



HAL
open science

Comprendre les dispositifs photo-humanitaires : être journaliste dans l'humanitaire, faire de l'humanitaire avec des photographies

Rosana Contreras-Gama

► To cite this version:

Rosana Contreras-Gama. Comprendre les dispositifs photo-humanitaires : être journaliste dans l'humanitaire, faire de l'humanitaire avec des photographies. Sciences de l'information et de la communication. Université de Lorraine, 2016. Français. NNT : 2016LORR0271 . tel-01508553

HAL Id: tel-01508553

<https://theses.hal.science/tel-01508553>

Submitted on 14 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

École doctorale Fernand-Braudel (ED 411)

Centre de recherche sur les médiations (EA 3476)

COMPRENDRE LES DISPOSITIFS PHOTO- HUMANITAIRES

Être photojournaliste dans l'humanitaire, faire de l'humanitaire avec
des photographies

**Thèse pour l'obtention du doctorat
en sciences de l'information et de la communication
présentée et soutenue publiquement le 1 décembre 2016**

par

Rosana Contreras-Gama

Jury

**Mme. Marie-France Chambat-Houillon, Maître de conférences HDR, Université
Sorbonne Nouvelle (rapporteure)**

M. Pascal Lardellier, Professeur, Université de Bourgogne, (rapporteur)

Mme. Sylvie Thiéblemont-Dollet, Professeure, Université de Lorraine (examinatrice)

Mme. Béatrice Fleury, Professeure, Université de Lorraine (directrice de thèse)

M. Jamil Dakhli, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle (directeur de thèse)

Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier mes directeurs de thèse, Béatrice Fleury et Jamil Dakhliya pour le temps qu'ils ont consacré à suivre ma recherche, pour leurs relectures très attentives, leurs conseils avisés et leurs encouragements pendant les moments difficiles. C'est grâce à leur investissement que j'ai pu mener à terme ce projet.

Je remercie aussi Vincent Meyer qui a codirigé mes recherches à leurs débuts.

Je tiens à remercier également les membres du jury, Mme. Marie-France Chambat-Houillon, M. Pascal Lardellier et Mme. Sylvie Thiéblemont-Dollet, qui me font le grand honneur d'évaluer ce travail.

Je voudrais aussi exprimer ma reconnaissance aux personnes qui m'ont accordé leur temps pour la réalisation des entretiens et tout particulièrement aux membres de la délégation de Midi-Pyrénées de MdM qui m'ont accueilli et hébergé pendant deux jours d'observation.

Je tiens à remercier chaleureusement mes camarades de l'AJC CREM qui m'ont permis de rendre ma vie de doctorante plus conviviale et moins solitaire. C'est en partageant nos recherches lors des séminaires, colloques et réunions informelles que plusieurs de mes réflexions ont pu avancer.

Je remercie mes amis-relecteurs pour leur minutie et patience, ainsi que pour leur amitié et constants encouragements : Aurore, Murielle, Sylvain, Florian, Marie-Hélène, Aurélie, Thibaut, Rosa, Anacé, Adriana, mes cousines Tania et Carmen.

J'adresse une pensée à ma (grande) famille au Pérou, et à ma belle-famille française qui ont contribué à mon bien-être et à mon bonheur pendant toutes ces années.

Enfin, je voudrais surtout remercier Guillaume, mon plus grand soutien dans la thèse et dans la vie, qui a lu et relu tellement de fois ce que j'écris, qui pourrait presque répondre aux questions du jury. Et à Lucia, ma petite lumière, qui a débarqué très opportunément en plein milieu de ma thèse.

Résumé

Les coopérations de plus en plus proches et fréquentes entretenues par des photojournalistes et des ONG humanitaires soulèvent des réactions diverses, qui vont d'une bienveillance enthousiaste à une forte méfiance. En même temps que l'on célèbre les bénéficiaires du témoignage photojournalistique pour faire avancer des causes humanitaires, on soupçonne les photojournalistes de perte d'indépendance ou de brader leur profession. L'objectif de notre recherche est de comprendre les conditions qui rendent possible ce rapprochement, dans un contexte de critique et d'incertitude. À partir de l'analyse de 17 entretiens auprès de photographes et du personnel de l'humanitaire, et de documents liés aux expositions photo-humanitaires, nous avons exploré l'hypothèse selon laquelle, pour construire ensemble, les acteurs de ces deux mondes doivent se mettre d'accord sur la base de valeurs communes. L'objectif des acteurs est de sauvegarder la cohérence de chaque monde et de pouvoir argumenter leurs choix d'une manière qui puisse être considérée comme acceptable face aux critiques. Notre approche, axiologique et compréhensive, consiste à restituer les contraintes matérielles et discursives auxquelles font face ces professionnels quand ils coopèrent ensemble.

Dans notre étude, nous montrons comment le photographe est reconnu pour son attachement à des causes sociales, pour son engagement sur le long terme et pour les risques qu'il entreprend, devenant ainsi un personnage du récit humanitaire. En effet, les ONG humanitaires s'investissent fortement dans la création d'espaces qui contribuent à la légitimation du photojournalisme comme profession spécifique et non remplaçable. De manière paradoxale, en légitimant ce photojournalisme, le risque est d'élargir ou de rendre flous les contours de la profession, en lui accordant un sens nouveau, en dehors de la presse.

Mots clés : photographie, photojournalisme, dispositif, humanitaire, valeurs, mondes professionnels.

Abstract :

The increasing, close and regular cooperation between humanitarian NGO and photojournalists raises diverse reactions, which go from enthusiasm to strong suspicion. As some people will extol the virtues of photojournalistic testimony to promote humanitarian causes, other will make claims of photographs having relative little independence or making a negative impact on their own professional group's economy. The purpose of our research is to understand the conditions that make possible this cooperation in a context of criticism and uncertainty. The hypothesis is that in order to build on and move forward, actors involved in the cooperation have to agree on the basis of common values. Their purpose is to protect the coherence of their world and to support their choices with arguments that can be considered as acceptable.

We base our analysis on the content of 17 interviews to both photographers and humanitarian workers, as well as of documents related to photo-humanitarian exhibitions. Our approach, comprehensive and axiological, allows us to highlight the material and discursive constraints that these professionals face when they create together. Our study show that photographers are recognized for their engagement to social causes, for their long-term commitment and for the risks they undertake, becoming eventually characters of the humanitarian narrative. Indeed, NGO workers make considerable efforts to create spaces that contribute to the legitimization of photojournalism as a specialized profession. The paradox is that, by legitimizing this kind of photojournalism, this regular cooperation risks to widen or to make unclear the outlines of the profession, redefining this practice in a way that doesn't include the press.

Keywords : photography, photojournalisme, device, humanitarian, values, professionnall worlds.

SOMMAIRE

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCTION GENERALE | 11 |
| 1. LES ONG, ACTEURS MAJEURS DU PHOTOJOURNALISME ? | 11 |
| 2. ENTRE CRITIQUE ET SOUPÇON : COMPRENDRE LA RELATION ENTRE PHOTOJOURNALISTES ET HUMANITAIRES | 19 |
| 3. LA PHOTOGRAPHIE, LE PHOTOJOURNALISME ET L'HUMANITAIRE : DES APPROCHES NORMATIVES..... | 21 |
| 4. LES OUTILS THEORIQUES POUR COMPRENDRE LE RAPPROCHEMENT ENTRE DEUX MONDES..... | 30 |
| 5. UNE METHODOLOGIE COMPREHENSIVE POUR APPROCHER LES VALEURS DES ACTEURS..... | 36 |
| 6. L'HUMANITAIRE COMME ESPACE DE LEGITIMATION DU PHOTOJOURNALISME | 40 |
| PARTIE I. LES BASES THEORIQUES ET METHODOLOGIQUES DE NOTRE RECHERCHE | 46 |
| CHAPITRE 1. MONDE PHOTOJOURNALISTIQUES ET MONDE DE L'HUMANITAIRE : RENCONTRE DE DEUX IDENTITES PROFESSIONNELLES..... | 47 |
| 1.1 L'HUMANITAIRE ET LE PHOTOJOURNALISME COMME DES « MONDES »..... | 48 |
| 1.2 DES MONDES ET DES CADRES DE REFERENCE..... | 51 |
| 1.3 L'APPROCHE AXIOLOGIQUE | 53 |
| 1.4 LE PHOTOJOURNALISME COMME GROUPE PROFESSIONNEL..... | 57 |
| 1.4.1 <i>Un monde institutionnel</i> | 61 |
| 1.4.2 <i>Des référents communs, le mythe du « photjournaliste engagé »</i> | 65 |
| 1.4.3 <i>Des instances formelles d'évaluation : les prix et les bourses</i> | 68 |
| 1.4.4 <i>Les enjeux de la véracité (et la licence artistique)</i> | 71 |
| 1.4.5 <i>Éthique photojournalistique</i> | 74 |
| 1.5 LES MONDES DE L'HUMANITAIRE | 76 |
| 1.5.1 <i>Humanitaire, le flou de définitions</i> | 77 |
| 1.5.2 <i>La communication humanitaire</i> | 81 |
| 1.5.3 <i>Les critiques à l'image humanitaire</i> | 83 |
| CHAPITRE 2. UNE METHODOLOGIE A VISEE COMPREHENSIVE..... | 86 |
| 2.1 COMPRENDRE OU CRITIQUER | 86 |
| 2.2 DELIMITATION : QUEL PHOTOJOURNALISME ET QUELS HUMANITAIRES APPROCHER ? | 90 |
| 2.2.1 <i>Délimitation géographique et temporelle : tenir compte des particularités de l'objet</i> | 90 |

| | | |
|---|--|------------|
| 2.2.2 | <i>Délimitation des « mondes »</i> | 91 |
| 2.2.3 | <i>Dispositifs visés : expositions photo-humanitaires</i> | 94 |
| 2.2.4 | <i>Une exposition photographique comme terrain</i> | 99 |
| 2.3 | UNE METHODOLOGIE PRINCIPALEMENT QUALITATIVE..... | 100 |
| 2.3.1 | <i>Des entretiens semi-directifs</i> | 103 |
| 2.3.2 | <i>Analyse de documents, du livre d'or, et des observations de terrain</i> | 110 |
| 2.3.3 | <i>Un questionnaire pour explorer les cadres de référence dans les publics.</i> | 112 |
| 2.4 | INTEGRATION DES DIFFICULTES DANS LA RECHERCHE | 113 |
| PARTIE II. LES CONDITIONS DE LA COOPERATION PHOTO-HUMANITAIRE | | 115 |
| CHAPITRE 3. LES DIFFERENTES FORMES DE COOPERATION..... | | 116 |
| 3.1 | LES PRECEDENTS DE LA COOPERATION : UNE UTILISATION LIMITEE DE LA PHOTOGRAPHIE DANS L'HUMANITAIRE | 116 |
| 3.2 | PHOTOGRAPHES : DE FOURNISSEURS A PARTENAIRES | 120 |
| 3.3 | LES FORMES CONTEMPORAINES DE LA COOPERATION | 123 |
| 3.3.1 | <i>Appuis ponctuels et « grammaire naturelle »</i> | 123 |
| 3.3.2 | <i>Coopérations régulières à formes irrégulières</i> | 126 |
| 3.3.3 | <i>Dispositifs photo-humanitaires</i> | 129 |
| 3.4 | L'ASPECT EVENEMENTIEL DES DISPOSITIFS PHOTO-HUMANITAIRES | 139 |
| 3.5 | LES DISPOSITIFS PHOTO HUMANITAIRES COMME PROCESSUS DE CONSTRUCTION..... | 143 |
| CHAPITRE 4. A LA RECHERCHE DU BON PARTENAIRE : L'AMONT DE LA RELATION ENTRE PHOTOJOURNALISTES ET ONG | | 148 |
| 4.1 | LE DEBAT SUR LES « BONS USAGES » DE LA PHOTOGRAPHIE DANS L'HUMANITAIRE : LES CODES DE CONDUITE..... | 148 |
| 4.2 | LA FIGURE SINGULIERE DU PHOTOJOURNALISTE DANS L'HUMANITAIRE | 156 |
| 4.3 | LES PRIX A LA PHOTOGRAPHIE-HUMANITAIRE ET L'EMERGENCE DES CRITERES PHOTO-HUMANITAIRES | 166 |
| 4.4 | LA CRISE DE LA PHOTOGRAPHIE DE PRESSE ET LE BESOIN DE NOUVEAUX PARTENAIRES | 173 |
| CHAPITRE 5. LES DIVERSES CONFIGURATIONS DES EXPOSITIONS PHOTO-HUMANITAIRES | | 179 |
| 5.1 | DES EXPOSITIONS PHOTOGRAPHIQUES COMME TRACE DU MONDE HUMANITAIRE | 179 |
| 5.1.1 | <i>Une offre photographique, plusieurs formes de consommation</i> | 180 |
| 5.1.2 | <i>L'exposition comme partie d'un dispositif (non photographique) plus large</i> | 185 |
| 5.1.3 | <i>L'accompagnement des expositions par des bénévoles de l'humanitaire</i> | 186 |

| | |
|--|------------|
| 5.1.4 La photographie dans une « installation » | 189 |
| 5.2 LES OBJECTIFS AFFICHES : LOGIQUES PEDAGOGIQUES ET EMOTIONNELLES | 193 |
| 5.3 « ÇA POURRAIT ETRE MOI... » : L'EMPATHIE COMME VALEUR DE BASE DANS LES EXPOSITIONS PHOTO-HUMANITAIRES..... | 203 |
| CHAPITRE 6. LES EXPOSITIONS PHOTO-HUMANITAIRES : ENTRE MONDE PHOTOJOURNALISTIQUE ET MONDE DE L'HUMANITAIRE..... | 207 |
| 6.1 LES EXPOSITIONS DANS DES LIEUX PUBLICS : FAIRE ADHERER DES NON-INITIES | 207 |
| 6.2 QUI REGARDE LES EXPOSITIONS ? LE CAS DES VISITEURS DE <i>FEMMES APRES COUP</i> | 212 |
| 6.3 RECEPTION PRINCIPALEMENT « HUMANITAIRE »..... | 217 |
| 6.4 L'HUMANITAIRE EXPOSE EN ESPACE PHOTOGRAPHIQUE : L'AUTEUR PHOTOGRAPHIQUE DANS LE CADRE DU TEMOIGNAGE MILITANT | 224 |
| PARTIE III. LES LOGIQUES DE CHAQUE MONDE A L'ŒUVRE..... | 238 |
| CHAPITRE 7. LE REGISTRE DE L'EMOTION | 239 |
| 7.1 L'EMOTION DANS UNE POLITIQUE DE LA PITIE | 239 |
| 7.2 L'EMOTION: UNE RESSOURCE SUSPECTEE..... | 250 |
| 7.3 DE L'EMOTION, MAIS SANS CHOQUER | 252 |
| 7.4 LA « TOPIQUE DU SENTIMENT » DANS LES PHOTOGRAPHIES DE <i>FEMMES APRES COUP</i> | 254 |
| 7.5 L'EMOTION COMME CRITERE DE REUSSITE D'UN REPORTAGE PHOTOGRAPHIQUE..... | 267 |
| 7.6 L' « EMOTION ESTHETIQUE » DANS DES DISPOSITIFS A FINALITE NON ESTHETIQUE | 275 |
| CHAPITRE 8. REGISTRE DE L'ENGAGEMENT | 287 |
| 8.1 LA « MISSION SOCIALE » DU PHOTOJOURNALISME | 288 |
| 8.2 LES SOUPÇONS QUI PESENT SUR LE « PHOTOJOURNALISTE HUMANITAIRE » | 290 |
| 8.3 LES FAÇONS D'ETRE PHOTOJOURNALISTE EN CONTEXTE HUMANITAIRE | 296 |
| 8.4 POURQUOI TRAVAILLER AVEC L'HUMANITAIRE : PRATIQUES D'AUTOJUSTIFICATION | 304 |
| 8.5 QUATRE PARCOURS D'ENGAGEMENT DE PHOTOJOURNALISTES DANS L'HUMANITAIRE..... | 307 |
| <i>Le jeune photographe de mariage, passionné de photojournalisme</i> | 309 |
| <i>Le photographe de presse qui n'a presque pas croisé des ONG</i> | 312 |
| <i>Le (photo)journaliste renommé soucieux de son autonomie</i> | 316 |
| <i>Le photojournaliste passionné qui veut « changer les choses »</i> | 319 |
| 8.6 ENTRE DISCOURS ENGAGE ET DISCOURS MILITANT | 324 |

| | |
|---|------------|
| CHAPITRE 9. LE REGISTRE MARCHAND, UN REGISTRE PROBLEMATIQUE..... | 329 |
| 9.1 LA RECOLTE DE DONS DANS LES DISPOSITIFS PHOTO-HUMANITAIRES..... | 329 |
| 9.2 LA COMMUNICATION HUMANITAIRE, ENTRE MARKETING ET SENSIBILISATION | 336 |
| 9.3 LE SPECTATEUR-CITOYEN, L'ANTITHESE DU SPECTATEUR DONATEUR..... | 337 |
| 9.4 LA VALEUR MARCHANDE DE LA PHOTOGRAPHIE ENGAGEE | 343 |
| 9.5 D'AUTRES REGISTRES QUI S'EXPRIMENT PONCTUELLEMENT | 351 |
| CHAPITRE 10. LES EPREUVES AU SEIN DU DISPOSITIF..... | 357 |
| 10.1 LES IDEAUX DU « PHOTOGRAPHE-AUTEUR » ET DU « TEMOIN-MILITANT »..... | 357 |
| 10.2 LES SITUATIONS D'EPREUVE | 362 |
| 10.2.1 <i>La sélection des images</i> | 363 |
| 10.2.3 <i>L'interpellation par le public</i> | 371 |
| 10.3 DES NOUVELLES FRONTIERES POUR LA PHOTO HUMANITAIRE : AFFIRMATION D'UNE ESTHETIQUE ENGAGEE..... | 373 |
| 10.4 L'INCERTITUDE DANS LE DISPOSITIF ET LES LIMITES DU REGARD D'AUTEUR | 384 |
| CONCLUSION GENERALE | 390 |
| 1. DES FORMES ET DES GRANDEURS HYBRIDES..... | 390 |
| 2. LE POIDS INVISIBLE DE LA CRITIQUE..... | 393 |
| 3. DES NOUVELLES FORMES DE LEGITIMATION..... | 395 |
| 4. L'INEGALE REPARTITION DES RESSOURCES DANS LA RELATION | 399 |
| 5. PROLONGATIONS, NOUVELLES PERSPECTIVES..... | 400 |
| BIBLIOGRAPHIE THEMATIQUE..... | 403 |
| INDEX DES DISPOSITIFS (PHOTOGRAPHIQUES, HUMANITAIRES ET PHOTO- HUMANITAIRES) | 421 |
| INDEX DES PHOTOGRAPHES | 423 |
| INDEX DES AUTEURS..... | 425 |
| TABLE DES ILLUSTRATIONS..... | 431 |
| LISTE D'ACRONYMES | 434 |

Introduction générale

1. Les ONG, acteurs majeurs du photojournalisme ?

Les relations entre ONG humanitaires et photojournalistes ne sont pas récentes. Nous pouvons facilement trouver des précédents, par exemple, dans le travail que certains photojournalistes ont fourni pour les archives du Comité International de la Croix Rouge (CICR) (Gorin, 2009 ; Moorehead, 2009). Edgar Roskis (1995, *in* : Lavoie, 2010 : 215) plaçait la naissance d'un photojournalisme dit « humanitaire » déjà dans les années 1970, au cœur du travail de terrain des ONG et des photojournalistes. Depuis environ une dizaine d'années, cette coopération semble s'être intensifiée, sans que des études quantitatives puissent le préciser clairement. Ce qui semble intéressant, au-delà de la quantification du phénomène, est le fait que cela ait soulevé du côté du monde photojournalistique plusieurs questionnements sur la nature et sur la pertinence de ces collaborations. Par exemple, le magazine de photojournalisme *Polka* écrivait dans sa livraison d'automne 2010 :

« Les rapports entre photojournalistes et ONG sont aussi ambivalents que le mot "collaborer" [...]. Il n'y a qu'à voir les précautions avec lesquelles les photographes qualifient la nature de leur tandem avec ces organisations. Travailler pour, travailler avec, collaborer à, collaborer sur, être payé par, être payé pour (...). Derrière ces hésitations de vocabulaire se cachent des vraies interrogations déontologiques » (Polka, automne 2010).

En arrière-fond de ces hésitations de vocabulaire, se cache aussi une multiplication des formes du travail en commun. Commandes payées, commandes en bénévolat, dons de photographies, coproduction de reportages, cartes blanches aux photographes, partenariat avec des agences photographiques. Les formes diffèrent et témoignent des liens riches et dynamiques qui unissent ces mondes. C'est en faisant ce constat, lors de la réalisation de mon mémoire de Master 2, que j'ai commencé à m'intéresser à la relation entre photographie et humanitaire. Ce mémoire a été couplé avec un stage de cinq mois dans une ONG luxembourgeoise, où une de mes tâches consistait à suivre une exposition photographique sur le microcrédit en Ethiopie, réalisée par cette organisation en partenariat avec un photographe du pays. Cette

observation de plusieurs mois, ainsi que des entretiens réalisés pour cette recherche, ont nourri mon intérêt pour cette collaboration et m'ont permis de constater que le lien qui unit un photographe et une ONG peut aller au-delà d'une relation entre un fournisseur de services et son client.

Lors de cette première enquête, je me suis intéressée aux formes iconographiques qui résultent de cette collaboration. Cela m'a permis de proposer quelques pistes de réflexion, mais l'approche s'est révélée limitée. Si les formes de collaboration sont très diverses, les images qui en résultent le sont encore plus, ce qui rend cette stratégie peu adaptée pour analyser concrètement les liens entre photojournalistes et humanitaires. De plus, l'échange avec les producteurs des dispositifs que j'analysais¹ m'a montré que s'intéresser au seul résultat de la coopération occulte la richesse des logiques qui sont à la base de chaque choix opéré dans les dispositifs. Bref, il me semblait qu'il fallait aussi explorer l'amont de cette relation.

Ainsi, plusieurs éléments nous semblent nécessaires pour caractériser et comprendre les coopérations entre photojournalistes et humanitaires. Tout d'abord, le rapprochement entre ces deux mondes s'accompagne d'une mise en valeur de la figure du photojournaliste ou photoreporter qui travaille avec l'humanitaire. Par exemple, une série d'albums de bande dessinée, *Le photographe* (Lefèvre, 2003, 2004, 2006), raconte le témoignage du photographe Didier Lefèvre, à travers ses missions avec Médecins sans frontières (MSF), mettant en exergue ses ressentis, sa démarche et ses engagements. Le « photographe humanitaire » se retrouve aussi dans la littérature jeunesse. Ainsi, la collection *Médecins de l'impossible* (image 1) met-elle en récit le vécu d'un humanitaire d'une ONG fictive, aux côtés d'une jeune photoreporter, qui n'est pas là seulement pour faire des photographies mais qui s'investit activement dans les activités de l'organisation². Ces livres mettent en scène la complicité sur le terrain de ces deux personnages, amenés à plusieurs reprises à dépasser leurs stricts cadres

¹ Il s'agissait de deux expositions photographiques sur le microcrédit, de deux ONG luxembourgeoises différentes.

² Cette collection est dirigée par des anciens volontaires de MDM, dont un photoreporter. Chaque numéro est préfacé par Alain Deloche, président d'honneur de cette ONG.

professionnels pour travailler ensemble (Le Bart, 2001 : 89). Présentés comme des héros (*ibid.*), on leur attribue les mêmes qualités : ils sont jeunes, aventuriers et ne supportent pas les injustices³.

Image 1: Médecins de l'impossible: Magie Noire au Bénin. Deloche, Granjon, 1996



Ce rapprochement peut être aussi constaté dans l'apparition, dès la fin des années 1990, des prix à la « photographie humanitaire », tels que le Prix Luis Valtueña, créé par le bureau espagnol de Médecins du Monde (Mdm) en 1998 ou le Visa d'or humanitaire, dans le cadre du Festival Visa pour l'image, organisé par le bureau français du Comité internationale de la Croix Rouge (CICR). Ces prix récompensent les photographies ou les reportages sur des sujets dits humanitaires : « l'exclusion sociale, la violation des droits de l'Homme, les conflits

³ Le préface de Alain Deloche (Deloche, Granjon, 1994) décrit ces personnages ainsi : « Ludovic et Prune, les héros de la série Médecins de l'impossible, sont à l'image de ces femmes et de ces hommes, souvent jeunes qui acceptent de quitter leur confort, leur famille, leurs amis, leur métier...[...] De la jungle de Guatemala au désert touareg, des bas-fonds de Bangkok aux zones de combat en Bosnie, "Médecins de l'impossible" va vous faire voyager, découvrir d'autres peuples, comprendre d'autres cultures, mais aussi prendre conscience de nombreuses injustices... ».

armés, les catastrophes naturelles, les populations réfugiées, les populations immigrantes, les collectifs exclus »⁴.

La visibilité croissante du photographe qui travaille avec l'humanitaire va de pair avec l'évolution de formes de travail en commun. Les témoignages des photojournalistes, dans la presse généraliste, dans la presse spécialisée et dans les entretiens que nous avons menés, s'accordent pour dire que ces collaborations se sont récemment multipliées. De plus, les photojournalistes qui travaillent avec des ONG continuent à proposer et à publier ces mêmes images à la presse et à des concours de photojournalisme. En d'autres termes, il ne s'agit pas de deux circuits peu connectés, comme le sont les commandes *corporate* (c'est-à-dire, pour des entreprises) que les photojournalistes peuvent réaliser ponctuellement. En effet, les ONG s'intègrent davantage aux circuits traditionnels du photojournalisme et leurs commandes sont assimilées à du travail photojournalistique. Ainsi, Jean-François Leroy, directeur de Visa pour l'image, estime-t-il que « 90 % des images produites dans le photojournalisme sont financées, entièrement ou en partie, par les ONG ». Mais aussi, la Chargée de production photographique et multimédia de MSF déclarait dans un entretien (21/01/2016), que son travail pouvait consister à faire en sorte que les photographes, sous commande de l'ONG, puissent publier ces mêmes reportages dans la presse.

En outre, aux côtés des commandes qui répondent à des besoins courants des ONG, il est possible d'ajouter des projets plus vastes qui visent la production de livres, d'expositions ou de web-documentaires (ou encore d'autres formes moins facilement classables). À titre d'exemple, MSF a produit dans la seule année 2015, trois expositions photographiques avec des photojournalistes. De son côté, MdM, après avoir mis l'accent sur des grandes expositions itinérantes (une en 2006 et deux en 2010), a produit plusieurs webdocumentaires qu'elle rend publics dans son portail Internet exclusivement dédié à ce type de projet⁵. Une autre stratégie, consiste à s'associer à de grandes agences de photographie, comme c'est le cas d'Action

⁴ Règles de la XVII^{ème} édition du prix Luis Valtueña. Accès : http://www.medicosdelmundo.org/index.php/mod.documentos/mem.descargar/fichero.documentos_Bases_LV17_FRANCES_486955a8%232E%23pdf Consulté le 18/02/2016.

⁵ Accès : <http://webdoc.medecinsdumonde.org/> Consulté le 18/02/2016.

contre la faim (ACF) qui s'est associée à l'agence VU pour produire deux projets de livre/exposition ; ou encore le projet *Urban survivors*, webdocumentaire sur la pauvreté urbaine, réalisé par MSF et l'agence Noor.

Une récurrence peut se dégager parmi ces dispositifs : la place accordée par les ONG humanitaires aux photojournalistes est assez importante, en termes de visibilité (la mise en valeur du nom du photographe dans les différents supports) et en termes d'investissement dans les projets (c'est-à-dire son implication dans plusieurs étapes de leur construction). Dans ces cas, il ne s'agit pas seulement de partager occasionnellement le terrain de travail, mais de construire ensemble.

Pourtant, le rapprochement aux ONG soulève des problèmes déontologiques pour les photojournalistes. Plusieurs voix au sein de ce monde, en France et à l'étranger, s'élèvent pour dénoncer un supposé manque d'indépendance des photojournalistes engagés dans ces collaborations. On reproche aux ONG d'instrumentaliser le travail des photojournalistes et de les contraindre à faire de la « communication » ou du « publireportage »⁶. Le rédacteur en chef du magazine Polka (2010 : 146) explique, par exemple, que dans ces collaborations « il peut y avoir un risque que la liberté de ton se perde ». Sauf quelques exceptions, ces opinions ne se formulent pas comme des accusations frontales, mais comme des mises en garde contre des « risques » ou comme des soupçons à l'égard de ce rapprochement. Pour les photojournalistes il faudrait alors « rester vigilants » :

« Ces ONG incitent-elles le photographe à réaliser un type d'images précis ? La plupart des photographes répondent qu'il est possible de garder un esprit critique... à condition de bien choisir son ONG et de rester vigilant » (Guillot, *Le Monde*, 04/10/2012).

⁶ Le mot « publireportage » est utilisé par le photographe Olivier Jobard (entretien, 09/09/2011) et par le photographe Paolo Woods cité dans *Le Monde* (4/10/2012) : « Lorsqu'un travail payé par une ONG est publié dans la presse, il devrait porter la mention "publireportage" ».

La question qui se dessine en arrière-fond de ces critiques est celle de savoir si l'on peut continuer à être photojournaliste dans une commande pour une ONG⁷. Ces questionnements sont d'autant plus sensibles qu'ils arrivent dans un contexte de crise du photojournalisme (Balluteau, Bertin, 2010). Cette crise est souvent évoquée pour rendre compte des aspects économiques de la profession : la baisse des budgets consacrés à la photo dans la presse qui se traduit par une baisse des commandes, la concurrence des agences *low-cost* qui pratiquent des prix au forfait, ou encore la gratuité d'images amateur disponibles sur Internet. Certains parlent de l'« *ubérisation* »⁸ du métier, pour signifier la concurrence des amateurs de photo, de simples citoyens ou des lanceurs d'alerte munis de smartphone qui vendent leurs clichés, en participant ainsi à l'effondrement du marché. Dans ce contexte, les photojournalistes cherchent des nouvelles sources de financement, en dehors de la presse : les prix et les bourses, le *corporate*, voire même la photographie de mariage (comme le montre le rapport de la Société civile des auteurs multimédia, SCAM, 2015). Dans ce contexte difficile, ce n'est pas seulement la survie économique des professionnels qui est en jeu mais aussi les contours d'une profession qui doit se réinventer pour survivre. En effet, dans ce marché très concurrentiel où n'importe qui peut « faire » le photojournaliste, le rôle de ce professionnel en tant que spécialiste du récit par l'image, est remis en question. La crise économique se traduit alors par une crise de légitimité, voire d'identité, chez les photojournalistes. Cette identité s'appuie sur les figures fondatrices du métier, issues de la photographie de guerre (par exemple Robert Capa ou James Nachtwey) ou de la photographie documentaire (Eugene Smith, Dorothea Lange). On songe aussi à l'« époque dorée du photojournalisme » (Frilet,

⁷ Le directeur de *Visa pour l'image*, J.-F. Leroy cité dans le Rapport de la Société civile des auteurs multimédia (SCAM, 2015) pose la question dans ces termes : « Est-ce déontologiquement normal que *Libé* publie gratuitement un reportage produit par une ONG? Je n'ai pas de réponse mais c'est une vraie question ».

⁸ « Uberisation du photojournalisme » est la phrase utilisée par le Centre de Formation Continue pour les Journalistes, ESJ-Pro (Accès : <http://france3-regions.blog.francetvinfo.fr/voir-visapourlimage2015/2015/09/04/photojournaliste-un-metier-qui-suberise.html> Consulté le 13/06/2016) ou par O. Brillanceau directeur général de la Société des auteurs des arts visuels et de l'image fixe (Saif) (Accès : http://www.liberation.fr/ecrans/2015/09/05/photojournaliste-un-metier-ronge-par-la-precarite_1375629 Consulté le 13/06/2016). De manière plus large, le mot *uberisation* est un néologisme qui fait référence à l'irruption de nouveaux acteurs du numérique (par exemple Uber, plateforme d'où on tire l'expression) qui permettent de mettre en relation directe des prestataires de services et des consommateurs. Cela implique une baisse du coût pour le consommateur mais aussi un bouleversement du monde de travail, car les nouveaux prestataires de services ne sont pas sujets à la législation du travail et entrent en concurrence avec des professionnels qui sont insérés dans les circuits traditionnels.

Morvan, 1995 : 19) des années 1970-1980. À cette époque, le métier se développe à grande vitesse, Paris est « capital du photojournalisme » (Amar, 2000 : 178) les commandes sont nombreuses et le métier jouit d'un grand prestige :

« [Être photojournaliste] était la possibilité d'avoir une vie exaltante et un bon moyen d'ascension sociale. La photographie permettait de courir la terre et de fréquenter les grands de ce monde » (Raymond Depardon, *in* : Amar, 2000 : 179)

C'est à partir des années 1990 que l'on commence à parler de « crise » de photojournalisme et cela s'accroît avec l'avènement massif du numérique qui facilite la prise et la transmission des photographies par les non-photographes. Le rapprochement de la profession à d'autres mondes, tel que celui de l'humanitaire, pose inévitablement la question de la spécificité du photojournaliste : pourquoi ne pourrait-il pas être remplacé et quel est son apport à notre regard sur le monde ? Ainsi, dans les soupçons à l'égard de la collaboration avec l'humanitaire, nous voyons une sorte d'inquiétude pour le devenir de la profession et pour le maintien de sa spécificité et de sa déontologie.

Du côté de l'humanitaire, les collaborations avec les photojournalistes ne semblent pas poser de problèmes car les ONG promeuvent et financent ces rapprochements. Nous le voyons bien dans des initiatives comme celle de MDM, qui a présenté une de ses expositions itinérantes dans le cadre du Festival de photojournalisme *Visa pour l'image* ou encore, dans l'investissement des ONG dans des prix à la photographie humanitaire. Le portail d'informations humanitaires Youphil⁹ résume cette situation : « Côté ONG, on s'en félicite de façon unanime. Les photojournalistes sont plus mesurés, rappelant [...] qu'ils n'ont plus vraiment l'embaras du choix des financements ».

Les ONG se montrent enthousiastes d'associer des photojournalistes mais cela ne veut pas dire que l'échange se fasse sans contraintes. Encore faut-il choisir le « bon photographe » et la

⁹ Accès : <http://www.youphil.com/fr/article/02842-les-ong-nouveaux-employeurs-des-photojournalistes?ypcli=ano> Consulté le 20/02/2016.

« bonne photographie » qui puisse être associée au nom de l'ONG, notamment dans un contexte où l'image humanitaire peut être la cible de nombreuses critiques.

En effet, la façon dont les ONG ont utilisé l'image (photographique, vidéo) ainsi que la couverture médiatique des crises humanitaires, ont été souvent l'objet de nombreuses objections. C'est à partir des années 1980, et particulièrement suite à la grande couverture médiatique de la famine sahélienne de 1983 et 1984, que ce mouvement critique s'articule à l'intérieur et à l'extérieur du monde humanitaire. Les critiques s'attaquent principalement aux images de souffrance, accusées de ne pas respecter la dignité de personnes photographiées et d'anéantir la capacité réflexive des publics. Ces critiques sont suivies d'initiatives d'autorégulation de la photographie humanitaire, sous forme des chartes et des codes de conduite. Ainsi, par exemple, la confédération d'ONG européennes, *NGO EC Liaison Committee*, propose en 1989 un premier code intitulé *Code de conduite, images et messages ayant trait au Tiers-monde*. L'objectif du document est d'offrir des lignes directrices pour la communication visuelle des ONG qui souhaitent librement y adhérer. Ce qui est demandé aux ONG est de se placer dans une approche plus informative, voire pédagogique, réfutant le choc des images pour inciter l'analyse des publics.

C'est dans les contextes particuliers de ces deux mondes que nous positionnons le rapprochement entre photojournalistes et humanitaires : du côté du photojournalisme, la crise économique et des questionnements liés à l'identité de la profession et, du côté de l'humanitaire, un mouvement critique qui vise à reformer la communication visuelle humanitaire. En effet, au départ de cette recherche, il n'y a pas seulement une curiosité sur la diversité des formes de collaboration, mais aussi un vrai questionnement sur les conditions qui la rendent possible, même dans un contexte de soupçon et de critique. La réponse que nous voulons apporter à cette question passe par la prise en compte des mondes professionnels des acteurs et des ressources qu'ils mobilisent pour construire et justifier des dispositifs en étroite collaboration avec un monde qui n'est pas le leur.

2. Entre critique et soupçon : comprendre la relation entre photojournalistes et humanitaires

Notre intérêt est centré sur ces situations où l'on construit des dispositifs-frontières, dans le sens où ils se trouvent entre le monde photojournalistique et le monde humanitaire : sous quelles conditions se font ces échanges, alors qu'il s'agit de mondes (dans le sens de Howard Becker, 1982) autonomes (l'un n'a pas impérativement besoin de l'autre pour exister) et qu'ils sont attachés à des traditions et à des savoir-faire différents ? Parmi les différents dispositifs possibles, où photojournalistes et humanitaires travaillent ensemble, les expositions photo-humanitaires ont très rapidement attiré notre attention par leur haute visibilité. Il s'agit d'expositions nées le plus souvent de l'initiative des ONG, mais celles-ci intègrent un photojournaliste (ou même une agence photographique) dans la construction du dispositif. Bien que la photographie se trouve au centre de ces expositions (elle constitue le contenu principal), les formes que prennent ces dispositifs sont extrêmement variées, allant de la configuration linéaire la plus simple à des organisations bien plus complexes qui incluent des mises en situation par des scénographies, l'accompagnement par des bénévoles, l'insertion de sons, de vidéos, etc. Loin d'être de simples opérateurs interchangeables, les photographes sont mis en valeur : ils participent à la conception artistique et aux choix des sujets, sont invités aux vernissages et donnent des entretiens ; leurs témoignages sont très souvent inclus dans le dispositif.

Ces dispositifs semblent pertinents pour observer la relation entre photojournalistes et ONG, depuis leur conception jusqu'à leur mise en place. D'un côté, parce que le photojournaliste participe dès le début du projet, et d'un autre, parce que ces expositions sont des dispositifs conçus pour être mis à l'épreuve du regard d'un public très large (elles sont souvent mises en place dans des lieux de passage et de façon itinérante). Cela suppose un impératif de cohérence pour les professionnels : dans leur contenu et dans leur forme, ces dispositifs ne doivent pas mettre en danger les discours et les usages légitimes dans chaque monde. Dit autrement, ceux-ci doivent pouvoir être revendiqués et ne pas être « embarrassants ». Il s'agit, d'abord, d'une recherche de cohérence discursive car les photojournalistes et les ONG doivent trouver un discours commun pour soutenir les dispositifs. Ensuite, il s'agit aussi d'une

cohérence éthique car elle concerne plus profondément des questionnements sur les exigences morales et les valeurs attachées à chaque monde (par exemple, la vérité, l'indépendance, l'engagement). Les producteurs doivent alors anticiper et prendre en compte les potentielles critiques dans leurs propres mondes et au sein d'un large public.

Dans un premier temps, l'intérêt pour ces constructions aux frontières de deux mondes, nous a conduit à les envisager comme des terrains de négociation, ce qui impliquerait l'existence d'intérêts que les acteurs cherchent à préserver. Ce regard avec lequel nous nous sommes approchée initialement du terrain (en observant par exemple ce qu'un monde arrivait à faire valoir dans les expositions) a été confronté à la complexité de ces situations, que les seuls termes de négociation ou intérêts (qui nous renvoient à un monde « marchand » dans le sens de Luc Boltanski et Laurent Thévenot ; 1991 : 40) ne permettaient pas de saisir. Premièrement, parce que les acteurs auxquels nous étions confrontés semblaient être attachés de manière personnelle et affective aux objets centraux des dispositifs : la photographie, ou encore les causes défendues. Il n'était donc pas seulement question d'un échange simple où l'on abandonne une façon de faire au profit d'une autre. La construction devait être plus fine, et à la fois plus complexe, pour ne pas dénaturer ou délégitimer les dispositifs. Deuxièmement, s'écarter de l'hypothèse d'un calcul rationnel d'intérêts ouvrait la porte à une grande diversité de formes d'action attachées à ces situations. Ces considérations ont été nourries notamment par la lecture du cadre théorique proposé par Luc Boltanski dans *L'amour et la justice comme compétences* (1990) et, plus tard, dans *De la justification*, écrit avec Laurent Thévenot (1991). Ces travaux s'intéressent aux capacités des personnes d'agir de manière adaptée à une situation, selon des critères attachés à plusieurs régimes d'action, appelés par ces auteurs « mondes » ou « cités ». Pour mettre en évidence ces formes d'action, Luc Boltanski et Laurent Thévenot se sont intéressés notamment aux situations conflictuelles de dispute ou de critique. Or, la relation qui nous intéresse ne saurait être qualifiée de « conflictuelle ». En revanche, elle semble encore instable, ou en mutation, du fait de l'intensification de rapports entre ces deux mondes. C'est plus particulièrement le cas du monde photojournalistique qui exprime, comme nous l'avons avancé, des doutes sur la pertinence de ce rapprochement et sur les conséquences pour le métier dans un contexte de crise. Est-ce que le photojournalisme peut continuer à exister en tant que tel, s'il ne dépend plus de la presse ? Quelle serait l'identité du photojournaliste s'il n'est plus journaliste ? Est-

ce du « photoactivisme »¹⁰ ? Du « journalisme avec un but »¹¹ ? Puisque l'orientation théorique que nous avons empruntée à Luc Boltanski et Laurent Thévenot (1991 : 31) suppose de « saisir l'action dans son rapport à l'incertitude » ces situations, où l'identité professionnelle des photojournalistes pourrait être remise en cause, sont propices au déploiement de cette approche.

S'intéresser à « ce dont les gens sont capables » (Boltanski, 1990 : 17) implique aussi d'abandonner une approche critique qui a dominé l'étude des usages de la photographie dans le monde humanitaire, au détriment d'une approche plus compréhensive, c'est-à-dire, au sens weberien, au plus proche des logiques propres des acteurs. Pour argumenter l'intérêt du changement de regard que nous proposons, nous allons rappeler ce que d'autres études ont pu fournir comme éclairage sur les croisements entre monde photographique et monde humanitaire.

3. La photographie, le photojournalisme et l'humanitaire : des approches normatives

Le rapprochement entre les mondes humanitaire et photojournalistique est une préoccupation dans ce deuxième monde, dans un contexte qualifié de crise par ses acteurs. Le Syndicat des agences de presse photographiques d'information et de reportage (Saphir) dans son rapport au Ministère de la culture¹² résume cette situation ainsi : « Plus personne n'est en mesure de produire des reportages photographiques. Les photographes se tournent donc vers les ONG qui ont pris le relais des agences de presse et surtout des éditeurs ». Jean-François Leroy, directeur et fondateur du festival international de photojournalisme *Visa pour l'image*, décrit la situation de cette façon : « Il y a trente ans les journaux produisaient les reportages et parfois, ils étaient repris par les ONG. Aujourd'hui les ONG produisent 95% de reportages

¹⁰ John Novis, chargé de photographie à Greenpeace, cité dans *Le Monde*, 4/10/2012.

¹¹ Carroll Bogert, chargée de photographie à *Humans Right Watch*, citée dans *Le Monde*, 4/10/2012.

¹² Balluteau M., Bertin M., 2010, *Photojournalistes : constat et propositions*, Rapport au Ministère de la Culture et de la Communication.

dits “humanitaires” et, de temps en temps les journaux les achètent » (cité dans Polka ; Mignot, 2010 : 146). Quelques réflexions ponctuelles ont été proposées par des articles dans la presse généraliste et dans la presse spécialisée, mais cela n’a pas vraiment engagé un débat public et soutenu dans le monde photojournalistique, malgré le constat plus ou moins unanime de l’importance du phénomène. Dans le monde universitaire francophone, ce sujet n’a donné lieu qu’à quelques articles. Nous pouvons citer, par exemple, un article de Vincent Lavoie (2009 : 35)¹³ qui propose une analyse du travail photographique de James Natchwey dans un contexte « où la pratique du photojournalisme et du reportage participe de l’action humanitaire ». L’auteur questionne le travail de ce photographe renommé sous l’angle des principes éthiques régulant la pratique du photojournalisme. Il propose que le contact soutenu avec les organisations humanitaires ait entraîné un changement de paradigme où le photojournaliste est valorisé plutôt par ses qualités morales que par des critères esthétiques. Ses analyses du monde photojournalistique, notamment de son éthique et des conditions d’accès à la visibilité et au prestige, inspirées des « grandeurs » de Luc Boltanski et Laurent Thévenot (Lavoie, 2010 : 149-186), sont une source très intéressante pour aborder ces pratiques. Deux propositions ont été particulièrement utiles. D’une part, Vincent Lavoie, en s’appuyant sur une enquête historique, donne des éléments pour élucider les critères d’excellence des photojournalistes : la valeur d’actualité, l’importance de l’événement, le courage du photographe et son « devoir de présence » (*ibid.* : 173), et la rareté des clichés. D’autre part, l’auteur décrit l’essai photographique, comme forme hautement valorisée dans le monde du photojournalisme. Au lieu de restituer la chronologie d’un événement (idée portée par la notion de « récit photographique »), un essai photographique propose une interprétation de celui-ci et implique le choix d’un angle et un travail d’analyse de la part du photographe. En somme, ces qualités valorisées pour un photojournaliste doivent être confrontées aux exigences qu’impose le cadre humanitaire.

Le rapport entre photojournalisme et humanitaire est au cœur des travaux de Valérie Gorin (2011, 2013) qui traitent cette relation sous l’angle de la couverture médiatique des crises humanitaires. Sa thèse, soutenue en 2013, est consacrée à la « mémoire symbolique de la

¹³ L’article, modifié est repris dans *Photojournalismes. Revoir les canons de l’image de presse*, 2010.

souffrance » dans les représentations visuelles de l'humanitaire dans la presse magazine américaine et française (1967-1994). Elle interroge la naissance, dans les années 1960, d'un répertoire de formes iconographiques proprement humanitaires (une « mémoire symbolique »). Cette approche est très différente de celle que nous proposons. En effet, nous croyons que ce regard, proche de la sémiologie, ne suffisait pas pour avancer dans le sens de la compréhension des conditions de production de dispositifs photo-humanitaires. Au départ de notre recherche nous avons contemplé la possibilité que la coopération entre photojournalisme et humanitaire puisse être saisie à travers le contenu photographique des dispositifs. Cependant, notamment à partir de premiers dépouillements des entretiens, cette idée a été écartée. Non parce qu'elle est considérée « fausse » mais parce qu'en s'intéressant aux formes iconographiques, le travail compréhensif des acteurs engagés dans les dispositifs risquait d'être négligé, alors qu'il était la motivation centrale de la recherche. En effet, les entretiens ont montré qu'une même photographie, qualifiée de « bonne » ou de « pertinente » par les acteurs, pouvait être justifiée par des valeurs différentes selon les mondes. En somme, nous intéresser au contenu iconographique aurait pu obérer notre questionnement sur ces valeurs qui soutiennent une image¹⁴. Néanmoins, les travaux de Valérie Gorin, ancrés dans les sciences de l'information et de la communication (avec une approche historique) ont été une référence importante pour la mise en contexte de notre objet.

D'autres ouvrages plus généraux peuvent donner des pistes sur les usages de la photographie, et de l'image en général, dans la communication humanitaire, sans que le rapport entre ces deux mondes soit abordé frontalement. Nous pouvons citer le recueil *La communication des ONG humanitaires* (Dauvin, 2009) qui donne la parole aux professionnels dans les ONG, ou l'ouvrage de Phillipe Mesnard (2002), *La victime-écran*. Ce dernier propose un parcours historique de représentations visuelles humanitaires et il évoque des contextes larges de production. Ainsi fait-il référence aux « *charity shows* », à la naissance du « sans-

¹⁴ Une expérience intéressante a été menée pour mon mémoire de Master 2 (Contreras, 2010). J'ai réalisé des entretiens avec des chargées de la communication dans une ONG et avec le photographe avec qui les professionnelles avaient travaillé pour produire une exposition itinérante sur le thème du microcrédit rural en Ethiopie. Dans ces entretiens j'ai animé la discussion en demandant aux personnes de commenter certaines photographies de l'exposition, ce qui a permis de mettre au jour la diversité des critères justifiant leur présence (et même leur taille ou leur emplacement) dans l'exposition.

frontiérisme » français dans les années 1970, ou à la professionnalisation de la communication ONG dans les années 1980. Si la mise en perspective historique reste intéressante, les questions plus concrètes de construction des dispositifs ne sont pas abordées et la participation des photojournalistes est presque absente.

Un ouvrage anglophone intitulé *Humanitarian photography, a history* (Fehrenbach, Rodogno, 2015) s'est intéressé à la façon dont les organisations humanitaires se sont servies de la photographie à partir du XIX^{ème} siècle. L'ouvrage présente une collection d'études de cas et d'analyses de périodes précises. Il rassemble des démarches et des problématiques différentes, d'auteurs spécialistes de l'histoire de l'humanitaire et s'intéresse peu aux formes de production photographique. Toutefois un article, « Dilemmas of ethical practice in the production of contemporary humanitarian photography » (Nissinen, 2015) rend compte des « tensions éthiques » (*ibid.* : 316) auxquels les photographes font face dans leur travail avec des ONG. Comme nous l'avons fait, l'auteur lie ces dilemmes au contexte normatif qui pèse sur les usages de la photographie dans l'humanitaire. Sans y répondre, il s'interroge sur la façon dont les photographes pourraient réussir à s'insérer dans ce contexte.

Un autre ouvrage *Photojournalisme et humanitaire* (Dewaegeneire¹⁵, 2013) s'attache à la question de savoir s'il y a une forme plus adaptée que d'autres pour faire de la « photographie humanitaire ». Une première remarque à formuler à propos de cet ouvrage est qu'il s'appuie sur une catégorie très diffuse : « photographie humanitaire ». S'agit-il de la photographie des ONG humanitaires ? D'un genre de la photographie documentaire ? S'agit-il d'un genre spécifique par son contenu iconographique ou par ses rattachements institutionnels ? Il est intéressant d'observer la naissance, encore à un stade très diffus, d'une notion de « photographie humanitaire » comme l'attestent les deux derniers ouvrages cités. Néanmoins, nous estimons que la réflexion sur ce qui constituerait la « bonne » photographie humanitaire (regard normatif) ne peut pas rendre compte de la pluralité des logiques qui sous-tendent les photographies que l'on pourrait qualifier d'humanitaires. Le travail de Victoire

¹⁵ L'auteur est proche du monde de l'humanitaire, car ancienne volontaire dans une mission de MSF.

Dewageneire reste intéressant, puisqu'il synthétise¹⁶ le contexte critique entourant les utilisations de la photographie dans l'humanitaire : l'utilisation des images dites « choc » (qualifiées de « pornographiques » ; *ibid.* : 48), le « tapage médiatique malsain et contre-productif » (*ibid.* : 56), la présentation de « victimes uniformes issus d'un regard occidental qui défie la réalité » (*ibid.* : 62). Ce contexte critique, que nous souhaitons approfondir et systématiser, fait partie des contraintes liées au monde humanitaire et elle conditionne la façon dont les acteurs s'attachent à construire leurs dispositifs (notamment par l'anticipation de la critique).

L'approche de cet auteur peut être liée à autre courant, très répandu dans le monde universitaire anglo-saxon, qui a abordé les relations entre photographie et humanitaire suivant une approche critique. Ce courant privilégie souvent les corpus formés par les supports de communication (la photographie, les documentaires, les spots et affiches publicitaires) au détriment du questionnement des raisons d'agir des acteurs qui produisent ces objets. L'angle adopté est celui des usages humanitaires de la photographie, c'est-à-dire la façon dont l'humanitaire s'est approprié de ce médium, notamment par l'analyse d'une iconographie récurrente et par le questionnement éthique de ces usages. Ces derniers sont décrits comme « pornographiques » (pour signifier des images qui montrent trop, indécentes), « voyeuristes », « incapables de donner la parole aux bénéficiaires de l'aide photographiés », stéréotypés (Rajaram, 2002), ou montrant les personnes comme « infantiles, vulnérables et inférieures » (Manzo, 2008 : 652). Cette approche va de pair avec une visée implicitement ou explicitement normative, qui voudrait prescrire des bons usages, éthiquement acceptables de l'image humanitaire. Ainsi, par exemple, est-il suggéré aux photojournalistes d'adopter une posture plus « ethnographique », c'est-à-dire plus compréhensive, plus proche du sujet photographié et moins « émotive » (Caron, 2007 : 3). Ces critiques s'articulent autour de la difficulté de montrer la souffrance par l'image d'une façon qui soit « moralement » acceptable. En revanche, les conditions et les circonstances précises de cette acceptabilité ne sont que rarement évoquées. En d'autres mots, il est souvent question de dire qu'un corpus

¹⁶ L'auteure synthétise ce contexte critique tout en prenant part de celui-ci, car elle ne cache pas, à travers sa description, une volonté de proposer des pratiques qu'elle considère plus éthiques.

photographique est indécemment, non pas de dire pour qui et en référence à quelles valeurs on peut qualifier des images ainsi.

Deux expériences, à mi-chemin entre la production universitaire et la vulgarisation, méritent notre attention. D'un côté, le chercheur anglais David Campbell a mené le projet *Imaging famine*¹⁷ qui retrace historiquement (depuis le XIX^e siècle) la couverture photographique des famines en Afrique dans la presse papier anglophone. À partir de ce travail, une série de conférences et une exposition¹⁸ ont vu le jour, avec le soutien du journal *The Guardian*. Au-delà du caractère scientifique du projet, l'objectif était de lancer un débat sur les représentations par l'image des famines, notamment au sein du monde photojournalistique et de la presse de manière générale. L'approche restait d'emblée très critique, dénonçant l'immobilité de l'iconographie et l'usage de la photographie comme une « technologie du colonialisme » (Campbell, 2005 : 3). Cette perspective postcoloniale est adoptée par d'autres auteurs, tels que Roxanne Dotty (2004), pour analyser la branche « développement »¹⁹ du monde de l'humanitaire, les relations Nord-Sud et les représentations issues de cette relation. Pour cette auteure, les discours de l'aide au développement ont une certaine continuité avec les discours colonialistes fondés sur l'opposition parent/enfant. Roxanne Dotty soutient que, dans ces discours, les populations des pays non développés sont appréhendées comme des enfants que l'Occident doit élever, guider et aider jusqu'à qu'ils soient capables de prendre leurs propres décisions. Nous pouvons faire un parallèle entre la critique de l'image humanitaire, qui propose de ne pas « présenter [les] partenaires du sud comme dépendants, pauvres, sans pouvoir »²⁰ et la critique postcolonialiste de l'aide au développement.

Enfin, le projet *Imaging famine* observait peu le rôle des organisations humanitaires dans la construction de l'iconographie humanitaire. De ce fait il s'éloigne de notre objet

¹⁷ Accès : www.imaging-famine.org/. Consulté le 24/12/2014.

¹⁸ Catalogue disponible sur http://www.imaging-famine.org/images/pdfs/famine_catalog.pdf

¹⁹ Dans notre recherche, le monde de l'humanitaire fait aussi référence aux réseaux de l'aide au développement. Nous reviendrons sur ce choix.

²⁰ Phrase issue du *Code de conduite, images et messages ayant trait au Tiers-monde* publié par l'Assemblée Générale des ONG Européennes (NGO EC Liaison Committee) en 1989.

d'étude. Ce qui nous semble pourtant intéressant est, d'une part, la prise en compte du rôle des photojournalistes et de leurs logiques propres dans la construction visuelle des crises humanitaires et, d'autre part, la visée pragmatique qui visait à enrichir ce débat.

Un deuxième travail qui a été utile dans nos réflexions est celui initié par le Fond des Nations Unies pour l'alimentation et l'agriculture (FAO) en collaboration avec des ONG européennes : *Images of Africa*. Dans le contexte post-famine éthiopienne de 1984, ce travail se proposait d'analyser les supports de communication qui parlaient d'Afrique à cette période²¹, tant le matériel des ONG que la couverture dans les médias, dans les différents pays qui participaient du projet (dont la France). Bien que ce dernier ne soit pas né en milieu universitaire²², il constitue un effort bien concret de questionnement de pratiques et témoigne d'un souci de réflexivité au sein du monde humanitaire. L'objectif dépassait pourtant les pratiques humanitaires et se proposait d'analyser les pratiques journalistiques et photojournalistiques, avec ce même cadre humanitaire et avec une intention normative affichée dès le départ :

« C'est un fait que l'aide d'urgence a sauvé plusieurs milliers de vies. Tout en reconnaissant cela, nous devons aussi refuser et lutter contre les images des africains comme étant non capables de résoudre leurs problèmes. Ainsi, devons-nous montrer concrètement ce qui a été fait par les africains pour fournir une contre-image de l'Afrique²³ » (Propos du document préparatoire du projet, cités par Van der Gag, Nash 1987: 1).

Images of Africa vient ajouter une critique, cette fois-ci interne, au contexte académique décrit auparavant, très méfiant vis-à-vis des représentations des humanitaires et sur l'humanitaire.

²¹ « 1. To undertake a survey of a sample of the national media and examine how it covered event in six african countries suffering from food deficits. 2. To evaluate the NGO information material produced on Africa during 1984-1986, and to compare this with their stated philosophies on development and Africa » (Nash, Van der Gag, 1987 : 2).

²² On peut noter cependant un souci de respecter une démarche scientifique, en proposant des hypothèses de travail et une méthodologie bien précise.

²³ Notre traduction de l'anglais : « *It is a fact that external emergency aid has saved many thousands of lives. While recognizing this, we also have to refuse and fight against the images of Africans as not capable of dealing with their problems. We thus have to show concretely what has been done by Africans and to provide a counter - image of Africa* ».

Ce travail connaîtra plus tard un débouché concret : la naissance de codes de conduite qui proposent une utilisation éthique de l'image dans l'humanitaire, auxquels les ONG peuvent adhérer librement, en formant leur personnel. Dans la pratique, la plupart de grandes ONG n'ont pas adhéré aux codes spécifiques à l'image ou à la communication²⁴. Un code proposé en 2012 par la Confédération d'ONG européennes²⁵ a affiché son intention de former aussi des journalistes et des photojournalistes, sans que cela ait généré un vrai intérêt dans ces mondes.

Tout cela montre bien comment l'approche critique se heurte à la réalité complexe de la production de l'image photographique. En adoptant ce positionnement qui vise d'emblée une critique, toutes les logiques en arrière-fond de ces usages se voient effacées. Dans la pratique, ces critiques ne pourraient que difficilement trouver un écho chez des professionnels puisqu'elles s'appuient sur des regards unidimensionnels : soit on interroge la photographie qui parle d'humanitaire et qui répond donc aux logiques de la presse, soit il s'agit de critiques internes au monde de l'humanitaire qui ne prennent pas en compte les mondes des créateurs des images. Ensuite, cette séparation peut conduire au malentendu de vouloir appliquer les critères souhaités dans un monde alors que la réalité des pratiques et des valeurs de référence ne sont pas les mêmes (comme le montre le cas des codes de conduite humanitaires *conseillés* aux photojournalistes). Il peut, bien sûr, s'avérer utile de réaliser une critique interne des pratiques, comme cela a été fait dans le monde humanitaire. Pourtant, dans un contexte où les pratiques se mêlent à celles des photojournalistes, cette critique interne semble insuffisante pour relever tous les aspects des pratiques.

Néanmoins, nous partageons avec ces approches critiques un constat central : le fait que la photographie relève d'une construction de la réalité et non pas de sa simple empreinte. Mais

²⁴ Parmi les ONG que nous avons approchées, seulement Handicap international adhère à un code spécifique à la communication, le code de conduite de la Confédération d'ONG européennes. Le bureau espagnol de MdM adhère explicitement à ce même code.

²⁵ Le nom en anglais de la confédération est *NGO EC Liaison Committee*. Plusieurs codes ont été proposés par ce regroupement d'ONG européennes. Le premier date de 1989, et porte le titre « Code de conduite, images et messages ayant trait au Tiers-monde ».

là ou d'autres pourraient pointer du doigt le caractère construit de la photographie pour dénoncer son manque d' « objectivité » (Caron 2007 : 2), voire sa capacité de manipulation, nous distinguons la capacité des acteurs à construire des dispositifs et à justifier leur existence. La photographie, loin d'être un simple objet qui prédétermine la nature partielle des dispositifs, devient pour nous l'objet sur lequel les acteurs investissent des valeurs (nous reviendrons sur ce terme) et qui peut être « grande » dans la perspective de Luc Boltanski et Laurent Thévenot, donc « belle », « utile », « pédagogique », etc. dans des registres différents. L'approche que nous proposons s'inspire largement du travail que Cyril Lemieux (2000) a réalisé sur le monde journalistique. Dans son ouvrage, cet auteur tente, par un « détour compréhensif » (*ibid.* : 9) de rendre compte d'une pluralité de logiques (« grammaires ») à l'œuvre dans le travail des journalistes et de proposer une définition de « faute journalistique » qui, dans leur monde, serait acceptable tenant compte de cette complexité. Cyril Lemieux montre bien l' « ambigüité constitutive de cette activité » (*ibid.* : 68) qui relève, à la fois, des processus de démocratisation (qui la rattache au bien commun, à la liberté de presse) et de l'extension du capitalisme (qui la rattache à un monde marchand).

Le sujet des comportements de journalistes partage avec le nôtre, la photographie et le photojournalisme dans le monde humanitaire, le fait de susciter facilement des critiques²⁶. Les reproches soulevés s'articulent souvent autour de la relation conflictuelle entre photographie (comme représentation du réel) et souffrance : comment, dans quelles conditions, avec quelles formes peut-on représenter une souffrance lointaine pour que celle-ci soit acceptable²⁷ ? Mais pour répondre à cette question, nous soutenons que les acteurs peuvent mobiliser plusieurs logiques, variables selon les situations. Leur travail est justement de concilier ces logiques et de les rendre cohérentes. Comme Cyril Lemieux dans la *Sociologie compréhensive du travail photojournalistique* (*ibid.*) nous ne nous opposons pas à une ambition critique des sciences

²⁶ Cela a été constaté tout au long du travail de recherche quand, à l'évocation du sujet à l'intérieur et en dehors du monde universitaire, les interlocuteurs se pressaient pour accuser la manipulation, le voyeurisme, ou les stéréotypes dans ces pratiques. Cela va dans le sens de la perméabilité des discours du monde universitaire, des mondes professionnels et des publics, en ce qui concerne les critiques de la photographie dans le domaine humanitaire.

²⁷ L'essai de Susan Sontag, *Devant la douleur des autres* (2003) explore aussi ces questions. Cet essai critique a largement marqué les esprits de ceux qui traitent le sujet des représentations de la souffrance.

humaines et sociales mais, quand elle est proposée, nous sommes convaincue que celle-ci ne doit pas être étrangère aux valeurs que les acteurs tentent d'honorer (*ibid.* : 11). Dans l'approche de Luc Boltanski (1990) dont Cyril Lemieux s'inspire, les valeurs de référence du chercheur doivent être clairement énoncées. Cela non seulement dans un souci de déontologie du chercheur (la « neutralité axiologique » de Max Weber) mais aussi parce que c'est le seul moyen de contribuer à une critique qui soit « moins caricaturale dans ses attendus et plus difficile à relativiser pour les intéressés » (Lemieux, 2000 : 9).

4. Les outils théoriques pour comprendre le rapprochement entre deux mondes

L'une des premières questions que nous nous sommes posées et que nous avons gardées à l'esprit tout le long de nos recherches concerne la possibilité que deux mondes différents s'engagent dans des projets communs. Il ne s'agit plus, pour le photojournaliste, de donner ponctuellement quelques clichés ou, pour l'ONG, de laisser un photojournaliste se joindre à une mission. Il s'agit d'être coproducteur d'un dispositif. Notre intérêt porte sur la possibilité de construire ensemble alors que l'on vient des mondes différents qui ne fonctionnent pas forcément de la même façon ni avec les mêmes critères. L'approche que nous voulons mobiliser quand nous convoquons la notion de « monde » est celle que Howard Becker (1982) utilise pour décrire les mondes de l'art :

« Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. Des membres d'un monde de l'art coordonnent des activités axées sur la production de l'œuvre en se rapportant à un ensemble de schémas conventionnels incorporés à la pratique courante et aux objets les plus usuels. Les mêmes personnes coopèrent souvent de façon régulière, voire routinière, de sorte qu'un monde de l'art se présente comme un réseau de chaînes de coopération qui relie les participants selon un ordre établi [...] » (Becker 1982 : 58).

De ce chercheur, nous avons retenu plus particulièrement son intérêt pour la capacité des sujets à coordonner leurs activités en vue de la réalisation d'une œuvre, sur la base de conventions, des possibilités et des contraintes de chaque monde. La difficulté que présente notre objet, consiste à analyser le travail coordonné de deux mondes différents, quand ceux-ci

sont amenés à travailler ensemble. Ainsi, aux côtés des actions régulières ou routinières, nous avons observé les acteurs en train de construire un projet relativement nouveau sur la base de conventions différentes (propres à chaque monde).

Se concentrer sur les capacités des personnes suppose pour nous de ne pas les considérer comme des simples agents sur lesquels pèsent des structures qu'ils ignorent et qui opèrent à leur insu. Nous ne nions pas non plus la dimension collective dans leur action, car celle-ci est au cœur des conventions qui permettent le fonctionnement des réseaux. Ces deux dimensions peuvent être appréhendées par le modèle de « mondes » de Luc Boltanski, que nous avons esquissé. Ce modèle propose que des personnes qui agissent individuellement, le font sur la base de principes supérieurs, situés à un niveau plus haut que les conventions et les contraintes qui intéressent Howard Becker.

En effet, il nous semblait que les conventions ne suffisaient pas à expliquer la possibilité pour les photojournalistes et les humanitaires de travailler ensemble dans des expositions photographiques, tout simplement parce que ces conventions ne sont pas encore stabilisées. En effet, les conventions et les contraintes appartiennent à un niveau opérationnel, qui existe sans problèmes quand les relations sont routinières. Or, dans les cas que nous analysons, ces conventions se heurtent aux usages d'un autre monde. Nous postulons qu'il est nécessaire dans ces dispositifs de faire appel à des principes supérieurs qui permettent de mettre en place des accords ponctuels et même de donner lieu à des nouvelles conventions. Dans un contexte de soupçon et de critique, l'enjeu est de justifier leur action commune : peut-on rester photojournaliste tout en travaillant principalement avec l'humanitaire ? Ou, est-ce possible de montrer l'action humanitaire avec des critères photojournalistiques ? Nous soutenons que les acteurs doivent mettre en place des stratégies pour ne pas paraître contradictoire ou illégitime dans leur monde.

Pour approfondir ces questions, nous nous inspirons aussi du programme de recherche présenté par Nathalie Heinich dans son article *Pour une sociologie des valeurs* (2006a) et par les travaux de cette auteure qui se fondent sur une lecture axiologique des faits sociaux (1997a, 1997b, 2006a, 2012). Dans notre objet, cette approche signifie la mise en exergue des

valeurs au nom desquelles photojournalistes et humanitaires se mettent d'accord, et les différents registres dans lesquels ces accords doivent se concrétiser. Cette approche implique de s'intéresser aux raisons d'agir, aux évaluations, aux opinions et aux critiques des acteurs. Elle exclut une vision normative du chercheur.

Il convient aussi de clarifier le statut de la photographie dans notre cadre théorique, car c'est initialement notre intérêt pour les usages de ce médium dans le monde humanitaire qui nous a conduit à regarder de près l'implication du photojournaliste. Si les questionnements spécifiques à la photographie semblent être passés au second plan dans notre armature théorique, cela se justifie par l'approche que nous avons choisie et qui est celle des pratiques. Dans cette configuration, ce n'est pas tant la textualité de l'image que nous mettons au premier plan que les conventions qui servent à leur construction (dans, par exemple, la prise de vue, la retouche, ou le recadrage) et à leur mise en scène (pendant le temps de l'exposition et en lien avec d'autres objets). Ces conventions existent aussi dans le cadre des régimes de valeurs que nous avons présentés. Ainsi, la photographie peut être investie de valeurs par les acteurs et prendre part à leurs mondes de la même manière que les sujets. Cette approche doit aller de pair avec une « desontologisation » de la photographie (Dondero, 2007 : 228), c'est-à-dire, avec un effort pour rattacher la photographie aux pratiques sans chercher à la définir de manière « absolue »²⁸.

Pour prendre en compte la photographie, nous estimons nécessaire de reconnaître son caractère complexe, entre textualité, objet et pratiques, et préciser ensuite les aspects auxquels nous serons plus particulièrement attachés, en lien avec notre problématique. Jacques Fontanille (2008) propose plusieurs niveaux de pertinence sémiotique : les signes (comme unité de base), les textes-énoncés (comme textualité interne, contenu photographique), l'objet (support formel d'inscription), le niveau des pratiques (dont l'instance formelle est la « scène prédicative »), et deux niveaux plus généraux qui prennent en compte les pratiques concomitantes : les stratégies et les « formes de vie » (des styles

²⁸ Comme l'ont fait, entre autres, Roland Barthes dans son effort pour trouver ce que la photographie était « en soi », dans *La Chambre claire* (1980).

stratégiques). Cette différenciation de niveaux nous sert à préciser celui auquel la photographie s'insère dans notre problématique. Ainsi, notre projet étant de mettre au jour les valeurs qui soutiennent les expositions photo-humanitaires, nous nous situons plus proche du niveau des pratiques (et des acteurs qui assignent ou se conduisent selon ces valeurs). De ce fait, notre analyse commence au niveau de la corporéité de l'objet photographique, c'est-à-dire du support imprimé qui va être investi de potentialités (la croyance, par exemple, que la photographie peut être plus facile et plus agréable à lire que des textes) et de valeurs (comme support qui se doit d'être authentique, par exemple). Il ne s'agit pas d'une description sémiologique de l'objet photographique mais plutôt d'une description des impératifs liés à sa construction. Encore dans la perspective de Jacques Fontanille, l'objet photographique est une instance intermédiaire entre la textualité de l'image et les pratiques puisque, tout en contenant sur sa surface les formes plastiques et iconographiques (les « signes »), il est en relation avec des acteurs et avec d'autres objets. Cette prise en compte de l'objet photographique comme niveau de départ, nous permet d'articuler la photographie dans la configuration des régimes de valeur. Il sera donc question, d'observer les valeurs mobilisées autour de l'objet photographique et la façon dont celui-ci incarne ces valeurs. D'ailleurs, il peut faire aussi l'objet des critiques ou des évaluations²⁹. Dans ce sens nous ne sommes pas dans une problématique sémiologique, mais plutôt sociologique. De plus, du fait de notre intérêt par les logiques qui soutiennent ces dispositifs de médiation, nous nous situons au cœur des sciences de l'information et de la communication.

Pour comprendre les conditions qui rendent possible la coopération entre ONG humanitaire et photojournaliste, nous avons choisi de nous concentrer principalement sur les acteurs et leurs discours. Ceux-ci doivent justifier de la pertinence du médium et de ses usages en mobilisant plus que le simple argument de l'opportunité (« parce que c'était facile de travailler avec la photographie ou avec l'humanitaire »), pour garder une cohérence dans chaque monde. Ainsi notre première hypothèse est-elle que la construction des expositions photo-humanitaires, en

²⁹ Le modèle de L. Boltanski prévoit d'ailleurs d'intégrer les objets aux mondes ou cités. Il sera donc, non pas question de « justice » mais de « justesse » envers les choses (ce qui équivaut à donner de la grandeur ou non à l'objet photographique).

tant que dispositifs appartenant à deux mondes différents, impose aux acteurs de se mettre d'accord sur la base des valeurs communes pour sauvegarder la cohérence de chaque monde.

Deux éclaircissements sont nécessaires. D'un côté, nous avons examiné, comme le font Luc Boltanski et Laurent Thévenot, la possibilité de s'«arranger» de manière locale et momentanément, sans pour autant s'accorder sur des principes communs. Nous estimons pourtant que ces arrangements doivent être maîtrisés et en quelque sorte «relativisés» ou minimisés pour sauvegarder la cohérence et la légitimité des acteurs. D'un autre côté, se mettre d'accord implique aussi de pouvoir expliquer ces accords aux autres, notamment aux publics mais aussi, dans la situation d'enquête, au chercheur. De cette façon, des valeurs au nom desquelles les accords se font peuvent passer à un niveau plus explicite. Néanmoins, dans l'argumentation, les contradictions ne sont pas exclues puisque, comme l'avait rappelé Nathalie Heinich (2006a), les valeurs sont fortement investies d'affects et elles ne sont pas seulement de «raisons» dans un sens purement logique du terme. Dans ces situations, qui semblent être des contradictions, nous avons fait attention aux façons dont les dispositifs et les personnes supportent ces incohérences.

Une question étroitement liée à cette hypothèse et que notre recherche nous a permis d'aborder, est celle du déplacement possible des frontières entre différents mondes. En d'autres mots, nous avons exploré la possibilité que les collectifs se transforment durablement et au-delà du temps de l'exposition par le contact soutenu avec d'autres mondes (comme le suggère Vincent Lavoie en montrant les critères humanitaires dans l'évaluation des pratiques photojournalistiques, 2009), voire que des nouveaux collectifs émergent.

Ensuite, nous avons formulé une deuxième hypothèse liée à la coexistence des différents registres de valeurs dans la construction des dispositifs photo-humanitaires. La première est la coexistence, qui nous semblait très conflictuelle, de deux registres : un registre esthétique, et un registre proprement humanitaire. Le premier s'appuie sur les capacités expressives et artistiques de la photographie, et le deuxième s'appuie sur sa capacité à montrer des «souffrances à distance», pour reprendre les termes de Luc Boltanski (1993). Dans le deuxième registre, qui a été largement développé par ce même auteur dans *La souffrance à*

distance (1993), il s'agit de parler des souffrances dans le contexte d'une politique de la pitié, qui sépare les malheureux des personnes qui ne souffrent pas. L'enjeu dans ce registre particulier est de rendre évident un lien entre ces personnes qui se trouvent à distance (physique, mais aussi une distance dans la mesure où ils n'appartiennent pas aux mêmes communautés). En ce sens, nous avons cherché à explorer les différentes possibilités pour parler de la souffrance (les topiques de la dénonciation, de l'émotion, esthétique décrits par Boltanski, *ibid.*), en tant que ces formes peuvent entrer en conflit avec les usages dans le monde photojournalistique.

Cette hypothèse est née après avoir constaté, pendant les premiers mois de notre recherche, que les critiques à la photographie des humanitaires concernaient la difficile coexistence entre la beauté des images (liée à leur plasticité) et leur contenu, qui parlait de souffrance. Toutefois, cette hypothèse a fonctionné en partie comme l'hypothèse « zéro » proposée par Howard Becker : une hypothèse dont « on soupçonne fortement qu'elle ne correspond pas à la réalité. En prouvant qu'elle est fausse on prouvera qu'autre chose est vrai » (2002 : 57). Seulement en partie parce que, bien que nous nous attendions à prouver et à approfondir cette hypothèse, nous nous attendons aussi à pouvoir décrire d'autres registres de valeurs mobilisés lors de la construction des expositions, dont l'existence semblait trop confuse dans l'étape exploratoire. Cela s'inscrivait pourtant dans l'esprit qui animait notre travail, qui était de montrer la plasticité et les compétences des acteurs. Cette deuxième hypothèse concerne aussi la possibilité d'autres registres plus « cachés », qui seraient beaucoup moins légitimes. Il s'agit concrètement de l'existence d'un registre marchand exprimé par la reconnaissance des enjeux économiques dans les dispositifs photo-humanitaires. Ces enjeux concernent deux points conflictuels que nous avons repérés lors des premières explorations de notre sujet. D'une part, la photographie est souvent accusée d'être un outil au service de la manipulation du public pour que celui-ci soit plus enclin à faire un don à l'ONG. Comment concilier alors cette possibilité, réelle, avec une approche plus facilement mobilisable par les acteurs, celle de la photographie comme forme d'engagement ? Ensuite, le deuxième point conflictuel concerne la rémunération des photojournalistes impliqués dans une collaboration avec l'humanitaire. En effet, certaines critiques s'adressent au manque de rémunération lors des commandes de l'humanitaire, notamment en période de crise de la profession. La question est

alors de savoir comment cette revendication est avancée alors que le travail du photojournaliste peut être aussi considéré comme une action engagée et, alors, désintéressée ?

5. Une méthodologie compréhensive pour approcher les valeurs des acteurs

L'objectif de notre projet, visant à décrire les valeurs au nom desquels les acteurs agissent, nous place dans une approche compréhensive, comme elle a été formulée par Max Weber :

« Nous appelons sociologie [...] une science qui se propose de comprendre par interprétation, l'activité sociale et par là d'expliquer causalement son déroulement et ses effets. Nous entendons par « activité » un comportement humain (peu importe qu'il s'agisse d'un acte extérieur ou intime, d'une omission ou d'une tolérance), quand et pour autant que l'agent ou les agents lui communiquent un sens subjectif. Et par activité « sociale » l'activité qui, d'après son sens visé, par l'agent ou les agents, se rapporte au comportement d'autrui, par rapport auquel s'oriente son déroulement. (...) » (Weber 1922 : 28).

Suivant cette approche, nous avons cherché à décrire le sens que les acteurs eux-mêmes octroient à leurs actions dans le cadre des interactions avec d'autres acteurs. Cette posture compréhensive, nous éloigne d'une posture normative qui voudrait montrer la façon « correcte » de faire. Non pas que nous n'ayons pas d'opinions à ce sujet, mais la posture de « neutralité axiologique » (Weber, 1917) nous engage à les suspendre le temps de l'enquête. Nous croyons que, dans le cas de notre objet, seule cette posture était en mesure de décrire la complexité de valeurs et de régimes de valeurs mobilisés lors de la rencontre entre des photojournalistes et des humanitaires. Il faut aussi différencier ce que nous proposons d'une perspective simplement explicative qui voudrait montrer de manière concluante les *causes* de ce travail de collaboration. Ce que nous voulons, c'est mettre en évidence les conditions de son déroulement.

Pour ce faire, nous avons décidé de nous concentrer sur un type de dispositif en particulier, les expositions photo-humanitaires. Cela pour deux raisons : d'un côté, le fait que ces expositions sont conçues pour être vues par un public très large et, d'un autre, parce que, les formes de coopération entre ces deux mondes étant très différentes, nous avons voulu éviter un risque de dispersion. Ensuite, nous avons cru convenable de suivre de manière plus précise un dispositif

en particulier, en cours d'exposition ce qui nous a permis de l'observer *in situ*. Cette possibilité nous a été donnée très rapidement sur le terrain, avec l'approche du personnel de la communication de MdM à Paris (début 2011), qui m'ont présenté l'exposition *Femmes après coup*, et qui m'ont mis en contact avec les délégations de Nancy (novembre 2011) et de Toulouse où j'ai pu assister au déroulement des expositions (septembre 2012), approcher les visiteurs et les bénévoles humanitaires qui en assuraient l'accompagnement, voire participer aux tâches logistiques. Cela m'a permis en quelque sorte de participer à une expérience immersive inattendue³⁰, dans une exposition itinérante sur les violences faites aux femmes.

Nous avons aussi rassemblé, au début de l'enquête, une liste de dispositifs photographiques produits par cinq grandes ONG humanitaires françaises : MSF, MdM, ACF, Handicap international, et le bureau français du CICR. Nous n'avons pas posé de limites temporelles à notre enquête exploratoire, car nous voulions avoir une liste la plus complète possible. Ainsi, avons-nous rassemblé une liste de 44 dispositifs³¹, dont le plus ancien est un livre photographique de MSF datant de 1982.

C'est autour de 27 expositions de la liste³², et plus particulièrement autour de *Femmes après coup*, que nous avons élaboré nos outils méthodologiques. Dans notre projet, compréhensif, nous avons privilégié les outils qualitatifs qui nous ont permis de mieux cerner la richesse de la parole subjective des acteurs. Ainsi, notre corpus principal est-il formé de 17 entretiens semi-directifs (six entretiens réalisés face à face, et onze réalisés à distance, par téléphone ou vidéoconférence). En principe, nous avons cherché à contacter les photojournalistes et les ONG concernées par la construction de ces dispositifs. Du côté des photojournalistes, ceux-ci se sont montrés plutôt ouverts à la discussion, voire très intéressés par la démarche. Côté ONG, la tâche n'a pas été simple : seule une grande ONG, parmi celles que nous voulions viser en principe, a souhaité participer à l'enquête ce qui nous a conduit à élargir le terrain de

³⁰ Cette expérience a été exploitée de manière moins systématique, mais elle a fait l'objet d'un recueil d'annotations, d'anecdotes et d'observations qui ont servi en partie à nos analyses.

³¹ Nous avons alimenté cette base de données jusqu'en 2014.

³² Nous avons pris en compte les expositions allant jusqu'à 2013.

notre enquête en dehors de la France. Nous avons alors contacté MDM Espagne (fondateurs du prix Luis Valtueña, à la photographie humanitaire), et les membres du Gea Photowords, un collectif de journalistes et photojournalistes dits « engagés » qui travaillent avec des ONG. Sans nous décourager, ces réponses très contrastées entre acceptation bienveillante et rejet total nous ont mis sur la piste du poids du contexte critique concernant les usages de la photographie dans l'humanitaire. Ce contexte nous semblait être difficilement maîtrisé par les humanitaires, dont la pratique photographique n'avait pas été très rationalisée. Ainsi, les ONG, comme MDM, qui ont mené en interne une réflexion dans ce sens, semblaient plus à l'aise avec la thématique. Au contraire, ACF souvent questionnée sur ses stratégies communicationnelles a montré le rejet le plus clair à participer à l'enquête.

L'objectif de ces entretiens était, dans le cadre de notre approche compréhensive, d'avoir accès à la parole directe de ces professionnels dans une situation privilégiée « en prise directe sur la construction sociale de la réalité à travers la personne qui parle en face de [nous] » (Kauffman, 2007 : 59). En d'autres mots, nous avons cherché à placer les personnes rencontrées dans une situation où ils sont amenés à justifier l'existence de dispositifs évoqués. Dans cette situation, ils ont mobilisé, comme nous nous y attendions, les critères qui à leurs yeux justifiaient de tels projets : la visibilité, le « témoignage », la « pédagogie », l'« originalité » ; ou disqualifié d'autres critères qu'ils ne considéraient pas comme pertinents dans le cadre de ces expositions. Cela rejoint notre approche qui met l'accent sur les compétences que les acteurs mettent en œuvre pour adapter leur conduite à une situation particulière. Dans notre cas, cela implique aussi d'adapter cette conduite à la coprésence (imaginaire, puisque nous n'avons pas réalisé d'entretiens groupés) d'autres acteurs impliqués dans la construction des dispositifs.

En accord avec notre problématique, qui est celle des valeurs qui soutiennent et rendent possible le travail entre photojournalistes et humanitaires, nous ne cherchions pas à dévoiler une « vérité » cachée dans la parole des acteurs, mais plutôt à montrer les différentes formes permettant de soutenir leurs argumentations.

Ensuite, autour des expositions relevées dans notre inventaire initial, nous avons constitué un corpus de documents qui témoignent de la mise en place et de la construction des expositions : des dossiers et de communiqués de presse, des catalogues et des documents internes.

Enfin, nous avons souhaité contacter les publics des expositions, pour repérer les registres dans lesquels ils se plaçaient pour évaluer les dispositifs, notamment quand les espaces invitaient à des lectures différentes (par exemple, une exposition humanitaire, dans le cadre d'un festival de photojournalisme). L'approche a consisté en la passation d'un questionnaire, dans le cadre de l'exposition de *Femmes après coup* à Nancy et à Toulouse, qui n'a donné que très peu de résultats convaincants³³ et que nous mobilisons principalement à des fins descriptives. Néanmoins, à Toulouse nous avons eu accès au livre d'or de l'exposition, ce qui nous a permis d'explorer davantage cette piste. Ce livre d'or comportait, au moment où nous l'avons transcrit, 88 commentaires du public. Sa richesse vient du fait qu'il était en mesure de montrer une parole plus libre (bien que répondant à la logique de ce type d'outil) que celle à laquelle on peut accéder par le biais de questionnaires. En effet la seule question -implicite- est : « qu'avez-vous à nous dire après cette exposition ? ». Il ne s'agit pas d'un matériau « représentatif », car écrire dans ce livre (proposé à tous les spectateurs et placé dans un endroit visible) exige déjà une démarche supplémentaire de leur part. Comme le montre Nathalie Heinich (1999, 2006b), qui dans ses travaux sur l'art contemporain a fait souvent recours à ce type de corpus, cette démarche suppose déjà, une réaction très positive ou un fort rejet au dispositif. De plus la pertinence de ce matériau vient du fait qu'il ressemble des évaluations produites par les acteurs eux-mêmes, de manière plus spontanée qu'en situation d'entretien ou de passation d'un questionnaire.

³³ Nous n'en ferons qu'un usage limité, notamment en ce qui concerne la caractérisation des publics.

6. L'humanitaire comme espace de légitimation du photojournalisme

Notre recherche nous a permis de mettre à jour la nature des rapports qu'entretiennent photographes et humanitaires. Pour montrer comment les acteurs « bricolent » avec les ressources qu'offre chaque monde, pour arriver à des accords qu'ils puissent justifier auprès d'autres acteurs, nous proposons une argumentation en trois parties. Dans la partie I (deux chapitres), nous nous attachons à poser les bases de notre recherche. Aux côtés des grandes notions sur lesquelles s'appuie notre enquête (monde, valeurs, dispositif, justification), nous développons dans le chapitre 1 les qualités du monde du photojournalisme et du monde de l'humanitaire qui nous font penser à eux comme des mondes professionnels. Tout en reconnaissant la diversité à l'intérieur de ces mondes, nous souhaitons montrer leurs spécificités. Cela nous permet d'établir la façon dont les acteurs se reconnaissent d'une tradition particulière, faite de débats déontologiques, de mythes fondateurs, d'institutions et de critères d'excellence. Dans le chapitre 2, nous détaillons notre positionnement méthodologique dans le contexte de notre démarche compréhensive (chapitre 2). Nous discutons la portée de chacun de nos outils (entretien, analyse documentaire, analyse du livre d'or, questionnaire) et la façon dont notre démarche permet de répondre à la question des valeurs au nom desquelles les personnes agissent.

La partie II (trois chapitres) nous permet d'aborder les conditions qui façonnent la coopération entre le monde de l'humanitaire et le monde du photojournalisme. Nous montrons, dans le chapitre 3 les précédents de la coopération entre photojournalistes et humanitaires. Nous y découvrons que, malgré des expériences préalables qui associaient photographes et ONG humanitaires, ces premiers remplissaient surtout un rôle d'illustration, d'enregistrement de la réalité, et que la photographie était conçue comme moyen de donner des « preuves » de l'existence des crises humanitaires. Les images proposées n'étaient que rarement créditées et parfois, comme dans le cas du CICR, ne servaient qu'à tenir une archive du travail de l'ONG. Cela nous permet ensuite de montrer l'originalité des nouvelles formes de collaboration avec les photojournalistes et de proposer une typologie des collaborations, selon le degré d'engagement de ces derniers acteurs. Notre typologie comprend les appuis ponctuels, qui fonctionnent selon une « grammaire naturelle » (Lemieux, 2000 : 152), les

coopérations régulières, et les dispositifs photo-humanitaires qui peuvent prendre des formes diverses : exposition photographique, webdocumentaire, livre. Ces dispositifs impliquent un travail rapproché, et souvent sur une durée importante, entre photographes et ONG et c'est autour d'eux que le reste de notre argumentation se déroulera.

Le chapitre 4 nous permet d'aborder les contextes dans lesquelles les collaborations entre photojournalistes et humanitaires se mettent en place. D'une part nous montrons la portée du débat sur les « bons usages » de la photographie dans l'humanitaire, entre critiques et propositions déontologiques. Ensuite, nous discutons la forte valorisation de la figure du photojournaliste engagé, dans l'humanitaire. Ces photographes ne sont plus de simples illustrateurs, mais ils prennent un rôle central dans le récit humanitaire. Leur regard et leur démarche sont soulignés en leur octroyant des espaces pour montrer leurs images et témoigner, et en créant des espaces pour reconnaître leurs mérites sous la forme des prix. Ce chapitre nous permet aussi de nous tourner vers la question des critères d'évaluation qu'humanitaires et photojournalistes mobilisent pour se choisir mutuellement.

Dans le chapitre 5 nous montrons, en approfondissant les cas des expositions photo-humanitaires, les configurations très diverses que celles-ci peuvent prendre. Nous avons cherché à montrer la façon dont le contexte décrit précédemment peut avoir un impact sur la configuration des dispositifs photo-humanitaires. Ainsi, les stratégies immersives et d'interaction face à face avec les bénévoles de l'humanitaire adoptent-elles une place centrale dans ces configurations, en grande partie car elles représentent un idéal de dispositif comme lieu d'échange et outil pour générer de l'empathie. En effet, les acteurs attribuent à la photographie le pouvoir d'incarner des thématiques abstraites et de leur donner un « visage humain ». Tout en suivant la parole des photographes qui soulignent le fait que « ces expositions ne sont pas d'expositions de photographe », nous montrons en quoi ces expositions explorent les capacités de la photographie (narrativité, lisibilité, pouvoir inciter à la réflexion) qui sont aussi revendiquées par les photojournalistes.

Si l'empathie est le point d'ancrage de la coopération, les dispositifs vont mobiliser des usages et des valeurs qui ne sont pas forcément les mêmes. Dans le chapitre 6, l'objectif est

de rendre compte des différences entre les deux mondes aux niveaux des usages et des publics, notamment à partir de l'étude de cas de l'exposition *Femmes après coup* de Mdm, présentée à la fois dans des lieux de passage (places, mairies) et dans des festivals photographiques. Dans ces cadres différents, ce que nous cherchons est de repérer les traces des mondes photojournalistique et humanitaire.

Finalement, dans la partie III (4 chapitres), nous nous attardons sur les différents registres à l'œuvre dans la conception, construction et évaluation des dispositifs. De manière transversale, nous décrivons comment les idéaux de chaque monde (être « auteur » pour le photojournaliste, et être « témoin militant » pour l'humanitaire) trouvent une place dans les dispositifs. Nous nous focalisons sur trois registres qui nous semblent centraux pour le déroulement et l'évaluation des collaborations photo-humanitaires : un registre de l'émotion, un registre de l'engagement, et un registre marchand. Dans le chapitre 7, nous montrons les façons différentes dont les mondes de l'humanitaire et du photojournalisme entendent et mobilisent des stratégies qui visent à susciter l'émotion des publics. Nous montrons comment cette ressource est minimisée dans les discours des humanitaires, voire niée. En effet, dans un contexte de critique de l'image « choc », l'émotion est suspectée de manipulation. L'incursion du photojournaliste dans le monde de l'humanitaire permet de réinventer les moyens d'appel à l'émotion en faisant recours à la narrativité du témoignage. Le récit mis en valeur peut être celui de la personne photographiée mais aussi celui du photographe qui peut transmettre la façon dont il a été touché. L'émotion peut se manifester aussi par la beauté des clichés, mais nous soutenons qu'un registre purement esthétique ne peut pas s'exprimer dans les dispositifs photo-humanitaires, où tout est placé pour diriger notre regard vers la souffrance des personnes et le travail de l'ONG non pas vers la plasticité des images.

Un registre de l'engagement, lié à l'idée de bien commun est décrit dans le chapitre 8. Si ce registre est fréquemment mobilisé dans les mondes du photojournalisme et dans les mondes de l'humanitaire, cette recherche du bien commun est mise en place de manière différente, ce qui peut être source de critiques à l'égard du photographe qui s'engage aux côtés des humanitaires. Pour expliquer ce conflit nous revenons sur la mission sociale que l'on accorde au photojournalisme et sur les attentes morales à l'égard de ce métier pour montrer

comment ces éléments sont réinterprétés dans le cadre des dispositifs photo-humanitaires. En nous appuyant en grande partie sur les entretiens auprès des photographes, nous reconstituons leurs parcours d'engagement avec des ONG mais surtout avec des causes auxquelles ils sont affectivement attachés. L'objectif est de se placer du point de vue de ces professionnels pour saisir le rôle qu'ils s'assignent à eux-mêmes au sein de ces coopérations et savoir comment ils sont amenés à faire des aménagements ou à réaffirmer la spécificité de leur métier face à ces nouveaux partenaires. Nous soutenons alors que ces deux mondes convergent autour de la « héroïsation » du photojournaliste.

Le chapitre 9 aborde la question d'un registre moins légitime mobilisé dans la construction des dispositifs, le registre marchand, lié aux aspects économiques des collaborations. Ce registre est difficilement accessible car il est mobilisé principalement dans des situations qui ne concernent pas la confrontation avec le public. Si les acteurs mobilisent volontiers le registre de l'engagement pour parler des dispositifs photo-humanitaires, cette approche coexiste difficilement avec des logiques économiques. Le registre se manifeste alors par des litiges au sein des collaborations photo-humanitaires. Le premier concerne la concurrence entre deux réponses possibles face à des souffrances lointaines : l'action par le don, et l'action par la prise de parole en tant que citoyen. Le deuxième litige concerne le double statut du photojournalisme, d'une part comme activité économique et d'autre part comme activité engagée. Ce qui est principalement mis en cause, est l'absence ou la faible rémunération des photojournalistes concernés par des collaborations photo-humanitaires. Nous montrons alors comment le dévouement et l'héroïsme attachés aux photojournalistes rendent compliqué de justifier un profit économique.

Dans le chapitre 10, nous cherchons à montrer à travers de situations spécifiques, comment se concrétise la coexistence des différents registres. Nous constatons alors un devoir de cohérence argumentative : les acteurs sont tenus dans des situations différentes de justifier leurs choix en faisant appel à leurs valeurs de référence. Mais parfois cette cohérence est défaillante ou mise en péril, lors des désaccords. Ceux-ci se manifestent comme des épreuves, c'est-à-dire, comme des moments où il faut reconfigurer les liens entre les personnes et les choses et arriver à un accord qui « se tient » (Boltanski, Thévenot, 1991 : 172). Les

possibilités explorées sont les arrangements locaux, la minimisation de l'incohérence (dans les discours) ou, finalement, les arrangements plus profonds qui peuvent toucher durablement les mondes. Cela nous permet finalement de poser la question des innovations que les collaborations photo-humanitaires ont introduites dans le monde de l'humanitaire et les limites de ces innovations. Malgré une mise en valeur de l'originalité du regard du photojournaliste, et même d'autres photographes non journalistes, c'est la valeur de témoignage engagé qui pose les limites à l'introduction d'innovations artistiques dans la communication humanitaire.

Cette argumentation nous permet finalement de montrer les façons dont chaque monde s'exprime dans les collaborations photo-humanitaires. Notre recherche nous pousse à écarter l'idée selon laquelle ces dispositifs sont seulement des espaces de négociation et de soutenir l'existence d'une construction plus fine de la part des acteurs. Au calcul rationnel, on oppose une dynamique où chaque acteur doit faire en sorte de trouver un accord qui soit cohérent avec les valeurs de son monde et qu'il puisse justifier auprès de ses pairs. Ainsi, du côté du photojournalisme, l'argumentaire mis en place pour soutenir ces collaborations mobilise des visions romantiques de la profession et fait référence à l'idéal de photoreporter engagé. Par les récits des photojournalistes nous rendons compte de la dimension affective que ces professionnels entretiennent avec leur métier et avec les valeurs qu'ils y attachent.

Ensuite, notre enquête nous a permis de déceler le poids du mouvement critique de l'image humanitaire dans la communication humanitaire. Ces discours sur les bons usages de la photographie sont devenus des lieux communs, des évidences que les acteurs ne remettent pas souvent en question.

Finalement, les critères de grandeur de la photographie et des photographes mobilisés dans l'humanitaire renouent avec une tradition engagée du photojournalisme. Dans un registre de l'engagement, le photographe est reconnu pour son attachement à des causes sociales, pour son engagement sur le long terme et pour les risques qu'il entreprend. Il devient ainsi un personnage du récit humanitaire, à l'instar du volontaire dévoué de terrain. En effet, nous montrons comment les ONG humanitaires s'investissent fortement dans la création d'espaces

qui contribuent à la légitimation du photojournalisme comme profession spécifique et non remplaçable. De manière paradoxale, en légitimant ce photojournalisme, on risque d'élargir ou de rendre flous les contours de la profession, en lui accordant un sens nouveau, en dehors de la presse.

**PARTIE I. Les bases théoriques et
méthodologiques de notre recherche**

Chapitre 1. Monde photojournalistiques et monde de l'humanitaire : rencontre de deux identités professionnelles

Les collaborations régulières que réalisent photojournalistes et humanitaires soulèvent chez ces professionnels des réactions diverses, qui vont d'une bienveillance enthousiaste, notamment chez les humanitaires, à une forte méfiance, surtout du côté des photojournalistes. Le premier constat que nous voulons signaler est celui du consensus autour de la séparation entre ces deux « mondes ». Que ce soit pour louer cette collaboration ou pour émettre des réserves, le principe qui soutient ces avis est que, bien qu'ayant des pratiques ou des intérêts communs, un photojournaliste n'est pas un humanitaire et vice-versa. Et c'est en partant de ce point commun que des argumentations pourront se construire, que ce soit pour dire que l'association de différences de ces deux mondes est bénéfique ou pour dire, au contraire, que parce que ces mondes sont différents, ils doivent s'attacher à garder leur spécificité. Dans notre analyse, nous voulons montrer en quoi cette différence n'empêche pas le travail concerté (et, au contraire, comment elle pourrait le rendre possible). Pour ce faire, dans un premier temps, nous voulons expliciter les traits qui nous conduisent à traiter le monde du photojournalisme et le monde de l'humanitaire en tant que des mondes professionnels, liés à des conventions et à des registres de valeurs particuliers. En nous appuyant surtout sur ces notions, nous pourrons, dans un deuxième temps, nous intéresser à ce qui constitue la spécificité de chaque monde et à leurs possibles convergences à partir notamment d'une approche axiologique.

1.1 L'humanitaire et le photojournalisme comme des « mondes »

En utilisant le terme de « monde » (du photojournalisme et de l'humanitaire), l'approche que nous voulons mobiliser est celle que Howard Becker³⁴ (1982) utilise pour décrire les mondes de l'art : des membres qui cordonnent des activités pour produire une œuvre et qui, pour ce faire, se rapportent à des conventions qu'ils appliquent de façon régulière et routinière (Becker, 1982 : 58).

Appliquer cette notion aux pratiques auxquelles nous nous intéressons, nous permet de rendre compte de l'activité coordonnée qui permet la réalisation d'une « œuvre ». Dans le cas du photojournalisme il s'agit d'œuvres³⁵ photojournalistiques sous la forme de dispositifs tels que des reportages, des expositions ou des livres. L'humanitaire se différencie à plusieurs égards des mondes de l'art et du photojournalisme. Premièrement, dans ce monde, il n'existe pas de noyau central tel que l'artiste ou le photojournaliste mais plutôt une constellation très diversifiée d'agents et une œuvre (dans un sens plus général, de réalisation) complexe et au même temps diffuse dans le temps et dans sa portée (le projet ou la mission humanitaire). Deuxièmement, cette action humanitaire est réalisée dans un cadre très institutionnalisé qui est celui des ONG, ou des agences de coopération nationale ou multilatérale. Dans, *Les mondes de l'art*, Howard Becker s'attachait à montrer que l'œuvre n'était pas le seul travail de l'artiste, mais que pour exister elle avait besoin de la coordination d'acteurs différents, sur la base de conventions restées en grande partie implicites ou non formalisées. Dans le cas de l'humanitaire, le degré de formalisation de ces conventions est plus important. Comme le montre Pascal Dauvin (2004), certaines logiques des ONG sont même « imposées » par les bailleurs de fonds et par les pays bénéficiaires. De plus, le processus de professionnalisation des filières humanitaires s'est accompagné de moyens de contrôle plus importants, tels que l'exigence des normes ISO, ou encore des codes de conduite qui peuvent être assez

³⁴ La différence doit être faite avec les « mondes » de Luc Boltanski et Laurent Thévenot, dont nous parlerons plus tard. Dans l'ensemble de notre recherche, la notion de monde renvoie à celle de Howard Becker, le cas échéant ce sera indiqué.

³⁵ Nous utilisons le mot *œuvre* dans le sens d'*œuvre de l'esprit*, comme c'est le cas de l'art.

contraignants³⁶. Les agents (employés, volontaires) humanitaires doivent composer avec ces cadres de référence explicites pour s'adapter aux particularités locales. Pascal Dauvin montre aussi comment les expatriés des ONG gardent toujours une partie de liberté qui leur permet de « bricoler » (*ibid.* : 834). Bien qu'ils se réfèrent aux catégories convenues du professionnalisme pour théoriser leurs pratiques, « ils utilisent sur le terrain des registres d'action décalés par rapport aux standards du métier » (*ibid.*). Pour nous, ce cadre formel qui régit le travail dans l'humanitaire n'empêche pas qu'on pense ces pratiques en termes de conventions, de réseaux et encore de bricolage (dans le sens de Claude Lévi-Strauss ou de Michel de Certeau, comme un moyen de se débrouiller avec les « moyens de bord »). De plus, les ONG humanitaires ou d'autres agences de coopération ne sont pas d'« institutions totales » au sens de Goffmanien, et leurs membres gardent donc une grande part d'autonomie, ce qui veut dire qu'ils n'agissent pas sur la base de la pure contrainte mais sur la base de ces conventions.

Pour parler des mondes, nous pensons donc aux personnes qui les constituent en travaillant ensemble de façon « régulière » et « routinière », aux conventions implicites et explicites qui rendent possible la construction d'une œuvre commune, mais aussi aux institutions (telles que des ONG, des agences photographiques) qui participent à la réalisation de l'œuvre.

Malgré les particularités des pratiques auxquelles nous nous intéressons, le concept beckerien de « mondes » nous semble utile pour mettre l'accent sur les capacités des personnes à coordonner leurs activités. Dans ce sens, il s'agit plus d'une approche du travail empirique que d'un concept défini a priori. Dans l'analyse de Howard Becker, cette approche lui permet d'analyser le fonctionnement d'un seul « réseau de chaînes de coopération » (*ibid.* : 58), celui des mondes de l'art, et de relever les conventions qui permettent le travail commun, ainsi que la « distribution des savoirs et [des] rôles dans l'action collective » (*ibid.* : 88). En nous

³⁶ Nous pensons notamment au projet Sphère qui réunit un grand nombre d'agences humanitaires et qui a reconnu une liste de principes communs et des standards minimaux dans toute action humanitaire. Il propose concrètement des manuels d'action de terrain (avec des principes généraux, mais aussi avec des indications plus techniques) et des indicateurs d'efficacité et de qualité d'un projet humanitaire. Ce projet est aussi symptomatique du niveau de professionnalisation que l'on peut trouver dans le monde humanitaire. Voir : <http://www.sphereproject.org/> Consulté le 12/03/2015.

intéressant au travail des photojournalistes avec l'humanitaire, la difficulté principale est d'analyser le travail coordonné de deux mondes distincts. Dire qu'il s'agit de réseaux distincts veut dire aussi que la collaboration n'est pas toujours routinière, bien qu'elle ne soit pas exceptionnelle. En effet, il est possible de trouver de plus en plus de témoignages qui vont dans le sens d'une banalisation de ces pratiques³⁷, mais l'existence de ces commentaires montre aussi que le sujet attire encore de l'attention et génère des réactions diverses.

Puisque ces coopérations ne sont pas tout à fait stabilisées, il sera non seulement question d'observer une création collective faite d'actions régulières ou routinières, mais d'observer les acteurs en train de construire quelque chose de nouveau. Cependant, dire que les dispositifs mis en place par des photojournalistes et des humanitaires sont relativement nouveaux ne veut pas dire qu'ils surgissent du néant absolu. Ces dispositifs naissent dans le contexte de relations plus anciennes entre photojournalisme et humanitaire, bien que celles-ci aient adopté d'autres formes. De plus, dans la construction de ces dispositifs, les différentes conventions, matériaux et cadres institutionnels (et les contraintes et possibilités qui en découlent) se mettent en relation et, de ce fait, les rôles et les poids dans les chaînes de coopération doivent être réassignés.

Finalement, notre approche nous conduit à ne pas traiter ni les photojournalistes ni les personnes participant du monde humanitaire comme des simples agents sur lesquels pèseraient des lourdes structures qui conditionnent toutes leurs actions. Et pourtant, nous n'approchons pas d'êtres purement individuels puisque leur dimension collective est au cœur même du fonctionnement de ces réseaux, où une certaine cohérence dans l'action est requise. En effet, pour que l'œuvre soit achevée, les personnes doivent toujours anticiper les

³⁷ Ainsi, dans un article consacré au sujet dans le quotidien *Le Monde*, nous pouvons lire : « Cela fait plusieurs années que les ONG sont devenues des acteurs majeurs du photojournalisme, du moins pour le grand reportage international, considéré comme l'"aristocratie" du métier - guerres, famines, catastrophes... Nombre de photos primées sont financées grâce à leur concours. Mais c'est rarement précisé. En parler était tabou, mais cela l'est de moins en moins tant le phénomène se généralise ». Accès : http://www.lemonde.fr/acces-restrict/culture/article/2012/10/04/6a6c699667666fc5946e6564619d70_1770417_3246.html. Consulté le 15/01/2015.

compétences et les connaissances des autres, même quand des cadres institutionnels préalables s'imposent.

1.2 Des mondes et des cadres de référence

Le monde du photojournalisme et le monde de l'humanitaire sont formés, en partie, par des réseaux que l'on peut qualifier de « professionnels », d'abord dans un sens très large puisque des activités rémunérées se regroupent sous les appellations de « photojournalisme » et d' « humanitaire »³⁸. Le monde humanitaire, que l'on qualifie comme de plus en plus « professionnalisé » (Le Naëlou, 2004, Siméant, 2011) regroupe une large diversité de métiers. Il ne fonctionne pas comme une activité professionnelle à proprement parler mais donne des repères et une spécificité à l'action des certaines professions qui s'y inscrivent. Nous pouvons penser par exemple aux « médecins humanitaires ». Bien qu'ils ne constituent pas une spécialité formelle de la médecine, le monde de l'humanitaire fonctionne comme un cadre de référence, c'est-à-dire qu'il encadre des situations ou des problèmes spécifiques, et donne un ensemble de règles implicites et explicites qui orientent l'action³⁹.

De la même façon, le rapport que des photojournalistes entretiennent avec le monde humanitaire ne se fait pas par le biais d'une personne qui exercerait un métier d' « humanitaire » (qui n'existe pas). Pour approcher cette relation, nous pouvons avoir à faire à une multiplicité de métiers qui s'exercent dans le cadre de référence que représente le monde de l'humanitaire. Il peut s'agir de professions (au sens classique⁴⁰ du terme) comme, par exemple, des médecins qui pourraient être le contact d'un photojournaliste sur un terrain, mais aussi des stagiaires ou des bénévoles, ou encore des chargés de la communication (sous

³⁸ Pourtant, dans une approche de mondes, nous considérons aussi le « personnel de renfort » (Becker 1982 : 27) ou encore les publics comme faisant partie de réseaux.

³⁹ « Il n'existe [...] pas de pratique singulière susceptible de constituer en soi une "médecine humanitaire". Pas plus, en tout cas, qu'il n'existe d'aviation, de microbiologie ou de comptabilité humanitaire. Le qualificatif "humanitaire" renvoie en fait, non aux métiers, mais aux cadres institutionnel et politique dans lesquels ils s'exercent. Il se réfère aux problèmes spécifiques qui se posent aux acteurs humanitaires du fait du contexte de leur action, ainsi qu'aux responsabilités particulières qui leur incombent » (Brauman, 2004 : 594).

⁴⁰ C'est-à-dire dans la tradition fonctionnaliste de la sociologie des professions (Champy, 2009).

différentes appellations) qui assurent en priorité le lien avec le photojournaliste. En approchant ces personnes par le biais de l'enquête, nous pouvons donc reconnaître au moins deux dimensions de leur action. D'un côté, ils agissent comme des *agents* d'une institution, l'organisation humanitaire (et c'est donc une dimension institutionnelle) et, d'un autre côté, leurs actions sont aussi modelés par l'appartenance à un groupe professionnel⁴¹. Ces cadres de référence font partie des ressources des personnes qui leur permettent d'agir de manière efficace pour arriver à une œuvre collective. Or, ces ressources ne s'activent que dans des situations particulières. Dit autrement, tout ce qui fait partie de mondes n'est pas valable tout le temps ni de manière simultanée. Par exemple, nous pouvons postuler que les considérations qu'un photographe aura pendant la prise d'une photographie ne seront pas les mêmes qu'il aura dans la situation où il devra proposer cette même image à une ONG. De la même manière, les arguments qu'il mettra en avant pour présenter son travail à la presse ne seront pas forcément les mêmes arguments qu'il choisira pour se présenter devant une ONG. Rattacher ces cadres de références abstraits à la réalité de situations peut nous permettre de saisir l'action dans sa richesse et de mettre l'accent sur les compétences et la plasticité de personnes pour évaluer et s'adapter aux circonstances. Cette approche s'inspire du cadre théorique proposé par Luc Boltanski (1990, 1991). Cet auteur, comme Howard Becker, met l'accent sur les compétences de personnes. Il montre par des terrains très variés (des lettres à un journal, des messages aux prisonniers) comment des personnes qui agissent individuellement, le font sur la base des principes supérieurs, qui sont dans un autre niveau que les conventions et les contraintes qui intéressent Howard Becker. Lui et Laurent Thévenot (1991), entendent dépasser l'apparente opposition entre des approches collectivistes et des approches plus individualistes :

« Dès lors qu'on exhibe les personnes qui agissent « sous » le collectif, ou la convention marchande qui pèse « sur » les individus, l'opposition va en s'estompant. Cette apparente opposition peut se résoudre dans cette armature théorique, [...], qui propose une armature à deux niveaux : celui de personnes particulières, et un niveau de généralité supérieur, ces principes supérieurs communs » (Boltanski, Thévenot, 1991 : 43).

⁴¹ Dans le cas des bénévoles, on peut difficilement penser à un monde professionnel, mais certaines attentes sont tout de mêmes liées à ce rôle.

Appréhender la relation des photojournalistes et humanitaires en situation permet aussi de prendre en compte la part d'autonomie que les personnes gardent, même dans un cadre très régulé comme celui de l'humanitaire, et de soulever les éventuels arrangements locaux et d'autres logiques qui pourraient entrer en jeu. C'est justement cette diversité de logiques (et leur coexistence) qui nous intéresse.

Quand nous appréhendons les expositions photo-humanitaires, nous y voyons le résultat de l'action collective de personnes appartenant à deux types de réseaux, photojournalistique et humanitaire, et répondant donc à, au moins, deux ensembles de contraintes et de conventions, mais devant se mettre d'accord sur la base de principes supérieurs communs. Les conventions et les contraintes sont assez nombreuses et elles appartiennent à un niveau opérationnel, qui existe sans problèmes quand les relations sont plutôt stables, mais qui se heurtent aux usages d'un autre monde. Or, quand des photojournalistes travaillent avec les humanitaires, ils le font autour des formats plutôt non stabilisés (l'exposition humanitaire, le webdocumentaire humanitaire). Il est donc intéressant, pour les approcher, de ne pas en rester au niveau des conventions mais d'interroger ces principes supérieurs.

1.3 L'approche axiologique

Les travaux de Luc Boltanski sur la construction de l'accord sur la base de principes supérieurs dans *L'amour et la justice comme compétences* et, plus tard, dans *De la justification*, écrit avec Laurent Thévenot (1991), peuvent nous permettre de mieux saisir le travail des photojournalistes et humanitaires. Plusieurs éléments de ce modèle nous servent à mieux comprendre notre objet.

Premièrement Luc Boltanski s'appuie sur l'observation de moments de désaccord ou de remise en question pour faire ressortir des principes supérieurs que les personnes mobilisent pour résoudre ces litiges sans recourir à la violence. Ces principes permettent de « dépasser les particularités des personnes et de constituer les fondements d'un accord » (Boltanski et

Thévenot, 1991 : 43). Bien que notre objet ne relève pas d'une franche opposition, mais plutôt d'une coopération qui peut sembler « évidente »⁴², les expositions photo-humanitaires restent des moments des mise à l'épreuve⁴³ où un nouvel ordre doit être établi et les désajustements doivent être traités (*ibid.* : 172). Dans ce modèle, ces principes sont liés à des différentes *formes de généralité* (aussi appelées « mondes »), non pas attachées à des collectifs mais à des situations (*ibid.* : 30). Pour notre objet, cela veut dire que le fonctionnement des dispositifs photo-humanitaires s'explique plutôt par une multiplicité de formes de généralité qui varient selon les *situations* (par exemple, les situations de construction, ou de justification face à la presse ou encore dans la rencontre avec les publics) et non pas explicables seulement par leur appartenance au monde humanitaire ou photojournalistique. Pour nous, cela ne ferme pas la porte à la possibilité des formes de généralité récurrentes ou même constitutives d'un monde, comme le montre aussi Cyril Lemieux (2000) dans son analyse du monde journalistique. Cette approche nous semble intéressante puisqu'elle ouvre la porte à un regard plus dynamique de dispositifs, qui seront analysés en tant qu'ils articulent des situations différentes tout le long de leur existence.

Deuxièmement, l'existence de diverses formes de généralité peut générer des tensions qui résultent de leur confrontation. Dans les dispositifs photo-humanitaires, ces tensions sont d'autant plus complexes que ces formes de généralité concernent deux mondes professionnels distincts. Le défi pour le chercheur est donc, de « ne pas importer des références à des formes de généralité étrangères, ce qui aurait pour effet de transformer [...] un constat en critique » (Boltanski et Thévenot, 1991 : 23). Pour Luc Boltanski et Laurent Thévenot, il ne s'agit pas seulement d'un parti pris méthodologique ou éthique mais de constater que les principes d'explication utilisés en sciences sociales et ceux mobilisés par les personnes qui sont l'objet

⁴² Comme le décrit, entre autres, un article sur le site de la radio RFI à propos de la collaboration du CICR avec des photojournalistes : « Sur le terrain, les photographes sont parfois amenés à proposer au CICR des photos. Mais le partenariat est bien souvent à l'initiative de l'organisation intergouvernementale [...] La collaboration avec ceux qui racontent les conflits par l'image [est] une évidence ». Accès : <http://www.rfi.fr/culture/20140704-william-daniels-photojournalisme-visa-or-humanitaire-photographie-rca/> Consulté le 5/11/2015

⁴³ Dans le sens de Boltanski et Thévenot (*ibid.* : 172), c'est-à-dire, un moment où s'établit « une nouvelle disposition juste de personnes et d'objets mis en valeur. L'épreuve [...] se distingue de la démonstration qui se fait lorsque les grandeurs se déploient dans une situation qui se tient ».

des analyses académiques sont semblables. Le modèle de Luc Boltanski et Laurent Thévenot nous permet aussi de prendre en compte la critique comme objet d'étude, en tant qu'elle naît de la confrontation de plusieurs formes de généralité. Ces situations qui peuvent faire émerger la critique des acteurs nous semblent riches en enseignements.

Enfin, et de manière plus transversale, nous empruntons à Luc Boltanski son intérêt pour les compétences des acteurs (1990 : 19) et pour la plasticité qui leur permet de passer d'un registre à l'autre, même dans les situations où il peut y avoir une tension entre différentes formes de généralité. Cela semble être le cas dans les situations que nous étudions, où cette tension se fait concrète par la critique que soulèvent les usages de la photographie dans l'humanitaire et le rapprochement des photojournalistes au monde humanitaire. Concrètement, cette approche nous a conduits à explorer la façon dont les personnes construisent la validité (que ce qu'ils disent puisse être le plus consensuel possible) et la légitimité (que ce qu'ils disent puisse être vu comme estimable ou « grand » dans les mots de Luc Boltanski) de ces dispositifs. Dans la perspective des mondes de Luc Boltanski, cela veut dire aussi que nous nous intéressons à la façon dont les photojournalistes et communicants humanitaires *justifient* leurs choix dans les dispositifs, c'est-à-dire la façon dont ils leur attribuent la grandeur qu'ils méritent (de là le sens de justice utilisé par cet auteur).

Prenant appui sur ce cadre théorique, nous souhaitons approfondir la nature de l'accord entre photojournalistes et humanitaires. Pour ce faire, nous nous inspirons aussi des prolongements proposés par Nathalie Heinich (1997a, 1997b, 2006a, 2012), notamment de la lecture axiologique que l'auteur fait de ce modèle. Dans son article « Pour une sociologie de valeurs » (2006a), l'auteure propose une conceptualisation de la notion des valeurs, qui lui semble manquer dans la tradition sociologique. Elle reconnaît cette préoccupation dans le modèle de Luc Boltanski (où les notions du *bien*, du *juste*, du *beau* ou de l'*authentique* sont abordées) sans que le terme n'y apparaisse. Nathalie Heinich propose de dépouiller l'étude des valeurs de toute charge normative, c'est-à-dire d'« analyser le rapport des acteurs aux valeurs, et non pas de normer ou de prescrire » (*ibid.* : 291). Comme Luc Boltanski et Laurent Thévenot (bien qu'ils ne parlent pas de « valeurs » mais de « principes » qu'ils lient à des situations particulières), Heinich propose de renoncer à une lecture essentialiste de valeurs qui

voudrait définir ce qu'ils sont dans l'absolu et « par conséquent, ce que les acteurs doivent faire pour les respecter » (*ibid.* : 292). La richesse que peut apporter l'étude du rapport des personnes aux valeurs vient du fait que ceux-ci sont vécus par tous comme des impératifs :

« Le respect des valeurs s'impose à tous, même superficiellement ou inégalement et [...] leur puissance réside précisément en ce qu'elles ne sont vécues par les acteurs ni comme de simples illusions ni comme des raisons logiquement argumentables, mais comme des impératifs fortement investis d'affects (Heinich, 2006a : 28) ».

Pour notre objet, cette approche signifie la mise en exergue des valeurs au nom desquels photojournalistes et humanitaires se mettent d'accord et des différents registres dans lesquels ces accords doivent se faire. Les valeurs dont nous voulons nous approcher possèdent trois caractéristiques, empruntées à la modélisation d'Heinich (*ibid.*) Premièrement, les valeurs sont multiples et elles appartiennent à des registres qui peuvent varier d'un terrain à l'autre. Deuxièmement, elles ne sont pas toujours conscientes, sans pour autant être « irrationnelles » puisqu'elles obéissent à des contraintes de cohérence. Ces contraintes obligent aux acteurs à ne pas dire n'importe quoi, ni n'importe comment dans n'importe quel contexte puisque cela peut les exposer à être disqualifiés. Troisièmement, elles préexistent aux acteurs mais sont retravaillées par eux⁴⁴.

De manière plus transversale, l'approche de Luc Boltanski et Laurent Thévenot, et de Nathalie Heinich nous ont conduits à nous intéresser aux compétences des acteurs et à *comprendre* leur action. Dans cette phrase, comprendre veut dire « ressaisir les contraintes que [les personnes] ont dû prendre en compte, dans la situation où elles se trouvaient insérées, pour rendre leurs critiques et leurs justifications acceptables par d'autres » (Boltanski, 1990 : 69). C'est principalement par l'activation, dans des situations particulières, de compétences

⁴⁴ « [...] elles existent avant la situation d'évaluation (c'est la dimension structurale, déterministe, de l'expérience commune) ; ensuite, elles s'élaborent dans la situation, en s'exerçant concrètement sur tel ou tel objet, avec une efficacité variable (c'est la dimension pragmatique et interactionniste) ; et enfin, elles se construisent après la situation d'évaluation, grâce à leur mise à l'épreuve au contact des objets et dans l'influence des contextes, de sorte qu'elles se modulent, s'affinent, s'affirment ou, au contraire, se périssent, entraînant une réélaboration permanente du répertoire dont disposent les acteurs (c'est la dimension constructiviste et historiciste) » (Heinich, 2006a : 314).

dont les personnes disposent que nous cherchons à comprendre comment le travail conjoint de photojournalistes et humanitaires est possible. Ces compétences sont pourtant à replacer dans les processus de socialisation, dans la configuration de groupes spécifiques, et de manière générale, dans ces mondes qui forment des cadres de référence.

Pour décrire les cadres de référence qui constituent les mondes du photojournalisme et les mondes de l'humanitaire, nous proposons de montrer maintenant leurs configurations et leurs spécificités.

1.4 Le photojournalisme comme groupe professionnel

A la différence du monde humanitaire, qui regroupe une multiplicité de pratiques et de groupes professionnels sans un noyau central, la notion de « monde du photojournalisme » que nous utilisons fait référence à une activité, qui reste centrale, bien que très diversifiée. D'autres activités sont nécessaires à l'exercice du photojournalisme : la mise au point du matériel technique, la diffusion et la critique des œuvres, la formation des nouveaux professionnels, les syndicats, etc. Dans ces mondes, et à l'instar de l'artiste dans les mondes de l'art, le photojournaliste réalise « une contribution indispensable et irremplaçable » (Becker, 1982 : 59), se trouvant « au centre d'un réseau de coopération dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à l'aboutissement de l'œuvre » (*ibid.* : 49). Il capitalise des activités diverses pour en faire une œuvre de l'esprit (c'est-à-dire une création intellectuelle originale qui prend une forme matérielle).

Le photojournaliste se trouve donc au centre des réseaux du monde photojournalistique et il est dépositaire et met à jour une culture professionnelle particulière. Ici, nous devons comprendre culture professionnelle non pas comme un ensemble de traits distinctifs de la pratique photojournalistique mais plutôt comme un espace public de débat, et des enjeux communs dans une pratique (Monjardet, 1994 : 398⁴⁵).

⁴⁵ Dominique Monjardet (1994) propose cette approche en étudiant la culture professionnelle des policiers. Sur la base de sa propre observation et de l'étude de G. Hauser et B. Masingue (1982) il propose de dépasser le

Nous voulons aborder le photojournalisme en tant que profession, en lui accordant une spécificité tout en reconnaissant la diversité de pratiques labellisées sous ce terme. Nos recherches initiales nous ont permis d'observer que les photojournalistes ayant travaillé ou travaillant régulièrement avec l'humanitaire n'ont pas un seul parcours type. Issus des écoles de photographie, d'art, ou encore sans formation photographique particulière; travaillant exclusivement dans le photojournalisme ou multipliant les sources de revenus ; indépendants, en agence ou en collectif. Tant de différences qui, à notre sens, n'empêchent pas de penser à la spécificité et à l'unité d'un groupe professionnel de photojournalistes, immergés dans une culture du photojournalisme. En plus de rendre compte des enjeux communs d'une pratique professionnelle, le terme de « culture » permet de mettre l'accent sur l'unité professionnelle et sur « la communauté d'expériences et de pratiques propres à un groupe social, qui s'incarne dans des comportements habituels et des conceptions habituelles partagées par tous » comme le définit Pierre-Michel Menger (2010 : 10) en s'appuyant sur les travaux d'Everett Huges et de Robert Redfield. Le concept de culture professionnelle peut désigner aussi, dans le monde du photojournalisme comme dans les mondes de l'art, des techniques, des règles de création et des codes de perception esthétique (*ibid.*). Or, les cultures professionnelles peuvent être déclinées de manière locale, comme le montrent, par exemple, Howard Becker *et al.* (1962), pour une culture étudiante en particulier ; ou Agnès van Zanten pour les enseignants des zones d'éducation prioritaire en France (2003). Tout en gardant ces constats, nous voulons mettre l'accent sur la stabilité et les conventions communes dans cette profession.

Se reconnaître et être reconnu en tant que photojournaliste, implique le rapprochement d'un monde professionnel formé pourtant de parcours très divers. Pierre-Michel Menger (1997) examine cette configuration pour la profession de comédien. Dans son enquête, il montre les inégalités dans cette profession en termes de revenus, de formation ou de visibilité. L'auteur décrit, sur la base des résultats d'une importante enquête par questionnaire et par l'exploitation de documents administratifs, plusieurs types de parcours de comédien. Cela lui

regard anglosaxon dominant dans ce sujet et qui proposait l'existence d'une culture policière. Au contraire, Monjardet montre l'existence d'un pluralisme d'attitudes, de positionnements différents mais affirmés autour des enjeux majeurs de la fonction policière : le rapport à la loi et le rapport à l'autre (au non policier).

permet de montrer un noyau de comédiens mieux intégrés, avec un parcours « classique » et, autour de ce noyau, des façons différentes d'être comédien. Cette fragmentation n'empêche pas l'auteur de parler de « valeurs communes » de la profession (*ibid.*: 203) et de signaler donc sa cohésion. Florent Champy parle ainsi, faisant référence à ce modèle, d'une « galaxie s'organisant autour d'un noyau dense » (2009 : 118).

Par ailleurs, nous pouvons postuler que ce flou de définitions et de cultures est constituant de l'identité photojournalistique. Denis Ruellan, dans son étude de la profession journalistique (2007), décrit la coexistence d'une multiplicité de pratiques et de conceptions du métier. Loin de constituer une simple critique du journalisme, l'auteur décrit ce flou comme une culture de production propre à profession, voire un aspect fondamental de son identité. Les photojournalistes, professionnels de l'image que l'on rapproche aux journalistes, nous semblent aussi fonctionner comme groupe professionnel, malgré un flou de définitions et une multiplicité de pratiques. Néanmoins, cette indéfinition du métier se présente aussi comme un contexte propice à la création et au « bricolage ». Cela ne veut pas dire pour autant que tout puisse être considéré du photojournalisme. En revanche, cela veut dire que les critères peuvent être flexibles et changeants, dans le temps et selon les situations. Non seulement les critères peuvent changer, mais encore, les cas de litige peuvent servir à créer un espace dynamique de construction de valeurs et de pratiques acceptables dans le métier. Dans ce sens, le mot « photojournalisme » ne fait pas référence à un ensemble d'œuvres et de professionnels remplissant certains critères (comme s'il s'agissait d'un label) mais désigne plutôt ces espaces de débat ouverts par l'imprécision du métier. C'est aussi l'approche que Denis Ruellan adopte pour étudier le journalisme. Celle-ci consiste à s'attarder sur la « structuration des espaces de travail » (*ibid.* : 51), et à s'intéresser à la façon dont ce groupe se définit et cherche à se différencier des pratiques connexes et des pratiques « amateur ». Ce dernier point est particulièrement intéressant dans le monde photojournalistique. Souvent décrit comme monde en « crise », certaines innovations que cette dernière peut engendrer (par exemple, l'appel, de la part des éditeurs aux « simples citoyens » pour illustrer la presse, la collaboration avec des nouveaux partenaires), peut être à la base d'un mouvement de redéfinition du métier, non seulement des pratiques mais aussi des discours qui le soutiennent. Les différentes appellations liées à la pratique photojournalistique montrent bien la fragmentation de l'activité : photographe-reporter (utilisée souvent comme synonyme), ou

encore photographie sociale, photographie documentaire, photographie de presse. Plus que de pratiques concomitantes ces trois dernières appellations désignent des formes différentes de pratiquer le photojournalisme, entre la photographie *news* (d'actualité immédiate), le reportage d'actualité sur le long terme ou le projet documentaire non lié à l'actualité. Ce flou de pratiques permet aussi aux photographes de se déplacer entre les registres, de multiplier les interlocuteurs et de dynamiser leurs activités. Comme Denis Ruellan le décrit pour le monde du journalisme, ce professionnalisme du flou est source de vitalité pour le métier.

Nous pourrions aussi penser au photojournalisme comme un segment des mondes de la photographie. Cette dernière proposition ne nous semblerait pourtant pas adéquate puisque les pratiques photographiques étant tellement diverses il résulte difficile de concevoir une identité sur la base de l'utilisation d'un matériau commun. En effet, photographie artistique, photographie publicitaire ou photojournalisme possèdent des instances formelles (des prix, des festivals, des formations) et des éthiques très différentes. Bien sûr, nous pourrions trouver facilement des exemples de mobilité entre plusieurs pratiques photographiques : des professionnels qui développent plusieurs approches pendant leur carrière, et même des photographes qui traversent le monde photojournalistique pour s'insérer dans des réseaux de l'art, comme c'est le cas pour les photographes de Sebastião Salgado, Gilles Peress ou Alfredo Jaar, entre autres. Malgré ces cas, que nous pouvons considérer comme se trouvant dans la périphérie du monde du photojournalisme, le photojournalisme est une catégorie d'usage assez stable et consensuelle pour leurs praticiens⁴⁶. Néanmoins, il est important de prendre en compte la contiguïté des pratiques et questionner les dispositifs qui brouillent les genres. Dans notre recherche nous avons été confrontée aux photographes insérés dans les réseaux de la photographie artistique travaillant avec des ONG pour des projets à visée documentaire. Ces situations renseignent sur les attentes des ONG vis-à-vis des photographes et nous permettent alors de mieux envisager notre sujet. Cela dit, les catégories de

⁴⁶ A titre d'exemple, l'appellation « photojournalisme » a été choisie par l'étude du ministère de la culture sur « la crise du photojournalisme » (Bertin, Balluteau, 2010), par l'Union de photographes professionnels (UPP), ou par le festival de photojournalisme Visa pour l'image, (appelé autrefois « festival international du photo-reportage »).

« photojournalisme » ou « photographie d'art » sont assez consensuelles pour que nous décrétons leur inexistence.

En systématisant nos lectures sur le photojournalisme, nous avons identifié cinq éléments qui constituent le « noyau » du photojournalisme : 1) l'inscription dans un monde institutionnel, 2) la référence à des figures « mythiques » et exemplaires, 3) des instances (et critères) d'évaluation, 4) les enjeux de la véracité et 5) une éthique propre au monde. Tous ces éléments nous permettent d'approcher le photojournalisme à la fois comme monde, fait de conventions et nécessitant le travail coordonné et en réseau de plusieurs personnes, et comme profession spécifique, malgré la diversité de pratiques⁴⁷. Nous soutenons que le photojournalisme peut être traité comme une abstraction à deux titres. D'un côté, se dire photojournaliste demande aux personnes de reconnaître et de faire reconnaître leur appartenance à un monde et à une tradition et, d'un autre côté, pour le chercheur, cela équivaut à admettre la possibilité de systématiser les éléments constituant ce groupe et à les observer ensuite dans la réalité des pratiques. Tel est notre projet.

1.4.1 Un monde institutionnel

En France, l'activité des photojournalistes bénéficie d'une certaine reconnaissance, bien que limitée, par les organismes de l'État et par des institutions émanant de leurs propres pratiques (collectifs, syndicats). Dans la législation du travail, les photojournalistes sont assimilés à des journalistes et sont régis par leur convention collective et par les mêmes articles du code du travail⁴⁸. De plus, nombreux sont les photojournalistes qui possèdent une carte de presse : en

⁴⁷ Dans le contexte de la sociologie de professions, cette perspective ne s'inscrit pas dans un courant fonctionnaliste qui met l'accent sur l'unité des professions et sur la définition des « vraies » professions. C'est n'est pas non plus une perspective interactionniste car, malgré le fait de reconnaître l'énorme diversité de pratiques nous reconnaissons des traits qui unifient et qui constituent le cœur de la pratique photojournalistique

⁴⁸ « Sont assimilés aux journalistes professionnels les collaborateurs directs de la rédaction : rédacteurs-traducteurs, sténographes-rédacteurs, rédacteurs-réviseurs, reporters-dessinateurs, reporters-photographes, à l'exclusion des agents de publicité et de tous ceux qui n'apportent, à un titre quelconque, qu'une collaboration occasionnelle » (Article L. 761.2 du Code du Travail).

2009, le total des cartes accordées à des photojournalistes⁴⁹ s'élevait à 1 124⁵⁰. L'État français s'est intéressé récemment aux photojournalistes, dans un contexte qualifié de « crise ». L'Inspection générale des affaires culturelles (IGAC, qui relève du Ministère de la culture et de la communication) a commandé un rapport afin de dresser un portrait de la situation économique, juridique et sociale des photojournalistes (Balluteau, Bertin, 2010). Le rapport « Photojournalistes : constat et propositions », avance dans le sens de la reconnaissance de problèmes spécifiques de ce secteur. Ce rapport identifie comme étant « le cœur de la population » (*ibid.* : 10) des photojournalistes, ceux qui possèdent la carte de presse (1400-1500 personnes). Ce rapport met aussi en avant l'existence de photographes réalisant d'autres missions, tels que des commandes « *corporate* » (« reportage d'entreprise », Colo et al., 2009 : 26), beaucoup plus lucratives, tout en réalisant de reportages destinés à être vendus à la presse. Ces personnes ne possèdent pas de carte de presse puisqu'elles n'en tirent pas suffisamment de revenus. Dans le contexte de crise déjà évoqué où il devient difficile de vivre seulement de la presse, ces professionnels participent néanmoins au monde des photojournalistes, tout en étant écartés de la pratique « officielle ». C'est pour cela que l'idée de « noyau » et périphérie évoquée précédemment exprime bien cette réalité. Dans ce sens, un autre rapport privé commandé par le Ministère de la Culture, dit « Rapport Ithaque » (Debeauvais, Vauclaire, 2010) identifie, à la périphérie du noyau de photojournalistes avec la carte de presse, des professionnels non titulaires mais salariés en tant que « photojournalistes » par des entreprises de presse (400-500 personnes) pour des faibles montants (*ibid.* : 10⁵¹). Dans le sens où nous voulons aborder ces pratiques, ces professionnels participent du monde du photojournalisme puisqu'ils participent des réseaux photojournalistiques : ils visent les mêmes clients, peuvent prétendre aux mêmes prix et

⁴⁹ Le terme « photojournaliste » est utilisé par la Commission de la Carte d'Identité des Journalistes Professionnels (CCIJP) et il regroupe les personnes travaillant dans/avec la presse avec les intitulés de « Photographe », « Reporter photographe », « Journaliste photographe », « Photographe enquêteur »; Variable déclarative (Debeauvais, Vauclaire, 2010, citant les premières données de l'Observatoire des métiers de la presse de juin 2009).

⁵⁰ Entre 1960 et 1990 les photojournalistes avec une carte de presse en France, ont triplé : 551 en 1960, 1 447 en 1990 (Albert, 1998 : 59).

⁵¹ Au total, le rapport estime le nombre de photojournalistes entre 1600 et 2000, en retenant une marge d'erreur de + ou - 10%.

bourses, ils doivent composer avec les mêmes conventions et ils seront évalués, en tant qu'ils proposent un travail comme « photojournalistique », avec les mêmes critères.

L'activité photojournalistique compte aussi des instances collectives nées des mêmes praticiens. L'Association Nationale des Journalistes Reporters Photographes (ANJRP) est fondée en 1962 par trois photographes salariés de la presse et en 1965 elle comptait déjà 400 membres⁵². Elle aura parmi ses directeurs, des grandes figures telles que Robert Doisneau et Raymond Depardon. Plus tard, en 2000, un groupe de photojournalistes publie le *Manifeste FreeLens*, qui est à l'origine de l'association Free Lens. Dans ce manifeste, les photojournalistes réagissent à des « pratiques contractuelles illégales, inacceptables et attentatoires au libre exercice de [leur] profession », et mettent en cause notamment les groupes de presse⁵³. Ces deux associations fusionnent en 2003, et elles rejoignent en 2010 l'Union de Photographes Professionnels/auteurs (UPP) une association qui représente l'ensemble de photographes professionnels en France. Celle-ci compte un pôle photojournalisme qui cherche à « valoriser l'identité des photojournalistes, leur démarche et la qualité de l'information dont ils sont les vecteurs » et à défendre l'exercice de leur métier⁵⁴. Si dans le monde des praticiens, les catégories « photojournaliste » ou « photographe de presse » ont trouvé un écho dans les usages et dans les associations représentatives, il faut constater que la profession a peu de reconnaissance spécifique dans les textes officiels qui régulent ou observent leurs pratiques. Ainsi, le rapport Ithaque souligne-t-il la difficulté d'identifier les effectifs de la profession par les recensements officiels, dont la nomenclature retient un métier et non pas le croisement entre un métier (être photographe) et un secteur d'activité (dans la presse). Or, dans le cadre de notre recherche, renvoyer tous les photojournalistes à la catégorie, plus vaste, de « photographes » nous semble ne pas tenir compte de la nature du médium photographique. Celui-ci, reste un outil technique qui permet

⁵² « La commission Presse et Medias de l'UPP » Site de l'Union de photographes professionnels UPP. En ligne http://www.upp-auteurs.fr/profession_photojournaliste.php?section=qui-sommes-nous Consulté le 24/03/2015

⁵³ Manifeste Free Lens, 2000. Accès : <http://archive.indymedia.be/news/2000/10/973.html> Consulté le 17/03/2015.

⁵⁴ Profession photojournaliste, Union de photographes professionnels. Accès : http://www.upp-auteurs.fr/profession_photojournaliste.php?section=qui-sommes-nous Consulté le 17/03/2015.

des pratiques très variées. Selon le domaine où l'outil se déploie, les conventions peuvent être très différentes (par exemple, dans l'art, la photographie scientifique, la photo amateur). Comme nous avons signalé, il nous semble en principe plus juste de rapprocher le photojournalisme du journalisme, pratique avec laquelle il partage des valeurs et dans certains aspects une même reconnaissance officielle (le photojournaliste reste un « assimilé journaliste » dans la loi du travail). Cependant, ce rapprochement reste théorique et ces groupes professionnels sont souvent considérés différents. En effet, ces étiquettes ne se réfèrent pas à des essences platoniques mais elles sont plutôt des mots que les personnes ont trouvé utiles à utiliser (Becker, 1995 : 5). Howard Becker suggère que ce que nous pouvons faire est de « apprendre ce que les personnes font en utilisant les termes de photographie ou de photojournalisme » et que « les significations de ces mots apparaissent dans les organisations que les utilisent, dans l'action collective des personnes concernées par ces actions » (*ibid.*)⁵⁵.

Bien que le photojournalisme ne compte pas de repères formels très clairs, nous pensons qu'elle peut être comprise comme profession spécifique au regard d'autres éléments, liés aux usages et aux conventions. La reconnaissance institutionnelle et l'auto-reconnaissance en tant que groupe professionnel semble d'ailleurs s'être renforcée dans le contexte de crise, qui a poussé les professionnels (par le biais des organisations collectives, ou dans les espaces de rencontre comme des festivals) à se poser des questions sur l'exercice de la profession. Cette crise semble avoir deux effets complémentaires : d'un côté, un désir de la part de professionnels d'affirmer leur spécificité (une certaine démarche photojournalistique) et, d'un autre côté, le besoin de trouver des financements nouveaux au-delà de la presse (mécénat mais aussi des commandes auprès des entreprises et des ONG) pour subsister, les obligeant à redéfinir cette spécificité. Dans tous les cas, cette crise semble être le terreau d'une reconfiguration de la profession, et c'est justement cette reconfiguration qui nous intéresse. L'enjeu est de faire face à une transformation profonde de ce que l'on appelle le

⁵⁵ Notre traduction de l'anglais : « *We can learn what people have been able to do using documentary photography or photojournalism as a cover, but we can't find out what the terms really mean. Their meaning arises in the organizations they are used in, out of the joint action of all the people involved in those organizations, and so varies from time to time and place to place* » (Becker, 1995 : 5).

photojournalisme et même se préparer à la disparition du métier tel qu'il est pratiqué aujourd'hui. Pour faire face à cette évolution profonde, les photojournalistes peuvent puiser dans les représentations et les mythes liées à leur profession et à son histoire : entre documentariste, ethnologue, aventurier, journaliste, artiste, témoin subjectif ou impartial, les rôles assignés à ces acteurs et les valeurs de ce monde peuvent être modifiés.

1.4.2 Des référents communs, le mythe du « photojournaliste engagé »

La reconnaissance du métier de photojournaliste auprès du grand public est liée à l'existence du « mythe du photoreporter » (Gervais, Morel, 2008 : 133). Avec le développement d'appareils moins contraignants (en termes de poids, de temps de pose) et dans un contexte d'essor de la presse, émerge dans les années 1930 « une esthétique sur le vif, au cœur de l'action et au plus près de l'événement » (*ibid.*), ce qui va de pair avec une valorisation des « engagements moraux » (*ibid.*) du photoreporter. Plusieurs auteurs (Morel, 2006; Amar 2000 ; Ferenczi, 2007) placent la naissance du photojournalisme pendant l'entre-deux-guerres, notamment dans la couverture de la guerre civile espagnole. La célébrité de photographies de Robert Capa pendant cette guerre participe à l'émergence d'un idéal de photographe de guerre « qui cultive les vertus d'abnégation, d'engagement, d'altruisme » (Gervais, Morel, 2008 : 133). Les photographies de Capa pendant la guerre civile espagnole, publiées dans la presse, fonctionnent en quelque sorte comme un des grands mythes fondateurs, qui relie cette activité à une sorte d'engagement, même au risque de sa propre vie. C'est surtout la notoriété de Robert Capa, sa reconnaissance en tant que « plus grand photographe de guerre du monde » (*ibid.*), qui viennent concrétiser l'émergence de cette représentation idéalisée du photojournaliste. Néanmoins, nous pouvons aussi accepter comme une des sources du photojournalisme actuel, la tradition des « *concerned photographers* »⁵⁶ qui s'intéressent aux problèmes sociaux. Nous pourrions y classer, par exemple, Jacob Riss, qui produit et publie en 1890 (dans un magazine et ensuite dans un livre) celui qui est considéré comme le premier photoreportage *How the other half lives* (image 3) montrant les

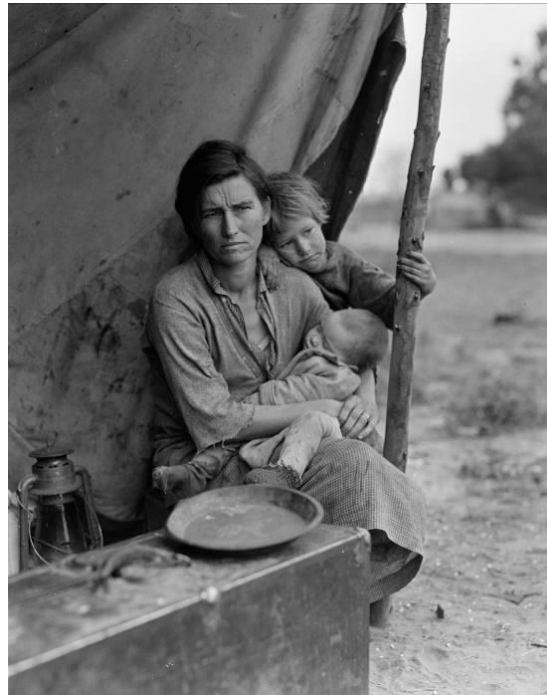
⁵⁶ Terme généralisé plus tardivement, utilisé dans le titre du livre du photographe Cornell Capa, 1968.

difficiles conditions de vie dans les quartiers pauvres de New York. Ou encore Dorothea Lange et son travail sur la Grande Dépression, publié dans la presse en 1935 (image 2). Bien que différents dans leur approche esthétique et dans les conditions de réalisation⁵⁷, ces travaux traduisent une sorte d'engagement qui participe à ce mythe du photojournalisme, comme une éthique et une « façon de vivre », comme l'exprimait Henri Cartier-Bresson (1996 : 35). Dominique Baqué (1993 : 83), résume ainsi la figure du photojournaliste : « un homme engagé dans un réel dont il devine et comprend les figures, anticipe les successives manifestations, fait advenir le sens », [...] un homme éminemment social aussi, qui répond à une demande collective et insère sa pratique dans la trame même du social ».

Image 2 : How the other half lives, 1890, J. Riss.



Image 3 : Mère migrante, D. Lange, 1935.



⁵⁷ Ce ne sont pas de photographies d'une actualité pressante, une « esthétique sur le vif » (Gervais, Morel, 2008 : 133) n'est donc pas recherché mais un travail de fond.

Ces mythes s'accompagnent d'une nostalgie des temps passés, quand le photographe pouvait vivre de son métier et jouissait d'un certain prestige avant d'être, en quelque sorte, déclassé. Les photojournalistes Yann Morvan et Patrick Frilet, dans un ouvrage commun paru en 1995, faisaient référence à un « appauvrissement de la profession » :

« Nous avons tous vécu les grandes années du photojournalisme, marqué par l'argent facile qui récompensait toutes les bonnes idées : les commandes et les garanties des magazines affluaient, les photographes dispersés aux quatre coins du monde vivaient aisément de leur production. Naturellement séduits par ce mode de vie aventurier, de nombreux jeunes photographes se sont lancés sur le marché. Leurs rêves et leurs ambitions ont été rapidement déçus. Placés en situation de concurrence y compris à l'intérieur d'une même agence et jetés dans une course permanente à la photo, ils forment aujourd'hui la génération des presse-bouton [...]. Les directeurs d'agences ou les responsables de services photos dans les magazines sont les premiers à déplorer cet appauvrissement de la profession » (Frilet, Morvan, 1995 : 13).

Que l'on accepte ou non l'actualité des idéaux construits au long de l'histoire de la profession, les origines du photojournalisme⁵⁸ servent encore comme repère pour évaluer les conditions d'exercice de la profession. Ainsi, les photojournalistes Olivia Colo, Wilfrid Estève et Mat Jacob (2009) dans leur ouvrage *Photojournalisme : à la croisée de chemins*, déclarent que « les mythes du photojournalisme sont biens morts » et que « les temps où les photojournalistes, les pieds sur terre, la tête dans les étoiles, partaient à la découverte du monde, conquérants, insoucians, libres, sûrs de leur bon droit, est bien révolu » (*ibid.* : 24). Bien que les conditions d'exercice aient changé, l'image du photojournaliste en tant que figure positive, engagée et même héroïque, reste d'actualité. Il s'agit d'un modèle auquel peuvent tenter de s'approcher les photojournalistes et il participe à la construction des critères d'évaluation de leur « grandeur » (dans le sens de Luc Boltanski, déjà développé)⁵⁹.

⁵⁸ Cette phrase fait référence aux origines citées dans la plupart des historiographies sur le photojournalisme. Bien qu'elles puissent être contestées, elles sont assez répandues tant dans les ouvrages savants que profanes. Sur ce sujet, voir Lavoie, 2010a : 11-35.

⁵⁹ La thèse d'Aurore Fossard-De Almeida (2013) montre, par exemple, comment les représentations, négatives, des paparazzi se sont construites en opposition à la figure héroïque du photojournaliste.

1.4.3 Des instances formelles d'évaluation : les prix et les bourses

La spécificité des mondes du photojournalisme s'exprime aussi par l'existence de moyens d'établir et de faire connaître la grandeur de leurs membres. La création des concours dédiés, depuis les années 1940, s'inscrit dans le processus de professionnalisation de cette pratique (Lavoie, 2010a : 170). Le *World Press Photo*, créé en 1955, est sans doute le concours le plus prestigieux actuellement. En 2015, 5 692 photographes de 131 pays ont envoyé leurs travaux au concours, pour prétendre un prix dans une des catégories⁶⁰. En France, le Festival international de photojournalisme Visa pour l'image octroie, aux journalistes de toutes nationalités, un « Visa d'or » dans plusieurs catégories, notamment « News », « Magazine » et « Presse Quotidienne »⁶¹. La sélection d'une exposition ou projection, constitue déjà une reconnaissance de qualité dans ce prestigieux festival. Les prix, souvent couplés d'une récompense monétaire ou d'une bourse, sont assez nombreux⁶². Beaucoup d'entre eux s'octroient dans le cadre des concours de photographie non spécifiques au photojournalisme. Dans ces cas, il est nécessaire de signaler que le photojournalisme correspond toujours à une catégorie à part, ce qui montre bien la reconnaissance – tacite – de critères spécifiques pour évaluer ces travaux. Ces concours sont des espaces où le discours professionnel se construit (Liu, 2013 : 461). Ils permettent aussi de définir des limites entre ce qui peut relever du photojournalisme et ce qui ne peut pas. Par exemple, les photos amateur prises à la prison irakienne d'Abu Ghraib ont été éliminées en 2004. Un des membres du jury qui s'exprimait à ce propos soutenait que « d'un point de vue journalistique ces photos étaient très importantes. Mais l'organisation s'appelle *World Press Photo*, et non "photographie en générale". Il s'agit de présenter ce que des professionnels produisent pour la presse »⁶³.

⁶⁰ « *Spot News, General News, People, Sports, Contemporary Issues, Daily Life, Portraits, Nature* ». Accès : <http://www.worldpressphoto.org/> Consulté le 25/03/2015.

⁶¹ Site du Festival Visa pour l'image Accès : http://www.visapourlimage.com/fr/visa_dor_awards.do Consulté le 26/03/2015.

⁶² Pour les nombreux prix, bourses et résidences, le magazine de photojournalisme Polka propose une liste assez complète sur son site Internet Accès : <http://www.polkamagazine.com/23/le-mur/guide/1388> Consulté le 25/03/2015.

⁶³ Notre traduction de l'anglais : "*Journalistically they were very important, extremely important*" [...] *but the organization is called World Press, not "photography in general". It's about what is being produced by*

Ces concours sont aussi des espaces où les critères du mérite photojournalistique sont mis à l'épreuve. Pourtant, comme le note Vincent Lavoie (2010a : 149), ces critères ont été peu étudiés, à la différence, par exemple du mérite journalistique. Les critères d'évaluation restent souvent flous, y compris pour les évaluateurs (Lavoie, 2007 ; Liu, 2013) et ce qui est évalué n'est pas toujours clair : le photographe, l'image ou encore l'événement (Lavoie, 2010a : 149). De plus, tous ces critères peuvent changer, non seulement à travers l'histoire mais aussi selon l'orientation des concours⁶⁴. Vincent Lavoie montre ainsi comment les manuels didactiques publiés aux États-Unis dans les années 1930 accordent beaucoup d'importance au caractère journalistique et actuel de la photographie de presse, ce que les auteurs de ces ouvrages appellent la *news value*⁶⁵.

Certains vont jusqu'à renier la recherche de qualités esthétiques (Price, 1932, 1937, in : Lavoie, 2010a : 159), pouvant être incompatibles avec la vocation première d'informer. Plus tard, cette idée trouve une continuité dans « l'instant décisif » décrit par Henri Cartier-Bresson, l'image exceptionnelle rendue possible par la rapidité du photographe qui est dans l'endroit où il faut et qui a l' « œil » pour choisir la bonne photographie (mettant l'accent sur la démarche du photojournaliste). Mais, l'instant décisif peut être aussi compris comme « le moment le plus significatif » (*ibid.* : 183), celui qui condense l'action ou les émotions liées. Cette forme de compréhension des qualités du photojournaliste, ouvre la porte aux qualités esthétiques (composition, lumière, couleur,...) dans une photographie en tant qu'elles sont capables d'évoquer un état psychologique ou une ambiance. Sur le site du *World Press Photo*, un entretien avec les membres du jury de l'édition 2015 illustre bien ces propos. A propos de la photographie primée de Sergei Ilnitsky (image 4), Michelle McNally, éditrice du *New York Times* et jurée du concours, commente :

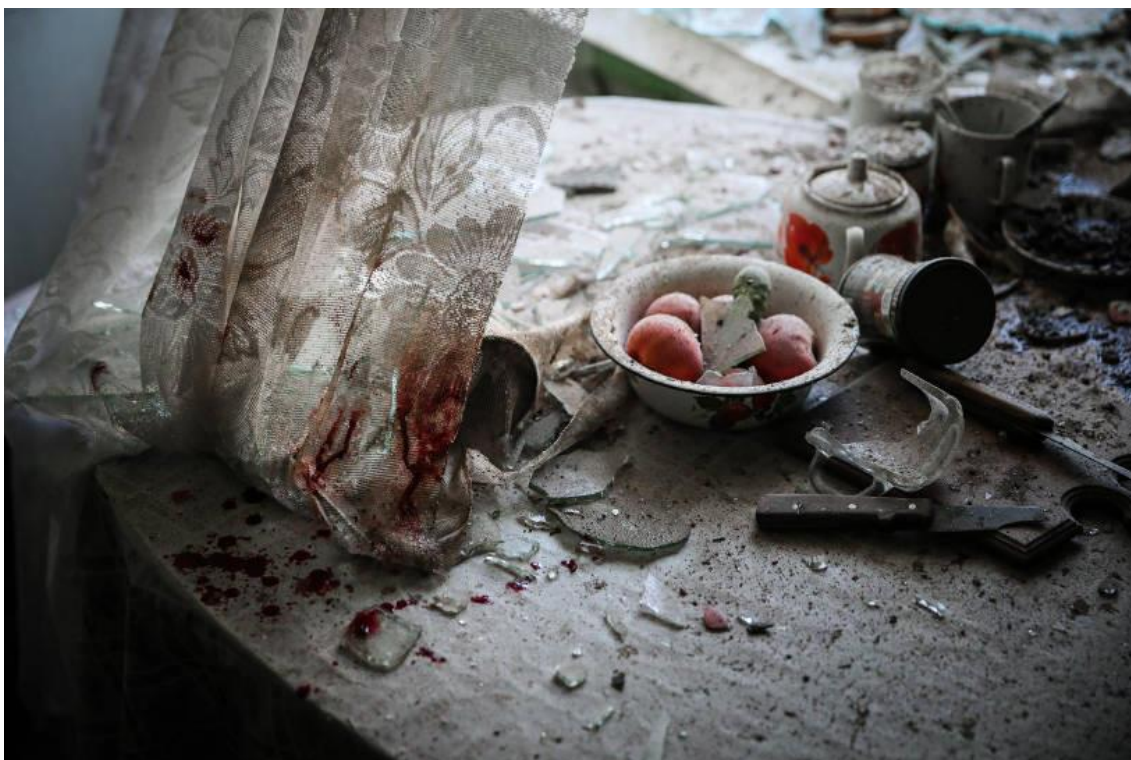
professionals for the press." Accès : http://www.nytimes.com/2005/05/03/arts/design/03pres.html?_r=0 Consulté le 30/03/2015.

⁶⁴ A titre d'exemple, *World Press photo* prime des photographies uniques, alors que *Visa pour l'image* prime seulement des photoreportages entiers.

⁶⁵ « Garante de la probité journalistique nouvellement acquise de la photographie de presse, la *news value*, que l'on propose de traduire par "valeur d'actualité" ou "valeur informative", conjugue deux attributs fondamentaux du photojournalisme cristallisés autour du terme "news" : le temps présent et l'information » (Lavoie 2010a : 155).

« Il y a une photo prise en Ukraine, une sorte de tableau de nature morte avec des fruits, un couteau, un rideau drapé et tout brisé. C'est évidemment une bombe, peut-être une explosion et on voit du sang sur les rideaux. C'est subtil, mais il faut regarder et continuer à regarder [...]. Elle a une qualité de peinture, au début c'est un peu déconcertant jusqu'à que l'on regarde de près et d'un coup tout devient humain. On voit la famille brisée bien qu'il n'y ait aucune humanité à être regardée. Il y des éléments que n'importe quelle famille aurait dans la cuisine. Où sont-ils ? On ne les voit pas, mais on les ressent » (Michelle McNally, 2015⁶⁶).

Image 4 : *Kitchen Table*, 2015, S. Ihnitsy.



Les critères actuels de la grandeur photojournalistique sont un sujet qui reste à aborder. L'analyse des évaluations en train de se faire (au sein des jurys du concours) ou de manuels pédagogiques peut être une piste pour aborder cette question. Or, l'évaluation du travail

⁶⁶ Notre traduction de l'anglais: « *There's a picture out of Ukraine, sort of a still life table with fruit, a knife and the you see a draped curtain and everything wrecked. It's obviously some bomb, maybe some explosion happened and you see blood on the curtains. It's subtle, but you have to look, and you have to keep looking [...]. It has a painting quality, at first it's a little disconcerting until you start to look closer [...]. and it becomes very human. You see the wrecked family in it even though there is not any humanity to be seen. It's all elements of what a family would have in a kitchen. Where are they? You don't know, but you feel them* ». Accès : <http://www.worldpressphoto.org/2015-photo-contest/jury-interviews> Consulté le 13/01/2015

photojournalistique se fait aussi à d'autres moments : lors du choix des éditeurs de presse, lors de la présentation du travail au public pendant des expositions, ou encore quand les ONG choisissent de travailler avec un photographe en particulier. Nous nous intéressons à ces critères dans les situations où les photojournalistes sont confrontés aux mondes de l'humanitaire et donc, potentiellement, à des nouveaux critères d'évaluation pour leur travail.

Reconnaître qu'il y a des photos ou des reportages qui méritent d'être primés, et que des dispositifs soient déployés de manière régulière pour célébrer leur grandeur montre bien l'existence d'un certain consensus autour des critères liés au mérite. Cependant, ces derniers appartiennent plus à la « grammaire »⁶⁷ des évaluateurs et ils ne sont pas toujours facilement verbalisables. Nous croyons que la confrontation du mérite photojournalistique à des formes exogènes d'évaluation, telles que des critères humanitaires, peut permettre de mieux les observer en action. Si nous suivons le raisonnement de Vincent Lavoie (2009), pour qui le travail entre photojournalistes et humanitaires pourrait introduire des nouveaux critères d'évaluation tels que la qualité morale du photographe, observer cette relation de près peut nous permettre d'observer ces changements en train de se faire.

1.4.4 Les enjeux de la véracité (et la licence artistique)

Malgré les variations dans les critères d'évaluation du mérite photojournalistique, la véracité reste le premier critère à remplir. Si une photo n'est pas jugée « vraie », aucune évaluation ultérieure n'est possible. Or, la compréhension de ce critère de véracité est amenée à changer, comme le montre bien l'histoire de la réception et de l'étude de la photographie. Le débat premier de la photographie, au XIX^e siècle, se centre autour de cette notion. Qu'on tienne un discours « optimiste » ou « pessimiste » à ce propos, l'idée sous-jacente est la même : « la photographie est une imitation on ne peut plus parfaite de la réalité » (Peroni, 1996 : 202).

⁶⁷ Dans le sens de C. Lemieux « l'ensemble des règles à suivre pour être reconnu, dans une communauté, comme sachant agir et juger correctement » (2009 : 21). « Une grammaire est ce qui permet aux membres d'une communauté de juger correctement, c'est-à-dire de lier correctement à des discontinuités survenant dans le monde (corps, objets, matériaux, gestes, paroles ...) des descriptions et d'éprouver vis-à-vis de certaines de ces descriptions un sentiment d'évidence (*ibid.* : 23).

Cette conception indicielle de la photographie sera relativisée par un discours plus tardif (au XX^e siècle) sur l'idée de la photographie non plus comme miroir du réel mais comme « transformation du réel » (*ibid.* : 209). L'objectif de cette perspective est de déconstruire l'image photographique pour montrer qu'elle est nécessairement codée (et dans ce sens, non plus « icône », mais « symbole » selon les termes de Peirce), d'un point de vue technique et des usages sociaux assignés. Finalement, d'autres travaux vont privilégier l'aspect indiciel de la photographie, sa capacité à être une trace du réel puisqu'au-delà du mimétisme et de la codification du message, la photographie implique forcément une coprésence avec son référent. La photographie se rapproche de cette façon au témoignage : elle atteste d'une existence mais non pas d'un sens. Actuellement, on reconnaît plus facilement la potentialité de la photographie à fonctionner comme icône, symbole ou indice selon les contextes et selon les usages. Les travaux de Maria Giulia Dondero résument bien cette position, notamment dans ses études sur la photographie scientifique (avec Basso Fossali, 2011 ; avec Fontanille, 2012).

Dans les mondes du photojournalisme, la véracité implique au moins deux choses : d'un côté, un accord entre ce qui est dit et ce qui est montré (une véracité « testimoniale ») et, d'un autre côté un devoir de transmettre le plus fidèlement possible ce qui a été vu sur le terrain (une véracité « iconographique »).

D'une part, par « véracité testimoniale », nous voulons expliquer l'exigence auprès du photojournaliste de donner un témoignage honnête et bien informé de ce qu'il montre. Cela passe le plus généralement par des légendes ou des titres appropriés. Il s'agit aussi d'une véracité qui ne peut être attestée qu'en contexte puisqu'une image n'est pas « vraie » en elle-même. Cela veut dire aussi que d'autres acteurs peuvent être reconnus comme fautifs, comme cela pourrait être le cas des éditeurs de presse qui pourraient, par l'ajout des textes ou même la configuration des photoreportages, détourner le sens voulu par le photojournaliste.

Ensuite, une véracité que l'on pourrait appeler « iconographique » est demandée aux photojournalistes. Elle consiste à transmettre de manière la plus fidèle ce qu'il voit. Un exemple récent qui illustre bien cette demande est une polémique autour de la photo lauréate

du World Press Photo 2013⁶⁸. Prise par le photographe Paul Hansen à Gaza lors des funérailles de deux enfants tués par un raid israélien, la photo a été contestée puisque jugée trop retouchée. Finalement Paul Hansen a conservé son prix, ce qui n'est pas le cas de Stepan Rudik, disqualifié du concours en 2010 (il avait gagné la troisième place dans la série photo de sport) pour une retouche qui avait fini par effacer un élément de l'image⁶⁹. Ces deux cas ont donné lieu à un débat sur les limites de la modification des photographies de presse. Pour certains, les logiciels de retouche créent des images d'artifice alors que « la photo de presse doit demeurer une certification de la vérité⁷⁰ ». Pour d'autres, « la déontologie du photojournaliste impose de ne pas modifier l'information de l'image »⁷¹, mais mettent en avant que, en matière de retouche à des fins esthétiques, rien n'est défini et que certains réglages pourraient s'avérer même indispensables.

Le débat sur la licence artistique du photojournaliste, cristallise des conceptions différentes sur son rôle : illustration au plus près de la réalité, « essai photographique » (Lavoie 2010a : 73), « art documentaire » (Pataut, Roussin, 2011 : 47). C'est en contexte d'incertitude quant aux mérites d'une photographie ou d'un photographe, que les différents principes mobilisés pour soutenir une position sont plus facilement repérables (Boltanski, Thévenot, 1991 : 31). Bien que les limites du regard artistique du photographe, ne soient pas claires (notamment à l'ère du numérique) les débats évoqués montrent bien le consensus autour du devoir documentaire (dans le sens d'un récit factuel, non fictionnel) de la photographie qui doit primer sur les qualités esthétiques de l'image. Ce devoir documentaire se trouve au cœur de la

⁶⁸ Pour un compte rendu de la polémique voir l'article : « *Was the 2013 World Press Photo of the Year faked with Photoshop, or merely manipulated ?* » <http://www.extremetech.com/extreme/155617-how-the-2013-world-press-photo-of-the-year-was-faked-with-photoshop> Consulté le 15/03/2015.

⁶⁹ Gunthert A., 2010, Le détail fait-il la photographie? Accès : <http://culturevisuelle.org/icones/447> Consulté le 30/03/2015.

⁷⁰ Déclaration du photojournaliste Alain Mingam. Accès : <http://www.atlantico.fr/decryptage/polemique-world-press-photo-peut-on-encore-croire-images-alain-mingam-644356.html#P5FRvmdzu18iWWA1.99> Consulté le 30/03/2015.

⁷¹ Déclaration du photojournaliste Corentin Fohlen. Accès : <http://tempsreel.nouvelobs.com/photo/20130221.OBS9691/world-press-photo-2013-la-victoire-de-photoshop.html> Consulté le 30/03/2015.

profession des photojournalistes. Nous verrons que ces tensions entre licence artistique et devoir documentaire se cristallisent aussi dans les dispositifs photo-humanitaires. Dans un contexte humanitaire, la question se complique davantage car les prétentions artistiques et documentaires du photographe vont être confrontées à la question de la souffrance des personnes photographiées : quelles souffrances peut-on montrer et quelle place pour l'esthétique quand l'on documente la détresse ?

1.4.5 Éthique photojournalistique

Les enjeux du monde du photojournalisme que nous venons d'évoquer convergent tous vers des considérations éthiques auxquelles les professionnels sont confrontés. Ces considérations peuvent être l'objet d'une formalisation, dans le cas des codes de déontologie proposés notamment dans la littérature spécialisée⁷². Cette éthique, entendue dans un sens large comme réflexion sur la morale, dépasse le code déontologique formalisé. En tant que réflexion commune d'un monde professionnel, elle est nourrie par des débats dans des instances où des choix doivent être réalisés et peut-être aussi justifiés : l'attribution des prix, le choix des images à publier, etc. Ces discussions sont possibles par l'existence de valeurs jugées souhaitables par la plupart des membres, comme par exemple la véracité déjà évoquée. Ces valeurs évoluent avec le temps, comme nous l'avons vu aussi à propos des valeurs esthétiques, obstacle à l'information auparavant mais recherchées aujourd'hui.

Ces valeurs, vécues comme des impératifs (Heinich, 2006a : 28), marquent profondément le travail du photojournaliste dont la mission est investie de valeurs très positives, voire héroïques. Cela tient aussi du fait que c'est le regard personnel et subjectif du photojournaliste qui est porté dans l'image et par cela, c'est son éthique personnelle qui sera mise en cause lors d'une critique sur sa démarche⁷³.

⁷² Sur l'histoire des codes déontologiques voir Lavoie (2007).

⁷³ Voir par exemple la polémique sur la photographie de Kevin Carter, primée par un Pulitzer en 1994, d'un enfant soudanais aux côtés d'un vautour, qui faisait croire à l'imminence de sa mort. Il avait été qualifié à l'époque « d'un vautour de plus sur les lieux ». Accès : http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/26/une-si-pesante-image_3454254_3246.html#kylXGmDxg4XI9OP.99 Consulté le 30/03/2015

Bien que certains choix de photojournalistes doivent être réinscrits dans un cadre normatif précis (par exemple, les règles de concours interdisant explicitement certaines pratiques de retouche), ce professionnel est amené à réaliser des choix personnels au regard des considérations éthiques et des valeurs acceptées dans ce monde⁷⁴. Dans ce sens, nous pouvons placer cette éthique dans le cadre d'une culture photojournalistique qui ouvre un espace de débat tout en donnant une certaine unité au monde professionnel. Cette unité n'empêche pas l'existence de différentes approches de la culture qui peut déboucher sur des choix différents des acteurs⁷⁵.

Deux problématiques centrales articulent les débats éthiques sur le photojournalisme : l'exigence de véracité et la difficulté à mettre en images la douleur des autres. Nous avons déjà abordé le sujet de la véracité photojournalistique, comme exigence centrale du métier du photojournaliste. Cette valeur doit être aussi mise en relation avec d'autres telle que l'exigence d'indépendance ou la responsabilité vis-à-vis de la société. A cet égard, l'activité du photojournaliste comporte les mêmes exigences que le journalisme, métier avec lequel le rapprochement est souvent fait. Ainsi Bertrand Eveno, PDG de l'Agence France-Presse (AFP), écrivait-il lors de la publication d'un recueil de photos de l'agence : « J'affirme hautement [...] que le photoreporter est un journaliste à part entière, investi de la même mission, produisant le même effet d'impact sur les consciences collectives » (1999 : 6). De la même manière, la liberté d'agir est souvent vue comme condition pour un « bon » travail photojournalistique. Cela implique le « désintéressement » (Cornu, 2009 : 59), « le refus de la propagande politique et commerciale » (*ibid.*: 62) ou « la résistance aux pressions » (*ibid.*: 66). La véracité photojournalistique peut aussi entrer en conflit avec les prétentions esthétiques de photojournalistes, qui ne constituent pas un élément mineur dans leur production. Gaëlle Morel décrit bien la légitimation culturelle d'une partie de la production

⁷⁴ Comme c'est le cas dans n'importe quelle autre profession, le photojournalisme a « une exigence de pertinence au regard des valeurs de l'activité » (Champy, 2009:127).

⁷⁵ Par exemple, Eric Pedon (2007) montre, par l'analyse des livres photographiques, que « les agences internationales perpétuent la défense des valeurs identitaires traditionnelles - l'information et le rapport à l'histoire » tandis que les agences et les collectifs « mettent l'accent sur d'autres utilités du photoreportage en tant que geste artistique et politique » (*ibid.*: 70).

photojournalistique par le biais de la figure d'*auteur* qui incarne « une alliance possible entre le journaliste et le créateur » (2007 : 134).

La deuxième question qui engage des nombreuses réflexions dans le monde du photojournalisme, est celle de la pertinence de la représentation de la douleur des autres. La question est très problématique et elle concentre les critiques les plus acerbes à l'encontre du photojournaliste. Dans les années 1930 le photojournaliste est perçu par le public comme un personnage dépourvu d'éthique, notamment dans le contexte d'une production sensationnaliste publiée par les tabloïds de l'époque. La forte concurrence entre photojournalistes, éditeurs de la presse provoque alors des « excès en matière de respect de la vie privée, de décence et de bon goût » (Lavoie, 2010a :129). Plus tard, la critique célèbre de l'essayiste Susan Sontag dans, *Devant la douleur des autres* (2003), met au centre le malaise créé par les images des souffrances lointaines. Celles-ci transformeraient les personnes en sujets passifs ou en simples voyeurs qui peuvent croire, de manière illusoire, à l'existence d'un lien avec ces personnes souffrantes⁷⁶. Susan Sontag⁷⁷, soutient que cette impasse pourrait être résolue par l'inscription de la photographie dans une vocation plus pédagogique. Nous reviendrons sur cet élément, récurrent dans les exigences adressées à l'humanitaire.

1.5 Les mondes de l'humanitaire

Si les mondes photojournalistiques peuvent être compris en tant que profession, ce que nous appelons « humanitaire » a une complexité plus importante. Il ne peut pas être compris en tant que profession, car une multiplicité de métiers s'exerce à l'intérieur bien qu'il fonctionne comme cadre de référence pour diverses pratiques. La démarche que nous proposons est de caractériser brièvement en quoi consiste ce cadre, pour ensuite décrire la réalité institutionnelle et ainsi pouvoir préciser l'humanitaire que nous approcherons. L'objectif est

⁷⁶ « *The imaginary proximity to the suffering inflicted on others that is granted by images suggests a link between the faraway sufferers—seen close-up on the television screen—and the privileged viewer that is simply untrue, that is yet one more mystification of our real relations to power* » (Sontag, 2003: 102).

⁷⁷ Ainsi que d'autres : Ellard, Mills, Vitray, 1933, *Pictorial journalism*, New York, McGrawHill, ou encore le photographe Harold Evans, cités par Lavoie (2010a : 128).

de mettre en lumière le cadre axiologique des pratiques humanitaires, ce qui nous permettra plus tard d'observer la mise en commun des valeurs photojournalistiques et humanitaires.

1.5.1 Humanitaire, le flou de définitions

La littérature s'attachant à la naissance de l'idée humanitaire est assez nourrie, et pourtant très diversifiée quant aux sources invoquées. Philippe Ryffman (2008) propose de penser la généalogie de l'humanitaire à partir de la période comprise entre la Renaissance et les Lumières, comme une continuité des réflexions sur le droit international sur les guerres. D'autres auteurs conçoivent l'humanitaire comme héritier d'autres mouvements tels que le monde missionnaire catholique (Lachenal, Taithe : 2009) ou encore le mouvement pour l'abolition de l'esclavage en Angleterre et aux États-Unis (Gill, 2009)⁷⁸. De manière générale, les historiens s'accordent pour dire que le mouvement humanitaire s'initie avec la création de la Croix-Rouge par Henri Dunant en 1863. D'ailleurs, le mot « humanitaire » sera inclus pour la première fois dans la 7^{ème} édition du dictionnaire de l'Académie Française (1878)⁷⁹ :

« Il se dit de certaines opinions, de certaines doctrines qui prétendent avoir pour objet le bien universel de l'humanité. Il se dit aussi des personnes qui professent les opinions humanitaires. Un écrivain humanitaire. Dans ce sens, on l'emploie quelquefois substantivement. Un humanitaire ».

C'est seulement dans la dernière édition du dictionnaire (1992)⁸⁰, que la définition d'humanitaire sera élargie pour refléter des pratiques contemporaines, faisant allusion notamment aux « organisations humanitaires ».

⁷⁸ Pour une généalogie détaillée, voir Ryffman, 2008.

⁷⁹ Dictionnaire de l'Académie française, 1878. Tome 1. Accès : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k504096.r=dictionnaire+academie+fran%C3%A7aise+7.langFR> Consultée le 22/02/2011.

⁸⁰ Dictionnaire de l'Académie Française 1992, Accès : <http://atilf.atilf.fr/academie9.htm> Consultée le 22/02/2011.

« Par ext. Qui cherche à améliorer la condition des plus déshérités, à lutter contre les maux et les injustices. Des mesures humanitaires en faveur des victimes de la guerre. Être chargé d'une mission humanitaire. Les organisations humanitaires. La Croix-Rouge est une association à but humanitaire ».

Deux changements sont repérables dans ces définitions : d'un côté, le passage d'un humanitaire compris en termes généraux de « bien universel » à un humanitaire où le personnage de l'autre « déshérité » vient sur la scène et, d'un autre côté, l'irruption de la notion d' « injustice ». En effet, le langage de l'humanitaire se place aujourd'hui, dans un registre plutôt laïque⁸¹, où ces deux éléments sont centraux : un malheureux⁸² (dont l'appartenance religieuse, communautaire ou politique n'est pas importante puis qu'il fait partie de l'Humanité) et des situations présentées comme des souffrances injustes qu'il faut remédier. Malgré ces points communs, il y a une grande hétérogénéité parmi les organisations qui se définissent comme humanitaires. Ainsi, le jargon humanitaire, reconnaît-il deux types d'organisation : les « urgentistes » et « les organisations d'aide au développement »⁸³.

L'aide humanitaire d'urgence est définie comme celle qui « s'organise dans des situations de crise, généralement conflits ou catastrophes naturelles »⁸⁴ et qui est « destinée à apporter une assistance rapide aux populations (soins médicaux, distribution de nourriture, etc.) [...]. Elle ne prétend pas transformer les autres sociétés, mais aider ses membres en période de crise »⁸⁵. Ensuite, l'aide au développement est définie, par ceux qui utilisent cette notion, de cette façon :

« Les actions humanitaires de développement s'inscrivent généralement dans le **long terme** et ont un objectif d'**implication** des populations et institutions locales. Les thématiques sont souvent liées à des

⁸¹ Malgré l'existence de nombreuses organisations humanitaires confessionnelles tel que *Caritas internationalis*, dont le siège principal se trouve au Vatican ; ou *World Vision* organisation, organisation protestante au Royaume-Uni.

⁸² Nous empruntons le mot à L. Boltanski, 1993.

⁸³ Ces catégories indigènes, sont aussi utilisées dans le monde universitaire (Siméant, 2001 : 28)

⁸⁴ Portail de la solidarité Accès : <http://www.portail-solidarite.org/domaines/humanitaire-urgence-developpement> Consulté le 01/04/2015.

⁸⁵ Cahier pédagogique du Comité Catholique contre la faim et pour le développement (CCFDT) Accès : http://ccfd-terresolidaire.org/IMG/pdf/cahier2_20.pdf Consulté le 01/04/2015.

aspects économiques, sociaux et culturels : éducation, santé, droits de l'Homme et renforcement institutionnel (bonne gouvernance et bonne gestion financière), etc. » (Portail de la solidarité⁸⁶, nous soulignons).

Pour l'humanitaire de l'aide au développement, les professionnels s'accordent pour placer la naissance dans les années 1950 dans un contexte de décolonisation (Atlani-Duault, Vidal, 2009 : 11). Les sciences sociales se sont intéressées à cette question notamment dans une perspective post-coloniale (*ibid.*) Ainsi, pour Roxanne Dotty (1996), les discours de l'aide au développement ont une certaine continuité avec les discours de la colonisation. Les ONG qui déclarent faire du « développement », essayent de se détacher de l'image d'organisation « urgentiste », pour constituer un secteur à part, fondé sur des valeurs comme l'autonomie, la souveraineté, la responsabilité locale et la durabilité des actions. Ces distinctions sont beaucoup moins claires quand il s'agit de les expliciter dans la réalité des pratiques. Ainsi, plusieurs ONG (par exemple, Care International, Oxfam, MDM) font coexister les deux approches, par la mise en œuvre des actions d'urgence et des actions de long terme ou mettant en avant les valeurs d'autonomie et de souveraineté qui sont propres au développement dans des contextes d'urgence.

En outre, la coexistence des notions d'urgence et de développement a permis un débat sur les valeurs souhaitables dans les actions de solidarité à l'international. D'un côté, l'aide humanitaire d'urgence a souvent été pointée du doigt puisqu'elle se contenterait de l'aide à court terme, sans veiller à l'autonomie de populations. Pour les détracteurs de l'aide au développement, elle serait inspirée par des idées néocolonialistes, consistant à surveiller, et à conserver les pays du Sud en tant qu'alliés⁸⁷. Pour certains auteurs critiques de l'aide au développement, comme Roxanne Dotty (1996), l'aide au développement a toujours été comprise par une opposition du type enfant/parent (besoin d'être protégé pour les pays sous-développés ; devoir de protéger et « d'apprendre à faire » pour les pays qui fournissent l'aide).

⁸⁶ *Op.cit.*

⁸⁷ Les pays sous-développés deviendraient des alliés notamment face au communisme. En effet, c'est en contexte de guerre froide, en 1949, que le président des États-Unis, Harry Truman invoque pour la première fois cette notion (Dotty, 1996 : 90).

Cette problématique trouve une continuité dans le débats sur les représentations humanitaires par l'image (notamment, l'image photographique). Certains auteurs (Manzo, 2008 ; Campbell, 2003 ; Clark, 2009) défendent l'idée que la communication humanitaire, notamment en ce qui concerne l'image des famines, serait fondée sur ces oppositions, ce qui serait aussi à la base d'une iconographie particulière qui met en valeur l'enfant et la femme pour représenter la victime humanitaire. En Angleterre, un projet de recherche *Imaging Famine*⁸⁸ se propose de retracer l'histoire de la représentation de la famine, notamment par les médias et les organisations humanitaires commençant par la famine éthiopienne de 1984/1985 (qui serait un point tournant dans ces représentations). Le projet est très critique des représentations humanitaires de la famine car considérées une extension du colonialisme (Manzo, 2006 ; Clark, 2009), et elles reproduiraient des images « infantilisées » de l'Afrique, et des victimes standardisées « dans une position passive et pathétique » (Campbell, 2003).

En nous intéressant au travail que des photojournalistes réalisent avec l'humanitaire, ce sont surtout ces dernières critiques, dirigées vers la communication, qui nous intéresseront. Il faut pourtant rappeler qu'il sera toujours possible de faire un parallèle entre les valeurs de référence sur les missions et les valeurs revendiquées au siège (dans la gestion de la communication ou du plaidoyer). Ainsi, si l'autonomie de bénéficiaires de l'aide est une valeur prônée sur le terrain pour une grande partie des ONG, cette valeur trouve aussi une place dans les discussions autour de la communication de ces organisations. Dans cet exemple en particulier, l'irruption de la valeur de l'autonomie de populations se voit reflétée dans des codes de conduite relatifs à la communication des ONG. Le premier code, datant de 1989⁸⁹, propose, par exemple, que les ONG doivent éviter « la description de nos partenaires du Tiers-Monde comme dépendants, pauvres, sans pouvoir ». Cela renforce l'idée d'une continuité de valeurs et de conventions entre les différentes instances de l'humanitaire qui nous amènent à parler de « monde ». Cela n'implique pas pour autant qu'il n'y ait pas de

⁸⁸ Les chercheurs dans ce projet sont Kate Manzo, David Campbell et David Clark. Ce projet se compose d'un site web, une exposition, un catalogue, et un blog pour la mise à jour d'information et pour la veille des médias. Accès : <http://www.imaging-famine.org/> Consulté le 15/04/2015.

⁸⁹ En 1989, l'Assemblée Générale des ONG Européennes (NGO EC *Liaison Committee*) a adopté le « Code de conduite, images et messages ayant trait au Tiers-monde » Accès : <http://base.d-ph.info/en/fiches/premierdph/fiche-premierdph-1053.html> Consulté le 02/04/2015.

contradictions dans les actions, mais seulement que ces contradictions peuvent être repérées, relativisées ou éventuellement réglées faisant appel à un cadre axiologique compris par les participants aux mondes.

1.5.2 La communication humanitaire

Les mondes de l'humanitaire, étant très vastes, nous avons choisi de nous concentrer sur les parties du réseau liées à la communication envers les publics (comprenant ce public comme hétérogène : donateurs, potentiels donateurs, simple citoyen⁹⁰). Il faut pourtant garder à l'esprit que le photojournaliste, dans son travail avec les ONG, échange non seulement avec les personnes au siège mais aussi avec les personnels de terrain. Cette collaboration est d'ailleurs informelle mais plus ancienne, sans avoir fait l'objet d'une étude de terrain. Nous croyons que ces échanges peuvent être objets d'une étude dédiée mais dans les cadres que nous donnons à notre enquête nous entendons nous concentrer sur la formalisation récente de ces liens ayant comme conséquence une obligation de justification et de mise en commun des cadres évaluatifs de ces deux mondes distincts.

Selon la taille et les usages de chaque ONG, la planification en matière de communication humanitaire peut être assignée à une seule personne, plusieurs personnes, où peut être comprise dans un poste à vocation plus large⁹¹. Anne Le Naëlou identifie, à partir des années 1980, d'une « départementalisation progressive de l'organisation du travail autour de pôles d'activités bénéficiant d'une relative autonomie (animation/formation/interpellation politique, communication/*lobbying*, programmes/interventions, secrétariat/administration/comptabilité) et échangeant peu d'un domaine de compétences à l'autre » (2004 : 780). Ce qu'il faut comprendre, c'est cette double position des professionnels de la communication : d'un côté ils jouissent d'une certaine autonomie et, d'un autre côté leur activité se développe dans le cadre

⁹⁰ Aussi, dans une moindre mesure, des bailleurs de fonds qui peuvent être la cible d'actions plus ponctuelles et spécifiques.

⁹¹ Les intitulés de postes pouvant changer : Chargé de la communication, directeur de communication, responsable de l'information, etc.

de valeurs et de conventions de l'ONG. Rappelons, comme le fait cette auteure, que l'ONG n'est pas un acteur mais « un espace public investi par des groupes appartenant à des professions ou à des segments de professions constitués à l'extérieur – agronomes, vétérinaires, médecins, ingénieurs, juristes, enseignants, prêtres, militaires... – qui s'assemblent autour d'un programme politique et social mobilisateur ». Leurs pratiques s'inscrivent aussi dans l'histoire de la communication humanitaire car, bien que ces praticiens soient rarement formés à la « communication humanitaire⁹² » ils sont imprégnés et héritiers des usages de ces mondes.

Néanmoins, les supports de communication sont souvent semblables à ceux du secteur de l'entreprise : des campagnes d'affichage, des campagnes de radio, télévision, *mailing*. Cela est à mettre en lien avec la « professionnalisation » des ONG que l'on situe à partir des années 1980 (Brodiez, 2009 ; Le Naëlou, 2004 ; Freyss, 2004). Cette professionnalisation suppose « le recrutement de communicants qui maîtrisent les savoir-faire pour imposer la “marque” [de l'ONG] dans un contexte concurrentiel » (Dauvin, 2010 : 14) et la mise à disposition de moyens budgétaires conséquents. Déjà dans les années 1970 les grandes ONG commencent à faire appel à des agences publicitaires comme moyen de récolter des fonds⁹³. A cette époque, l'« affiche grande cause » devient un instrument incontournable pour des campagnes de collecte de fonds auprès du public (Ryffman : 2010). MSF présente sa première campagne d'affichage, dirigée par l'agence Ecom, en 1977. Cette campagne, destinée à récolter des fonds, est centrée sur le visage d'un enfant noir. Le slogan : « Médecins sans frontières, dans leur salle d'attente, deux milliards d'hommes ». La photographie ne rappelait aucune crise particulière, elle prétendait représenter la victime humanitaire, universelle⁹⁴. Une deuxième campagne est souvent évoquée, même à l'intérieur du monde, pour parler de l'essor d'une

⁹² Une seule formation spécifique existe pour le moment en France, le Master 2 « Communication, Humanitaire et Solidarité » à l'Université Lyon 2. Une autre formation, à l'Université Blaise Pascal (Grenoble), regroupe la communication territoriale et la communication orientée vers la « solidarité » (Master Communication et solidarité)

⁹³ L'utilisation de l'affichage dans des campagnes sporadiques du CICR et des sociétés nationales de la Croix-Rouge existait déjà depuis le début du XX^e siècle.

⁹⁴ La photo a été choisie dans la série d'un reportage réalisé par John Griffith de l'agence Magnum (Vallaëys, 2004 : 185). On ne peut pas dire pour autant qu'elle ait été réalisée pour la campagne. Nous sommes encore au stade de relations ponctuelles entre photojournalistes et humanitaires.

image proprement humanitaire (Mesnard, 2002 : 63; Daher, 2010 : 73 ; Dauvin, 2010 : 24). Il s'agit de la campagne « Leïla » d'ACF, une affiche divisée en deux parties : d'abord une femme avec des signes évidents de malnutrition, et une deuxième partie présentant une femme en bonne santé, avec le titre « Leïla, 100 francs après ». Ces campagnes, et d'autres plus tardives, feront l'objet de nombreuses critiques à l'intérieur du monde humanitaire, ainsi que de critiques venant du monde universitaire, notamment anglo-saxon.

1.5.3 Les critiques à l'image humanitaire

Nous pouvons reconnaître deux types de considérations dans les critiques adressées aux images de l'humanitaire. Les premières considérations sont liées aux conditions dans lesquelles sont montrées les souffrances des autres. Des images « choc » peuvent être qualifiées d'indécentes ou accusées de déposséder les personnes de leur image, de les présenter comme l'on ne voudrait pas être montré soi-même. Ainsi, Bruno David (2012) soulève-t-il la contradiction que représente la banalisation de ces images dans un pays où le droit à l'image est si strict :

« Dans un pays comme la France où le droit à l'image est l'un des plus sinon le plus strict au monde, l'on utilise celles [les images] de victimes "étrangères" sans garde-fous et sans pour autant savoir si ces dernières sont au courant et d'accords de l'utilisation qui en sera faite. C'est vrai que l'on imagine mal des Chinois faire des photos de malades Français pour récolter des fonds afin de leur venir en aide sans qu'ils n'aient donné au préalable leur autorisation – surtout s'il s'agit d'enfants ou de vieillards » (David, 2012).

L'utilisation de ces images a aussi été qualifiée de « compassionnelle » (David, 2010), « stéréotypée » (Manzo, 2008 : 637), voire « pornographique » (Van der Gaag et Nash, 1987). Le malaise se renforce par l'insertion d'images de souffrance dans un marché, celui du don, ce qui est vu comme une contradiction. ACF, organisation souvent cible de ces critiques, justifie le choix des images « choc » (maigreux extrême, mise en scène des enfants) en mettant en avant leur capacité d'interpellation.

« L'association prend le parti [...] de montrer la faim telle quelle est, c'est-à-dire sous son angle le plus terrible, en montrant les corps meurtris par la malnutrition et l'épuisement tout en veillant à préserver la dignité des victimes de la faim. L'objectif est d'obliger le grand public à prendre conscience de l'immensité du problème, en mettant devant ses yeux ces images difficiles que nul ne peut ignorer » (ACF, « 25 ans ». Dossier de Presse⁹⁵).

Ces critiques peuvent être rapprochées d'une des problématiques centrales qui articulent les débats éthiques sur le photojournalisme : la difficulté à mettre en images la douleur des autres. Rappelons que ces critiques mettaient en garde sur la possibilité de transformer les personnes en sujets passifs ou en simples voyeurs.

Un deuxième ordre de critiques concerne l'appel à l'émotion immédiate, qui chercherait le don au détriment d'une compréhension des situations complexes d'intervention (Mesnard, 2007 : 58). Ainsi, les campagnes du style « Leïla » ont été critiquées par leur manque d'exactitude car elles ne reflètent pas la réelle utilisation de dons⁹⁶, dont l'attribution (dans un contexte bureaucratique complexe) n'est pas si directe que l'on pourrait croire.

Ces polémiques peuvent être comprises comme résultat de la coexistence de considérations d'ordre divers : des considérations économiques (car il faut attirer des dons), des considérations humanitaires (dans le sens, où il est demandé de reconnaître l'« humanité » chez le bénéficiaire de l'aide humanitaire et donc demander pour lui un traitement similaire), ou des considérations civiques ou journalistiques (sur l'impératif de montrer « la vérité » même sous son angle le plus dur, et d'apporter ainsi au bien commun). Dans notre démarche, nous proposons de mettre en relation ces considérations avec celles du monde du photojournalisme. Le lien que les professionnels de la communication humanitaire nouent

⁹⁵ Accès : http://www.actioncontrelafaim.org/sites/default/files/evenements/fichiers/dp_25ans.pdf Consulté le 15/04/2015.

⁹⁶ Comme le laisse entendre cette critique datant de 1996 : « placardé dans les villes, le visage de Leïla “100 francs après” laisse entendre que la totalité de l'argent du donateur est passée dans les joues de cette jeune femme. Et nulle part ailleurs ». Accès : http://www.lesechos.fr/07/02/1996/LesEchos/17081-138-ECH_les-associations-en-liberte-surveillee-la-transparence-financiere--cle-de-leur-respectabilite.htm#B6IHxTYRq3GRRCIb.99 Consulté le 02/04/2015.

avec les photojournalistes devra être contextualisé dans ce double cadre de critiques, justifications et valeurs. La prochaine étape sera alors de spécifier les moyens dont nous nous sommes servis pour accomplir cette démarche compréhensive.

Chapitre 2. Une méthodologie à visée compréhensive

Nous avons formulé l'hypothèse selon laquelle la coopération entre des photojournalistes et des ONG humanitaires implique une mise en commun de cadres de référence différents, notamment au niveau axiologique. De ce fait, cette coopération suscite des critiques, des éloges ou des réserves parmi les professionnels impliqués. Pour que cette coopération soit possible, nous proposons qu'il est nécessaire de se mettre d'accord sur la base des valeurs au nom desquelles les dispositifs photo-humanitaires sont construits. Puisque les valeurs sont des raisons d'agir qui sont vécues par les acteurs comme des impératifs investis d'affects (Heinich 2006a : 302), il n'était pas seulement question d'une simple « négociation »⁹⁷ mais d'un vrai travail sur soi-même et d'un travail discursif qui permettrait aux mondes respectifs de garder une certaine cohérence et de ne pas perdre en légitimité. Ce positionnement implique le refus d'une position d'emblée critique, qui chercherait des contradictions et des « mauvais » procédés des acteurs, pour adopter une posture compréhensive qui tienne compte des conditions de production et des cadres axiologiques dans lesquels les choix sont faits. Dans ce chapitre, nous proposons de clarifier en quoi consiste cette posture compréhensive, pour ensuite montrer comment nous avons opéré concrètement nos choix méthodologiques : portée et délimitation de l'étude, choix du terrain, corpus et outils méthodologiques.

2.1 Comprendre ou critiquer

Chercher à comprendre les acteurs veut dire, à l'instar de ce que propose Luc Boltanski, « ressaisir les contraintes que [les personnes] ont dû prendre en compte, dans la situation où

⁹⁷ Dans cette phrase, nous comprenons la négociation comme un échange marchand, où l'on accepte de donner quelque chose à condition d'être rétribué par d'autres moyens.

elles se trouvaient insérées, pour rendre leurs critiques et leurs justifications acceptables par d'autres » (Boltanski, 1990 : 69). Ainsi, voulons-nous montrer les circonstances de la collaboration entre photojournalistes et humanitaires et reconstituer, dans le contexte de situations précises, l'espace critique dans lequel les évaluations (dire qu'une photographie est belle, qu'un photographe est doué ou engagé...) et les dispositifs s'élaborent. Pour ce faire, nous avons cru convenable d'abandonner une visée normative, de critique ou de soutien, ce qui nous aurait mis dans la position des acteurs en train d'agir. En effet, nous partageons l'avis de Nathalie Heinich (2002) selon lequel, le chercheur en situation d'enquête se doit de respecter le principe de *neutralité axiologique*, impératif weberien qui demande la suspension du jugement de valeur. Cela équivaut dans la pratique à abandonner « les registres évaluatif et prescriptif, en s'en tenant au registre analytico-descriptif » (*ibid.* : 119). Cela pour deux raisons. D'un côté, par souci éthique : le chercheur pourrait tomber dans un « abus de pouvoir » (*ibid.* : 120), en légitimant ses propres valeurs par une activité de recherche. De l'autre, par souci pratique, consistant à éviter d'importer des registres différents de ceux mobilisés par les acteurs. Cela aurait comme conséquence l'effacement des cadres de référence des acteurs mêmes au profit des cadres du propre chercheur. En nous déclarant pour ou contre certaines pratiques, nous participerions, d'ailleurs, aux critiques ou adhésions que nous entendions analyser. Or, comme le signale Luc Boltanski, la compréhension des acteurs et de leurs motivations, ne s'atteint pas par l'abolition de l'asymétrie entre chercheur et acteur (par une approche « participative », par exemple), mais au contraire le chercheur doit se « doter d'une extériorité de rang plus élevé que celle dont se satisfait la sociologie critique » (1990 : 63). De plus, la neutralité, comme le suggère Nathalie Heinich, « offre au chercheur une capacité de se déplacer entre les différents arguments, qui lui permet de restituer aux acteurs un autre regard, une autre façon de donner sens à leur investissements » (2002 : 124). Dans ce sens, l'auteure propose de penser une « neutralité engagée ». « Engagée », puisqu'elle est le seul outil du chercheur pour promouvoir la compréhension des uns et des autres, pour donner au travail d'enquête une utilité sociale. Il ne s'agit pas de distanciation par souci de pureté de la science, mais d'être concerné autrement⁹⁸.

⁹⁸ Cette position n'exclut pas un engagement post-enquête mais, dans ce cas, il s'agirait de l'engagement d'un citoyen ordinaire et non pas de l'engagement du chercheur en situation d'enquête.

Il faut aussi rappeler que les rapports entre image photographique et humanitaire ont déjà été largement examinés d'un point de vue éthique-prescriptif. Si ces recherches peuvent fournir quelques éléments de réflexion aux photojournalistes et aux communicants et planificateurs de l'humanitaire, elles avancent peu dans le sens de la compréhension des contextes critiques et des formes d'élaboration de dispositifs. En ne tenant pas compte des conditions de production dans les mondes de l'humanitaire ou du photojournalisme, ces études à visée normative risquent finalement de ne pas pouvoir être traduites dans la pratique. Notre positionnement compréhensif se traduit dans notre enquête par deux choix concrets.

Premièrement, il s'agit de la volonté d'éviter autant que possible d'intégrer les mondes que nous analysons, pendant le temps de l'enquête. Ayant été bénévole, stagiaire et employée dans des organisations humanitaires, cette expérience et les liens préalables avec ce monde auraient pu être exploités davantage⁹⁹. Il me semblait pourtant que la nature polémique de l'utilisation de la photographie dans l'humanitaire aurait pu limiter mes possibilités de déplacement entre les mondes. Le risque était d'être perçue par les acteurs à travers le filtre de cette expérience (par exemple, comme agent du monde humanitaire) et non pas en tant que chercheuse. Cela ne veut pas dire que cette posture éviterait tout « biais »¹⁰⁰ mais plutôt, qu'elle me semblait être la meilleure pour obtenir une plus grande ouverture de la part des acteurs. D'ailleurs cette expérience préalable m'a conduit à réaliser un effort réflexif continu pour séparer mes propres vécus dans ces mondes¹⁰¹ et mes vécus d'enquête. Par exemple, ma connaissance pré-enquête du jargon humanitaire devait être constamment questionnée pour éviter de naturaliser le lexique des professionnels, des lieux communs tels que « témoignage », « sensibilisation », ou encore « engagement ».

⁹⁹ La connaissance préalable des réseaux humanitaire a pourtant été utile pour se repérer dans des réseaux complexes.

¹⁰⁰ La question des « biais » est à relativiser, dans le sens où la question de la « vérité » des acteurs est moins importante que celle des valeurs que ceux-ci mobilisent pour justifier leurs pratiques.

¹⁰¹ Des vécus issus d'une expérience professionnelle dans les réseaux de l'humanitaire, mais aussi des vécus en tant que public du photojournalisme.

Deuxièmement, une posture compréhensive, telle qu'elle a été décrite, demande au chercheur de ne pas endosser un rôle critique à l'égard des acteurs enquêtés. Ainsi fallait-il s'abstenir d'émettre des jugements de valeur, notamment en leur présence. Cela ne veut pas dire que le chercheur ne peut pas avoir une opinion, mais que celle-ci ne concerne pas l'enquête. De plus, elle pourrait en être un obstacle, notamment dans des terrains traversés par la controverse, où il faut garder une certaine souplesse pour se « déplacer » (selon les mots de Nathalie Heinich) entre les arguments des uns et des autres. Ce positionnement n'allait pas de soi dans la pratique. En effet, j'ai été sollicitée à plusieurs reprises par les enquêtés (notamment du monde humanitaire) qui demandaient, plus ou moins ouvertement, mon « avis » à propos de leurs stratégies ou dispositifs¹⁰². La neutralité à laquelle nous nous sommes attachée est une *visée* de neutralité : « elle est elle-même une valeur – épistémique –, c'est-à-dire un programme d'action et de jugement » (Heinich, 2002 : 121). Sur le terrain, j'ai très rapidement compris que, lors des entretiens, les personnes anticipaient très fréquemment des critiques, déjà formulées par ailleurs : abus du pouvoir émotionnel de la photographie, utilisation du motif de « petit enfant au ventre ballonné », esthétisation de la souffrance, etc. Cela peut être, en partie, dû aux attentes des enquêtés vis-à-vis des sciences humaines et sociales qu'ils peuvent lier à une intention critique. Il fallait donc reconnaître que cette « neutralité » que je visais n'excluait pas, loin de là, des effets que ma présence et mes questionnements pouvaient avoir sur les acteurs.

Après avoir défini l'approche transversale de notre recherche, nous allons expliquer comment nous avons opéré nos choix méthodologiques, sur la base de l'approche compréhensive et en lien avec notre cadre théorique.

¹⁰² Ces situations, très délicates, étaient réglées au cas par cas. Parfois, il s'agissait d'expliquer ma visée compréhensive, ou de mettre en avant des éléments (des stratégies, des discours, des images) qui m'interpellaient dans les dispositifs dont il était question sans émettre un autre jugement que celui de la surprise ou de l'étonnement. Dans tous les cas, j'ai évité de faire un « diagnostic » des pratiques des personnes interviewées.

2.2 Délimitation : quel photojournalisme et quels humanitaires approcher ?

Une des premières questions auxquelles nous nous sommes confrontée est celle de la délimitation des pratiques à observer. Dire que nous nous intéressons à l'humanitaire ou au photojournalisme équivaut à désigner *a priori* ces mondes, en mobilisant les étiquettes que nous-mêmes avons intériorisées, en tant qu'acteurs. Ce découpage s'avère pourtant nécessaire pour pouvoir circonscrire le terrain, le rendre observable et limiter les sources de l'enquête, puisqu'il s'agit aussi de lui en donner des bornes géographiques et temporelles. Pour limiter notre objet, nous avons procédé d'abord à une étape exploratoire assez large, pour ensuite nous focaliser sur des dispositifs en particulier, les expositions photo-humanitaires, en adéquation avec les possibilités offertes par le terrain et avec notre positionnement théorique.

2.2.1 Délimitation géographique et temporelle : tenir compte des particularités de l'objet

Les ONG se réclamant de l'humanitaire en France étant très nombreuses, nous avons ciblé des grandes organisations, en termes de visibilité et de budget. Nous avons aussi souhaité nous concentrer sur des ONG tournées vers des actions internationales, car cela nous semblait important pour mieux apprécier le traitement de la souffrance *à distance*. Finalement, pour notre recherche exploratoire nous avons retenu MdM, MSF, ACF, Handicap International, et la délégation française du CICR. La délimitation géographique souhaitée initialement (ONG humanitaires ayant leur siège en France) doit pourtant être nuancée pour deux raisons. D'un côté, en utilisant comme repère géographique les sièges des ONG, nous devons accepter une non-délimitation du côté des photojournalistes qui, eux, peuvent être basés sur d'autres pays¹⁰³. C'est ce que nous avons choisi de faire. D'un autre côté, les premières difficultés d'approche des ONG françaises nous ont encouragée à interroger les pratiques très intéressantes du siège espagnol de MdM. Ce choix s'explique aussi par le caractère international et innovant des projets proposés par cette ONG, notamment le Prix international à la photographie humanitaire Luis Valtueña, créé il y a dix-huit ans et qui porte le nom d'un

¹⁰³ Les photographes peuvent aussi avoir été formés ailleurs, avoir des nationalités différentes, etc.

photographe assassiné en 1997 en mission pour MdM–Espagne¹⁰⁴. D’ailleurs, le pari de mettre en avant le travail des photojournalistes fait partie intégrante de la stratégie internationale de communication de cette ONG d’origine française. En ce qui concerne la temporalité de notre objet, nous n’embrassons pas une approche frontalement diachronique bien que cela aurait pu être intéressant. La difficulté d’accès à des traces de coopération entre photojournalisme et humanitaire (par la réticence des ONG, l’éparpillement des traces ou tout simplement leur absence), nous a conduit à privilégier les projets récents (notamment à partir des années 2000). Pour ces projets, nous pouvons avoir accès à de nombreux documents, grâce à Internet et au fait que les personnes chargées de ces projets font encore partie des organisations. Ainsi, le projet le plus ancien pour lequel nous avons de nombreuses traces est celui, célèbre, de Sebastião Salgado avec MSF en 1985/1986. Si des traces sont restées, c’est sans doute à cause du succès ultérieur de ce projet de photoreportage/livre/expositions¹⁰⁵.

2.2.2 Délimitation des « mondes »

Parallèlement à ce découpage opérationnel, il nous semblait nécessaire de définir l’« humanitaire » et le « photojournalisme » que nous approcherions : s’agirait-il de l’humanitaire de terrain ou de celui des sièges ? De l’humanitaire de l’urgence ou de celui du développement ? S’agirait-il des photographes dotés d’une carte de presse ? Ou de tout photographe se revendiquant comme « photojournaliste » ? Pour répondre à ces questions, nous avons choisi, à l’instar de Howard Becker dans *Les mondes de l’art*, de ne pas tracer une ligne de démarcation entre ces mondes, mais plutôt de repérer les œuvres nées de la coopération entre les acteurs qui se réclament de l’humanitaire et ceux qui se réclament du photojournalisme.

¹⁰⁴ Luis Valtueña était photojournaliste de l’agence espagnole Cover. En 1996, il s’était aussi engagé en tant que logisticien pour *Médicos del Mundo*. Accès : http://elpais.com/diario/1997/01/20/portada/853714804_850215.html Consulté le 28/04/2015.

¹⁰⁵ Sebastião Salgado part en 1985 couvrir la crise politique et la famine au Sahel, avec le soutien de MSF. Issue de cette collaboration, un livre a vu le jour et le photographe a pu exposer et publier ces photographies dans le monde. Nous aurons l’occasion de revenir sur ce projet.

Concrètement, nous avons visé en premier les ONG se réclamant de l'humanitaire et, par le biais de leurs projets photographiques, nous avons approché les photographes partenaires. Ces derniers participaient toujours aux réseaux du photojournalisme. Une seule exception mérite d'être explicitée, celle de l'exposition et du livre de Rip Hopkins et MSF, *7 fois à terre, 8 fois debout*. Si MSF se laisse classer facilement en tant qu'ONG humanitaire, elle a fait appel à ce photographe anglais «à la frontière entre photographie documentaire et expression artistique»¹⁰⁶ qui utilise dans ces travaux les plus récents des mises en scène décalées et «drôles¹⁰⁷». C'est cette même approche par l'humour, qu'il a utilisée dans ce projet. Dans ce cas particulier, il nous a paru intéressant la mise en avant, tant par l'ONG que par le photographe, de leurs liens plus anciens quand Rip Hopkins relevait du monde du photojournalisme et réalisait des films et des photographies pour l'organisation.

Ce cas illustre bien le besoin du chercheur de s'adapter à ce qu'il trouve sur le terrain et qui peut être exploitable dans le contexte de sa problématique. En nous tenant à un découpage strict, nous aurions écarté ce projet puisque Rip Hopkins ne participe pas (dans ses travaux récents) du monde photojournalistique, ni se définit non plus en tant que photojournaliste. Cela nous aurait pourtant privée d'une situation qui avait beaucoup à nous apprendre sur les valeurs investies dans la photographie en contexte humanitaire. Cela est aussi en adéquation avec le modèle des mondes dont nous nous inspirons. Puisque les contours des mondes sont par définition flous (Becker, 1982 : 60), s'attacher à des critères classiques pour définir les pratiques entraîne le risque d'éliminer beaucoup d'aspects intéressants dans les situations limites où cette étiquette est susceptible d'être contestée (*ibid.* : 61). Au fil de nos rencontres avec les professionnels de l'humanitaire et les photojournalistes, nous avons été confrontée à d'autres situations où les acteurs n'étaient pas sûrs de se réclamer d'une de ces étiquettes tout en participant aux réseaux qui nous intéressent (par leurs liens professionnels, conventions reconnues, objectifs.). C'est notamment le cas des photographes n'ayant pas la carte de

¹⁰⁶ Rip Hopkins, fiche de l'Agence vu. Accès : <https://www.agencevu.com/photographers/photographer.php?id=46> Consulté le 28/04/2015.

¹⁰⁷ « Le Périgord à l'anglaise », Le monde magazine. Accès : <http://www.filigranes.com/publish/presse/72/y9w94fw5m9.pdf?PHPSESSID=2331b3d9d0b8c2905cc4f955135b57fc> Consulté le 28/04/2015.

presse, mais essayant de produire pour la presse ou citant comme référents des grandes figures du photojournalisme. Dans ces circonstances, nous avons fait attention à ne pas écarter ceux qui ne se sentent pas toujours légitimes pour se dire photojournalistes¹⁰⁸. Il faudrait d'ailleurs signaler que les questions de limites et d'appellations ne sont pas anodines dans notre problématique. En effet, la question de savoir si les photographes peuvent¹⁰⁹ se réclamer du photojournalisme en travaillant pour les ONG reste au cœur de préoccupations de ces professionnels. Faire attention à la façon dont les photographes font des distinctions dans leurs pratiques (et non pas opérer ces distinctions par nous-mêmes) nous semble donc un choix plus cohérent.

En ce qui concerne les mondes de l'humanitaire, réseaux très complexes et étendus géographiquement (un siège et des missions dans plusieurs pays pour les ONG approchées), cette entrée par les dispositifs nous a conduit à nous concentrer sur les activités des sièges, principalement les équipes qui planifient la communication. Or, le lien que le photographe noue avec les ONG humanitaires passe aussi par le travail qu'il réalise sur le terrain auprès des missions. C'est dans ces contextes que l'essentiel de son travail se déploie : il y est accueilli, guidé, conduit vers des lieux à photographier. Nos entretiens avec les photographes sont remplis de ces récits de terrain et des évaluations sur l'autonomie dont ils jouissent dans ces contextes ou, au contraire, l'encadrement et les façons de le surmonter. Pour des questions de faisabilité, nous avons décidé de prioriser les échanges que nous pouvions observer directement en France, bien que les échanges sur les missions soient souvent évoqués par photographes et humanitaires du siège, et par ce biais, pris en compte.

¹⁰⁸ Comme le souligne David R. Unruh (1980 : 279) la définition que Howard Becker propose d'un monde de l'art n'implique pas que dans tous les cas les acteurs se définissent eux-mêmes comme participants à ce monde. En analysant les notions de « monde » et de « monde social » ce même auteur montre que d'autres théoriciens du « monde social » tels que T. Shibutani (1955 : 565, *in* : Unruh, 1980 : 275) suggèrent la possibilité pour les acteurs d'utiliser des standards des groupes dans lesquels ils ne sont pas des acteurs reconnus, et auxquels ils ne participent peut-être pas. Dans ce sens, ils participent tout de même à un univers du discours (*ibid.*)

¹⁰⁹ En d'autres termes, s'ils « méritent » (au sens de L. Boltanski) être appelés ainsi.

2.2.3 Dispositifs visés : expositions photo-humanitaires

Nous avons réalisé, dans un premier temps, une liste la plus complète possible, de dispositifs nés de la collaboration entre des photographes et les ONG que nous avons prédéfinies. Cela par le biais de moteurs de recherche principalement, mais aussi par des archives en ligne des ONG¹¹⁰ et des bases de données (Factiva, Europresse).

Par ces premières recherches nous avons pu établir une liste de 44 projets, le plus ancien datant de 1982. Cette liste (Annexe 1), mise à jour depuis, s'arrête aux projets de 2014. Elle nous montre que le plus grand nombre de projets a été réalisé dans les dix dernières années (30 projets ont été identifiés depuis 2005) et que les ONG se servent de manière très inégale de cette forme de dispositif. Ainsi, tandis que MSF et MDM fournissent la partie la plus importante des projets recensés (tableau 2), Handicap International n'a-t-il proposé qu'une fois un dispositif de communication en collaboration avec des photographes. Il faudrait pourtant nuancer cette dernière remarque. En effet, Handicap International travaille bien avec des photojournalistes qu'il envoie ou accueille sur le terrain¹¹¹. Néanmoins, cette ONG n'a pas construit de dispositifs qui placent au centre le médium photographique et le travail des photographes. En revanche, l'ONG a intégré ce travail à des formes plus classiques, notamment à des fins d'illustration sur des plaquettes et des sites Internet. Rappelons donc que notre intérêt porte sur la collaboration proche de ces deux acteurs et que c'est par le biais de dispositifs, qui placent le photographe et la photographie dans un rôle central, que nous cherchons à la saisir.

¹¹⁰ Notamment les archives (en ligne) du Centre de Documentation de MSF-Paris. Accès : <http://idc.paris.msf.org/> Consulté le 18/01/2016.

¹¹¹ C'est le cas de photojournalistes tels que Corentin Fohlen (World Press Photo, Visa d'or jeune reporter ; Accès : <http://www.corentinfolhen.com/bio/>), William Daniels (World Press Photo, Visa d'or Humanitaire ; Accès : <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.10151346200300587.810783.256197435586&type=1>), ou encore Camille Lepage, assassinée en mission en Soudan du Sud en 2014 (Accès : <http://www.handicap-international.fr/actualites/handicap-international-rend-hommage-camille-lepage>). Consultés le 18/01/2016.

Tableau 1 : Nombre de projets photographiques par décennie (MdM, MSF, HI, ACF, CICR-France)

| Décennie | Nombre de dispositifs |
|-------------|-----------------------|
| Années 1980 | 2 |
| Années 1990 | 5 |
| Années 2000 | 20 |
| 2010-2014 | 17 |

Tableau 2 : Nombre de projets photo-humanitaires par ONG

| ONG | Nombre de dispositifs |
|------|-----------------------|
| MSF | 17 |
| MdM | 15 |
| ACF | 8 |
| CICR | 3 |
| HI | 1 |

Cette première liste nous a permis aussi de constater que les formes que peuvent prendre ces dispositifs sont variées (tableau 3) : des livres et des expositions principalement et plus récemment, le webdocumentaire (neuf ont été repérés depuis 2006). Ces catégories données *a priori* doivent pourtant faire l'objet d'une description plus fine. En effet, plusieurs dispositifs explorent les possibilités du média exposition, notamment par une configuration immersive, ou par l'inclusion de montages photo/vidéo dans les salles d'exposition, ce qui les rend difficile à classer. Le webdocumentaire, qui exploite les nouvelles formes du numérique et les nouvelles attentes du public, est lui-même un format non stabilisé (Bolka, Gantier, 2011 : 119 ; Broudoux, 2011 : 3) et en pleine expansion et leur définition (*i-doc*, *webdoc*) ne fait pas l'unanimité (O'Flynn, 2012 : 144). Les dispositifs s'approchant de ce format peuvent être cités mais ils ne font pas partie du corpus principal.

Tableau 3 : Nombre de projets photo-humanitaires par format

| Format | Nombre de projets |
|--|-------------------|
| Expositions | 27 |
| Webdoc | 9 |
| Livres | 17 |
| Autres | 4 |
| Plusieurs formats pour un même projet. | 18 |

Cette multiplicité de formes, toutes ayant leurs logiques particulières, nous a conduite à faire le choix de nous concentrer sur l'analyse du format le plus récurrent, celui de l'exposition. Cela pour deux raisons. D'une part, il s'agissait de limiter le corpus tout en nous concentrant sur des dispositifs qui répondent à des contraintes similaires et plus facilement comparables. D'autre part, cela nous permettrait d'observer le dispositif en train de se construire (en assistant aux expositions), et non seulement par ses traces. Cependant, il faut préciser, que plusieurs expositions sont couplées avec un livre et que dans ces cas, nous nous sommes concentrée sur la partie exposition tout en acceptant dans notre corpus les textes dans les livres et les communications officielles à leur propos¹¹². De plus, trois expositions supplémentaires ont été incluses dans nos analyses : l'exposition Sahel, de SOS Sahel, dont nous avons pu rencontrer les producteurs au cours de nos recherches, et deux expositions des ONG luxembourgeoises qui appartiennent à une sélection plus ancienne, effectuée dans le cadre d'un mémoire de Master 2 (Contreras, 2010). Les objectifs de cette dernière étude n'étant pas exactement les mêmes nous utilisons ces sources avec précaution.

¹¹² Cela exclut, pourtant, tout ce qui concerne des critiques sur les livres ou leurs logiques de circulation, vente, production.

Il convient maintenant de clarifier la façon dont nous comprenons ces expositions en tant que *dispositifs*. Tout d'abord, l'utilisation de cette notion entend dépasser la seule dimension matérielle. Si l'exposition se compose effectivement d'impressions photographiques, d'une collection de légendes ou d'éléments scénographiques et peut être traitée sous l'angle de ses spécificités formelles (formes, couleurs, style), la notion de dispositif prend en compte au moins deux autres aspects non matériels de l'exposition. D'un côté, son *agencement* particulier des choses dans l'espace pour rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux (Davallon, 1999 : 14) et les *espaces de coordination* créés lors de la rencontre entre les mondes photojournalistique et humanitaire.

Le premier aspect est amplement explicité par Jean Davallon dans son ouvrage *L'exposition à l'œuvre* (1999). L'auteur y montre que l'exposition, en tant que dispositif, peut être examinée non seulement sous l'angle de sa matérialité mais, surtout, sous l'angle des processus qui lient cette matérialité (dans notre cas, l'objet photographique) aux sujets regardants. Dit autrement, s'intéresser à l'exposition en tant que dispositif consiste à s'intéresser à des pratiques sociales (1999 : 26). Dans le contexte de ces pratiques, l'exposition s'organise comme un jeu de relations anticipées, notamment celle qui va lier objet (dans notre cas, objet photographique) et spectateur. Jean Davallon met l'accent sur l'exposition en tant que « dispositif de réception » (c'est à l'intérieur de ce dispositif que « l'événement de la réception se produit » ; *ibid.* : 28). Pour cet auteur, l'exposition a deux facettes. La première est de représenter le producteur, qui propose au visiteur des façons d'agir et de comprendre (« elle représente la façon dont le producteur s'adresse aux visiteurs », *ibid.*). Cette délégation inhérente à tout objet communicationnel est, pour l'auteur, particulière dans l'exposition. En effet, la deuxième facette de l'exposition serait de mettre en relation un spectateur, non pas avec un producteur mais avec des objets en situation de monstration.

« Ce point essentiel peut être reformulé en disant que l'univers construit par l'interprétation que le visiteur opère de la mise en scène est plus un univers rattaché à l'objet qu'un univers visant à exprimer le producteur. Il apparaît donc comme constitutif de l'exposition que l'objet soit là pour représenter son monde et non l'intention du producteur. Toute exposition qui quitte cette règle constitutive quitte aussi le registre de l'exposition pour entrer dans celui de l'œuvre » (Davallon, 1999 : 29).

Dans cette conception, l'exposition oriente les spectateurs vers l'objet et non pas vers l'intention des producteurs. Cette position nous semble particulièrement problématique dans le cas des expositions photographiques et notamment des expositions photo-humanitaires. Il paraît évident que les producteurs des expositions visent à créer une relation entre le sujet percevant et l'objet photographique et plus particulièrement avec les personnes et les situations représentées par ce biais (par exemple, les bénéficiaires de l'aide humanitaire). Pourtant, il n'est pas sûr que ces dispositifs nous éloignent de la présence des producteurs. D'ailleurs, une des premières observations qui nous ont amenée à nous intéresser à ce sujet est le constat d'une mise en valeur du photographe (en louant son travail, en leur donnant des espaces pour s'exprimer¹¹³) dans les dispositifs humanitaires. Il nous semble donc nécessaire d'aborder aussi ces dispositifs comme des *espaces de coordination* où photographes et humanitaires configurent une relation qui sera ensuite donnée à voir au spectateur. Dans ce sens, l'exposition humanitaire peut fonctionner comme un dispositif de monstration mais aussi d'auto-monstration.

Ce deuxième aspect de l'exposition correspond aussi à une définition plus large de la notion de dispositif, qui prend en compte les processus de construction. À l'instar de Daniel Peraya (1999 : 153), nous comprenons un dispositif comme « un lieu social d'interaction et de coopération » avec une « organisation structurée de moyens matériels, technologiques, symboliques et relationnels qui modélisent, à partir de leurs caractéristiques propres, les comportements et les conduites sociales (affectives et relationnelles), cognitives, communicatives des sujets ». Ainsi, reconnaît-on une fonction performative des dispositifs : ils permettent de (re)configurer des acteurs et leurs pratiques, et d'ouvrir des espaces de négociation (Beuscart et Peerbaye, 2006 : 13). Les expositions sur lesquelles nous nous penchons sont des dispositifs complexes en termes événementiels (richesse iconographique, narrative, scénographique) mais surtout en termes de construction, de mise en place d'espaces de rencontre et de coordination entre des acteurs issus de mondes différents. Pour nous, la notion de dispositif prend en compte les contextes de création (les « mondes » dont nous nous

¹¹³ Dans cette perspective nous pensons notamment à l'exemple de la rubrique « Regard de photographe » dans la *Revue Humanitaire* de MdM.

occupons), les aspects institutionnels et normatifs (ces derniers étant plutôt rattachés à la conception première, foucauldienne, de la notion de « dispositif »). En nous intéressant aux expositions, nous nous intéressons à des rencontres régulées mais subjectives d'individus (et de mondes) et à l'ensemble des outils dont humanitaires et photojournalistes disposent pour s'investir dans ces constructions. Il y a bien sûr des moyens techniques, des savoir-faire mais aussi des valeurs.

Ce détour par la notion de dispositif nous permet alors de comprendre pourquoi l'exposition fonctionne comme un dispositif qui régule et permet la relation entre photojournaliste et humanitaire et ce, depuis sa planification. Notre problématique nous conduit d'ailleurs à nous intéresser aux dispositifs comme des lieux d'échange et de coordination entre producteurs, et de mettre au deuxième plan la question de dispositif comme espace de réception. Ainsi, notre approche consiste-t-elle à reconstituer la relation photojournalisme-humanitaire dans le cadre concret de ces dispositifs.

2.2.4 Une exposition photographique comme terrain

Pour étudier la relation entre photojournalisme et humanitaire, nous avons cherché à approcher le dispositif en train de se faire. Puisque nous n'avons pas pu avoir accès aux situations de planification (réunions, échanges de messages), nous avons choisi d'observer directement des lieux d'exposition. L'objectif était d'aborder les différentes logiques (photojournalistiques, humanitaires ou autres) investies lors de la confrontation du dispositif face aux publics. Cela a pu être fait avec le suivi d'une exposition en particulier, *Femmes après coup*, de MdM et le photojournaliste Lam Dûc Hien. Avec l'accord de l'ONG et de ses missions régionales, nous avons pu observer la mise en place de cette exposition lors de son tournage à Nancy (trois jours d'exposition, et une journée de préparation avec les bénévoles, novembre 2011) et à Toulouse (deux journées et soirée de conférence liée à l'exposition, septembre 2012).

Pour croiser nos observations, nous avons rassemblé un grand nombre de documents concernant cette exposition : les documents de préparation destinés aux bénévoles, les

communications publiques de l'ONG et du photographe concernant l'exposition (communiqués et dossiers de presse, déclaration à la presse et sur leurs sites Internet), la totalité des photographies de l'exposition, le montage vidéo et le document sonore (« audioguide ») préparés pour l'exposition, et le livre d'or de Toulouse.

2.3 Une méthodologie principalement qualitative

Dans notre investissement sur le terrain ainsi que dans notre traitement du corpus rassemblé, notre approche transversale consiste à comprendre la place de la photographie et des photographes dans des dispositifs, en principe, humanitaires. Cela avec l'angle de la mise en commun de cadres de référence issus de mondes distincts, et plus particulièrement des valeurs qui soutiennent ces constructions. Pour ce faire, nous nous inspirons de plusieurs démarches complémentaires éprouvées par d'autres chercheurs sur des terrains différentes.

Pour traiter la question des rapports aux valeurs dans la vie quotidienne, Nathalie Heinich a expérimenté sur une multiplicité de terrains (art contemporain, littérature, patrimoine, entre autres) une méthode qui consiste à observer « les actes, les objets, les mots qu'utilisent les acteurs dans les différents processus d'évaluation ». Dans le cas où ces situations ne sont pas accessibles, sa démarche consiste à proposer aux acteurs « un retour réflexif » (2006a : 311) sur leurs expériences. L'objectif est de repérer les critères sur lesquels s'appuient les acteurs pour soutenir des évaluations, opérées au nom de valeurs. Ensuite, il convient de lier ces valeurs à des catégories plus générales, proches de la notion de « mondes » de Luc Boltanski et Laurent Thévenot (1991), que Nathalie Heinich appelle « registre de valeurs ». Par exemple, les personnes, dans un registre « esthétique » pourront discuter de la beauté ou de la laideur d'une photographie. En revanche, la dispute entre celui qui qualifie une image de belle et un autre qui la qualifie d'immorale est plus complexe, puisque ces personnes ne sont pas d'accord sur la nature axiologique des qualités de l'objet et que, dans ces cas, les registres peuvent être incompatibles.

Cette méthode nous semble s'adapter à notre problématique, puisqu'elle s'applique facilement aux contextes où il n'y a pas forcément de dispute (contrairement aux terrains

abordés par Luc Boltanski, dans une approche similaire). Elle peut s'appliquer ainsi à des opérations plus spontanées et libres d' « évaluation des êtres et des objets » (2006a : 311). Concrètement, pour notre recherche, cette méthode consistera à observer, en situation d'entretien ou par l'observation directe, les personnes impliquées dans la mise en place des expositions photo-humanitaires et nous concentrer sur les valeurs qui soutiennent leurs évaluations ou décisions. Ainsi, un photographe pourrait nous dire qu'il trouve qu'une photographie proposée par lui à l'ONG est belle, du fait de sa composition et, dans ce cas, nous pouvons facilement observer que la valeur « beauté » devrait, à son avis, tenir une place dans la construction de ces expositions. Mais il ne suffira pas de nommer une valeur et de la donner pour acquise mais de montrer comment elle est comprise dans les contextes donnés, et donc comment elle est liée à un registre de valeurs. De cette façon, nous pouvons distinguer l'affirmation du photographe qui lie la beauté à la composition d'une photo, et l'affirmation d'un chargé de communication qui affirme qu'une photo est belle parce qu'elle est évocatrice. Si les valeurs sont explicites par les acteurs, la reconstitution des catégories et des registres nécessite une analyse du chercheur (Heinich, 2006a : 312).

Cette méthode doit aussi prendre en compte les contextes de production des expositions et les différents moments de leur construction¹¹⁴. C'est la démarche de Cyril Lemieux dans *Mauvaise Presse* (2000). Avec l'objectif de comprendre le travail journalistique, l'auteur a réalisé plus de cent entretiens auprès de journalistes français et leurs interlocuteurs récurrents ainsi qu'une série d'enquêtes ethnographiques au sein des entreprises de presse. L'objectif était non seulement de s'intéresser aux raisons d'agir dont les acteurs se réclament, mais de décrire un ensemble de règles qui organisent les pratiques, ce que l'auteur appelle « grammaires ». Il ne s'agit pas de règles imposées aux acteurs (par une hiérarchie ou un système dominant) mais plutôt de formes d'agir qui restent acceptables par les autres personnes dans l'interaction. Si Cyril Lemieux explique ces règles comme des grammaires¹¹⁵

¹¹⁴ En ce qui concerne les documents utilisés il sera toujours important de les contextualiser aussi : par qui et pour qui ils ont été écrits et dans quelles situations.

¹¹⁵ L'auteur décrit trois grammaires : une grammaire « publique » liée aux formes d'agir qui se veulent universelles, une grammaire « naturelle » actualisée surtout dans des situations non publiques, et une grammaire « de la réalisation » qui consiste à savoir placer les limites entre ces deux premières grammaires et se conduire en fonction de cela.

qui sont valables en dehors du monde photojournalistique (son modèle, dans ce sens, « se veut aussi un modèle de l'action humaine en général » ; Bourdon, 2001 : 6), nous cherchons surtout à comprendre les contraintes particulières des mondes photojournalistique et humanitaire. Jérôme Bourdon (2001), commentant l'ouvrage de Cyril Lemieux, s'interroge sur la possibilité de transposer ce modèle à l'analyse d'autres professions, ce qui montrerait, selon l'auteur, des tensions différentes de celles décrites par le chercheur. Bien que ces grammaires puissent être identifiées dans certains des contextes analysés (d'autant plus qu'il s'agit, en partie, de contextes journalistiques), nous avons préféré l'approche méthodologique suggérée par Nathalie Heinich, qui nous semble plus souple. De l'approche de Cyril Lemieux, nous avons pourtant gardé l'effort pour remonter vers des formes d'agir qui semblent correctes aux yeux des acteurs dans des situations précises.

Il est non seulement important de placer les actions et les évaluations des acteurs dans un contexte professionnel, mais il est aussi nécessaire de les placer dans un contexte de critique. C'est pour cela que nous avons fait attention à lier la parole et les actions des acteurs à un contexte normatif qui pèse sur eux. Ce dernier est composé, d'un côté, par la déontologie professionnelle concrétisée dans des codes de conduite et des manuels et, d'un autre côté, des critiques adressées aux acteurs. Sur ce point en particulier, les travaux d'Ève Chiapello (1994, 1998), sur le rapprochement entre le monde du management et le monde de l'art ont été d'une grande utilité. Cette auteure s'intéresse à l'intégration, dans le monde de l'art, et plus particulièrement dans des maisons d'édition et de production audiovisuelle, des techniques de gestion managériale. Eve Chiapello situe ce phénomène dans un contexte critique plus large, qui oppose la liberté artistique (une « conception romantique de l'art » 1998 : 70) aux techniques de rationalisation. Par le biais des nombreux entretiens et une longue observation, l'auteure entend « enregistrer divers indices de la critique artiste du management » (1998 : 65) et décrit comment la coexistence et l'« accommodement » (*ibid.*) entre ces deux mondes est possible. C'est en gardant à l'esprit ce souci pour relever le contexte critique dans lequel les personnes agissent, que nous avons pris en compte à la fois les retours réflexifs des professionnels sur leurs actions mais aussi tout ce qui se produit spontanément sans l'intervention du chercheur : livre d'or, dossiers de presse, entretiens à la presse. Dans ces déclarations publiques, l'impératif est de composer avec ce qui peut être acceptable, ce qui doit être pris en compte dans l'analyse. De même pour l'observation de *Femmes après coup*,

qui nous a permis de témoigner des contraintes de l'exposition, du rôle et des difficultés des bénévoles face au public, et des réactions, parfois violentes, des spectateurs¹¹⁶. Notre démarche consiste à chercher des évaluations, des opinions, des polémiques, des critiques ou l'anticipation de ces critiques, tout ce qui nous permet de reconstituer les valeurs de référence et le cadre critique dans lequel se construisent les dispositifs.

2.3.1 Des entretiens semi-directifs

Si les recherches qui ont traité la question de l'image dans le monde de l'humanitaire ont privilégié des corpus iconographiques, notre approche compréhensive a requis une attention particulière à la parole des personnes concernées par cette thématique. Pour cela, le cœur de notre corpus est constitué de 17 entretiens (listés dans le tableau 4, et transcrits en annexe 2) semi-directifs¹¹⁷ et compréhensifs (Kauffman, 2008) auprès de personnes concernées par la coopération entre photojournalistes et humanitaires.

Tableau 4 : Liste d'entretiens réalisés

| Personne interviewée | Rôle / poste / appartenance institutionnelle |
|-----------------------|---|
| Aurore V. | Chargée d'Édition PAO et iconographie |
| Benoit Guenot | Photographe indépendant |
| Valérie Thomas | Scénographe d'une exposition de Mdm. Artiste (performance). |
| Elena V. | Responsable d'expositions et d'événements. Mdm Espagne. Chargée du prix de la photographie humanitaire Luis Valtueña. |
| Juan Carlos de la Cal | Journaliste, fondateur de GEA Photowords, collectif de photographes et photojournalistes « engagés ». |
| Marc Francioli | Président de SOS Sahel. Co-auteur du livre/exposition Sahel, l'homme face au désert. |

¹¹⁶ Cette démarche se rapproche de celle de Nathalie Heinich dans *Le triple jeu de l'art contemporain* (1998), qu'elle explicite aussi dans un article sur le besoin d'un pluralisme méthodique (2006b).

¹¹⁷ Plusieurs entretiens ont été réalisés sur Skype, du fait notamment de la difficulté de se déplacer quand l'interlocuteur se trouvait loin. Quand cela a été possible, les entretiens ont été réalisés en face à face.

| Personne interviewée | Rôle / poste / appartenance institutionnelle |
|----------------------|--|
| Marta S. | Ancienne responsable d'expositions et d'événements. MdM Espagne. Chargée du prix de la photographie humanitaire Luis Valtueña. |
| Nathalie L. | Chargée de la communication événementielle, MdM. |
| Olivier Jobard | Photographe de l'agence Sipa (et ensuite, indépendant) |
| Roberto Neumiller | Photographe indépendant |
| Angel Lopez Soto | Photographe indépendant |
| Alfons Rodriguez | Photographe indépendant |
| Nuria Lopez Torres | Photographe indépendant |
| Phillipe Conti | Photographe indépendant |
| Nicolas Moulard | Photographe indépendant |
| Aurélie B. | Chargée de production photo et multimédia, MSF. |
| Camille N. | Stagiaire « Action et Droit humanitaire », chargée de l'exposition <i>Femmes après coup</i> à Toulouse. |

Cette démarche a pris aussi en compte des pratiques innovatrices à l'étranger, comme le prix à la photographie humanitaire Luis Valtueña, et d'autres acteurs dans la construction du dispositif (un scénographe, une stagiaire chargée d'exposition). D'un côté, ces entretiens se sont attachés à cerner les aspects pratiques de la construction des dispositifs (organisation des tâches, aspects administratifs, droits d'utilisation des images, droits d'auteur) et d'un autre côté, ils ont cherché à comprendre les opinions et les raisons d'agir des acteurs dans les différentes situations de construction des dispositifs : pourquoi et pour qui choisir la photographie ? Quelle photographie dans ces contextes ? Quelles motivations et quelles conditions pour travailler ensemble ? Qu'est-ce qu'une exposition réussie ?

Les parcours et les positions des personnes interviewées étant très divers, nous avons préparé des guides d'entretien spécifiques pour chacune d'entre elles. Cela impliquait une recherche en amont des aspects intéressants qui pourraient être soulignés ou approfondis lors de l'entretien. Ainsi fallait-il être préalablement informé des dispositifs qui pouvaient concerner la personne rencontrée, de son travail personnel, ou de ses activités militantes. Notre objectif était d'avoir suffisamment d'information préalable pour pouvoir concentrer chaque discussion sur les évaluations que les personnes pouvaient faire sur la photographie, sur les photographes

ou sur les expositions. Malgré cette adaptation de la démarche au cas par cas, nos guides d'entretien ont été structurés en grandes thématiques, déclinées selon le type d'acteur visé. Les tableaux 5 et 6 montrent des exemples de questions-type pour chaque grande thématique. Les questions qui cherchaient à susciter des évaluations ou des jugements de la part des personnes interviewées se sont révélées incontournables au fil des entretiens : Qu'est-ce qu'une bonne photo ? Qu'est-ce qu'une exposition réussie ? Comment choisir un photographe avec qui collaborer ?

Tableau 5 : Guide d'entretien aux photographes

| Entretien avec des photographes | |
|---|---|
| Thématiques | Questions-type |
| Sur son travail avec des ONG | <p>« Comment avez-vous approché Mdm ? »</p> <p>« Pouvez-vous me parler de votre travail avec MSF en Palestine ? »</p> <p>« Quelle particularité de travailler avec les ONG ? »</p> <p>« Quelles demandes particulières de l'ONG ? »</p> <p>« Quel était votre statut [dans ce projet] ? »</p> <p>« Avez-vous été rémunéré ? »</p> |
| Sur son travail en dehors des ONG | <p>« Quels sujets choisissez-vous ? »</p> <p>« Pourquoi avez-vous choisi le sujet des migrants ? »</p> <p>« Pouvez-vous résumer votre parcours ? »</p> |
| Sur la photographie | <p>Qu'est-ce qu'une « bonne photo » ?</p> <p>Comment choisir des images ?</p> |
| Sujets transversaux : autonomie, engagement | <p>(Selon leurs réponses, sous forme de relance)</p> <p>Vous considérez-vous engagé ou militant ?</p> <p>Quelles contraintes dans le travail avec les ONG ?</p> |

Tableau 6 : Guide d'entretien aux acteurs de l'humanitaire

| Entretien avec des personnes dans l'humanitaire (chargée de la communication, président, chargée de la photographie) | |
|---|---|
| Sujet | Questions-type |
| Sur son travail avec les photographes | <p>« Quelles collaborations entre votre ONG et les photographes »</p> <p>« Quels statuts pour les photographes qui collaborent avec votre ONG ? »</p> <p>« Rémunérez-vous les photographes ? »</p> <p>« Comment se partagent les tâches entre le photographe et l'ONG ? »</p> |
| Sur son rôle dans la communication de l'ONG | <p>« Quels sont les objectifs de votre poste ? »</p> <p>« Qui choisit ou qui utilise les images des photographes dans l'ONG ? »</p> <p>« Quels publics visez-vous ? »</p> |
| Sur la photographie | <p>Qu'est-ce qu'une « bonne photo » ?</p> <p>Quels critères pour accéder à collaborer avec un photographe ?</p> <p>Pourquoi avez-vous choisi de faire cette exposition photo ?</p> <p>Qu'est-ce qu'une exposition réussie ?</p> |

Dans ces entretiens, il n'est pas seulement question d'aller chercher une réalité factuelle chez les acteurs, mais plutôt d'exploiter la situation d'entretien comme un moment privilégié de construction de sens en train de se faire (Kauffman, 2008 : 58). Ainsi, avons-nous été frappée par la récurrence de lieux communs, de phrases comme : « ne pas faire du misérabilisme », « petit enfant au ventre ballonné » ou de mots tels que « témoigner » ou « raconter ». Ces phrases peuvent nous indiquer des logiques centrales que nous voulons nous attacher à décrire.

Une remarque doit être faite à propos des différents statuts des personnes interviewées. Si nous cherchons dans ces entretiens à être dans une « situation expérimentale » (*ibid.* : 59), où la personne cherche à produire du sens, à se construire une « unité » et une « cohérence »

(*ibid.*) nous devons tenir compte des contraintes très différentes qui pèsent entre acteurs humanitaires et photojournalistes. Pour les premiers, il n'est pas seulement question d'une cohérence personnelle mais, en tant qu'agent humanitaire, il se doit d'être le relais d'une certaine éthique officielle de l'organisation. Pour cette raison, nous avons décidé de garder partiellement l'anonymat de personnes interviewées du fait de leur appartenance à une ONG (nous précisons le poste et le prénom à chaque fois). En revanche, nous ne l'avons pas fait pour les auteurs individuels, c'est-à-dire ceux qui se positionnent comme des auteurs en dehors de toute appartenance institutionnelle. Néanmoins, il faut aussi reconnaître cette tension, entre une réponse individuelle et une réponse institutionnelle, dans les entretiens auprès des photojournalistes ayant une forte relation avec leur agence ou collectif¹¹⁸. Dans ces cas particuliers, nous soulignons le besoin de prendre en compte ces discours en tant que des révélateurs de valeurs légitimes aux yeux de ceux qui parlent. Pour découvrir d'autres logiques possibles, il faudra croiser ces entretiens avec des observations de terrain.

Tous ces entretiens ont intégré, au fur et à mesure qu'ils étaient réalisés¹¹⁹, une base de données gérée par le logiciel libre Sonal. Ce logiciel, développé par et pour des chercheurs en SHS¹²⁰, permet de collecter et d'organiser des entretiens en format audio ou vidéo couplés de leurs transcriptions. Il propose aussi quelques outils d'analyse (notamment, lexicométrique¹²¹). L'utilisation de ce logiciel a permis de réduire l'éparpillement apparent de ces guides d'entretien. Ainsi, au fil des transcriptions, les entretiens ont été codifiés par thématiques. Une codification avait été prévue préalablement, mais elle a été modifiée au cours des différentes transcriptions. Cette démarche, que j'ai souhaitée très souple, visait à

¹¹⁸ Un cas en particulier, celui du collectif Gea photowords, collectif des journalistes et photojournalistes « engagés » qui se déclare particulièrement concerné par tout ce qui « touche à l'environnement, aux Droits de l'Homme, et à la diversité du monde dans toutes ses formes et aspects ». Accès : <http://www.geaphotowords.com/blog/bienvenida/> Consulté le 05/05/2015.

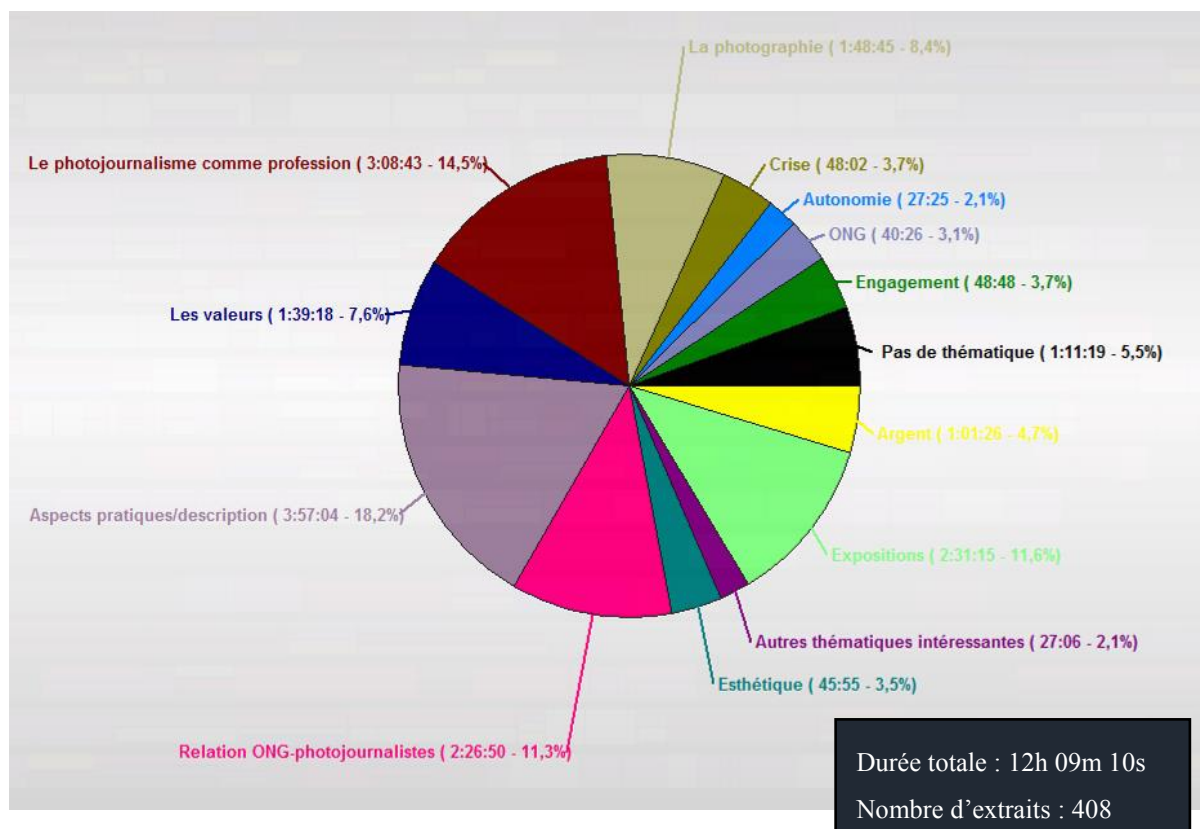
¹¹⁹ La majorité d'entretiens a été réalisée entre juin 2011 et février 2013. Trois autres entretiens ont été réalisés en 2015.

¹²⁰ Le logiciel a été développé par les sociologues Alex Alber (Université François Rabelais) et Phillippe Cibois (Université de Versailles Saint Quentin) et par le webmestre Xavier Le Nué. Pour approfondir sur les possibilités offertes par ce logiciel pour les chercheurs en sciences humaines et sociales, voir Alber, 2010.

¹²¹ Nous nous sommes servis ponctuellement de cet outil pour avoir une vision globale des mots et du jargon utilisé par les personnes interviewées.

inclure des thématiques non prévues qui émergeaient dans les entretiens : la crise du photojournalisme, la rémunération des photographes, l'intérêt du média exposition. Dans ce sens, notre démarche se voulait à l'écoute du terrain, tout en restant attachée au fil conducteur, qui était le sujet des valeurs propres à chaque monde. Les thématiques finales (figure 1), sont le reflet des allers-retours entre les entretiens et leur codification dans une base de données.

Figure 1 : Thématiques assignées aux extraits des entretiens



Grâce au logiciel Sonal, notre corpus d'entretiens, d'une longueur de 12 heures et 9 minutes, a été finalement découpé en extraits pour faciliter son traitement. Chacun d'entre eux a été associé à une ou plusieurs thématiques¹²² :

¹²² Quelques extraits ne sont pas associés à des thématiques car il s'agit de passages où la personne interviewée pose des questions sur mon travail, propose d'envoyer des informations, prend des renseignements.

- Le photojournalisme comme profession : Représentations du photojournalisme, qualités, spécificités, difficultés.
- Les ONG : Représentations du monde de l'humanitaire, spécificités.
- Les valeurs : Discours explicites sur les valeurs associées à chacun des mondes ou que les personnes assument dans leur travail.
- Aspects pratiques / description : Renseignements sur la façon dont les dispositifs photo-humanitaires sont mis en place. Statut des photojournalistes, type de contrat, cahier de charges, etc.
- Relation ONG / photojournalistes : Déclarations concernant les spécificités de la collaboration photographe/humanitaire, jugements sur ces collaborations.
- La photographie : Représentations sur la photographie (importance, rôle, qualités)
- La crise : Crise du photojournalisme et conséquence dans le travail des photographes.
- L'autonomie : La valeur de l'autonomie (pour les photographes) dans les projets photo-humanitaires.
- L'engagement : La valeur de l'engagement (pour les photographes) dans les projets photo-humanitaires.
- Argent : Formes ou absence de rémunération aux photojournalistes, récolte de dons.
- Expositions : Déclarations concernant spécifiquement le média exposition (objectifs, mesure de l'impact, publics visés, spécificités du dispositif).
- Esthétique : Discussion des aspects esthétiques du travail des photographes.
- Autres thématiques intéressantes : Thématiques variées susceptibles de nous intéresser mais non prioritaires ni majoritaires (performance artistique dans *Femmes après coup*, nationalité de photographes participant au prix Luis Valtueña, droit à l'image, difficulté dans le recueil de témoignages).

Ces extraits ont pour finalité d'aider le travail d'appropriation du matériel, de l'indexer par sujet et de faciliter l'accès aux passages spécifiques. L'analyse du matériel s'est faite en alternant des relectures (et réécoutes) des entretiens, la prise de notes, et la rédaction de textes intermédiaires.

2.3.2 Analyse de documents, du livre d'or, et des observations de terrain

Pour les expositions choisies, nous avons rassemblé les documents qui accompagnent les expositions : dossiers de presse, brochures, catalogues (liste en annexe 3). Cela permet de mettre en contexte les expositions auxquelles nous n'avons pas accès, d'analyser la place accordée à la photographie et au photographe dans ces dispositifs, et d'observer les valeurs investies dans le dispositif. Ces documents sont d'ailleurs la trace de cette coopération et, dans ce sens, ils sont une source de grande valeur. Il faudra aussi distinguer deux types de documents : des documents « officiels » (les plus nombreux) pensés pour être publics¹²³, et des documents moins officiels destinés à des publics à l'intérieur des organisations contenant des logiques et un langage propre au cadre de référence humanitaire. Ces documents ont fait l'objet d'une systématisation qui permet de souligner et faire ressortir les éléments qui nous intéressent. Premièrement, nous avons constitué un tableau à double entrée (annexe 4) avec, d'une part, toutes les expositions analysées et, d'autre part des critères liés à la participation du photographe à chaque dispositif (sa participation dans leur construction et la présence de sa parole ou témoignage dans les discours connexes). Ce tableau a été complété grâce aux documents à notre disposition. Deuxièmement, nous avons constitué un tableau (annexe 5) qui permet d'isoler des extraits contenant des évaluations sur la photographie et sur les photographes. Celui-ci est divisé en plusieurs thématiques¹²⁴ :

- Sur le rapport humanitaire/photographie ou photographe
- La photographie pour donner un visage « humain »

¹²³ Nous pouvons inclure dans ces documents les entretiens donnés par les chargés de communication/photographes à la presse.

¹²⁴ Ces thématiques ont été proposées au fur et à mesure de notre lecture des documents liés aux expositions.

- La photographie pour personnifier une thématique
- La photographie comme récit subjectif
- La photographie déclenche des émotions
- Des photos pour réfléchir, pour apprendre.
- Photographe / montrer la photographie comme acte militant
- La photographie parce qu'elle est un récit vrai
- La photographie pour son apport esthétique

Ensuite, la transcription du livre d'or (88 entrées) et nos observations dans le cadre de l'exposition *Femmes après coup* nous permettent de rendre compte des contraintes qui pèsent sur celle-ci : les attentes du public et les choix des producteurs qui peuvent heurter ces attentes, le cadre dans lequel l'exposition se déploie (la mairie à Nancy, un festival de photographie à Toulouse), l'importance et le rôle accordés au photographe et à la photographie dans les différentes configurations des expositions. Pour traiter ce corpus nous avons, à nouveau, fait recours à leur systématisation à l'aide d'un tableau (annexe 6). Ce tableau, élaboré sur le logiciel *Excel*, nous a permis de filtrer, au fil des besoins, les inscriptions dans le livre d'or selon plusieurs critères ou thématiques :

- Sur le thème des violences faites aux femmes
- Sur l'ONG
- Sur le photographe
- Est-elle une remarque positive ?
- Est-elle une critique ?
- Registre de l'engagement
- Registre de l'émotion
- Beauté des images

Le recours à ce type d'outil, nous a permis de pouvoir garder à tout moment une vision globale de l'intégralité de notre corpus. En même temps, cette stratégie de systématisation porte un intérêt pragmatique car elle nous permettait de trouver facilement des extraits intéressants selon les thématiques, tout en les reliant constamment à l'ensemble de l'enquête.

Enfin, les photographies des expositions ne font pas partie du corpus principal et, en conséquence, ne seront pas traitées systématiquement. Toutefois, elles seront présentes en tant que traces de la coopération photojournalisme-humanitaire (leur sélection est issue du travail des professionnels de ces mondes). Elles seront traitées en tant que source de « prises » (Bessy, Chateauraynaud, 1995), des traits jugés par les acteurs comme saillants ou pertinents (*ibid.* : 238), pouvant servir de points d'appui pour leurs évaluations. Ainsi, une lumière particulière, un regard, une composition, un cadrage peuvent faire l'objet de commentaires et d'évaluations auxquelles nous devons être attentifs.

2.3.3 Un questionnaire pour explorer les cadres de référence dans les publics.

Un questionnaire (Annexes 7 et 8) a été proposé aux visiteurs de l'exposition *Femmes après coup*, en 2011 à Nancy et en 2012 à Toulouse. Cet outil avait été prévu au début de la thèse, quand la question des formes de réception occupait une place plus importante dans la configuration de nos recherches. Dans cette première configuration, inspirée par les travaux de Luc Boltanski (mais plus particulièrement par *La souffrance à distance*, 1993), nous contemplions ces dispositifs comme relevant uniquement d'un registre propre au monde humanitaire. Nous avons rapidement compris que les logiques d'au moins deux mondes étaient présentes dans ces dispositifs, ce qui nous a conduit à nous focaliser sur la coopération entre photojournalistes et humanitaires et sur la mise en commun des cadres offerts par ces mondes. Ainsi, ce questionnaire interroge-t-il les logiques proprement humanitaires dans les dispositifs (sur la base des « topiques » proposés par Luc Boltanski, *ibid.*) mais n'aborde que de manière très périphérique la possibilité de logiques propres au

monde photojournalistique¹²⁵. Malgré ces limites, les résultats du questionnaire peuvent être exploitables pour répondre aux questions liées à la prolongation des cadres de référence humanitaire et photojournalistique dans l'expérience des publics : les projets photo-humanitaires, sont-ils jugés comme des projets de communication humanitaire, comme des projets photographiques ou comme des dispositifs hybrides ? Et dans ce dernier cas, quels critères servent à évaluer une configuration « photo-humanitaire » ?

En outre, ce questionnaire – auquel ont répondu 161 personnes (réponses valides) – avait permis d'affiner la connaissance sur ces dispositifs en ce qui concerne le profil des visiteurs (âge, sexe, formation, profession, engagements préalables dans l'humanitaire).

2.4 Intégration des difficultés dans la recherche

Notre recherche, s'est construite au fur et à mesure de nos premiers contacts avec les acteurs. Nous avons souhaité, au début, rencontrer un nombre plus important d'acteurs de l'humanitaire et, assez rapidement, nous avons entamé les démarches avec cet objectif. Pourtant, le contact s'est avéré difficile : de la part des ONG ciblées, nous avons reçu surtout des réponses négatives à nos sollicitations d'entretien. Mdm est la seule à avoir accepté de nous accueillir pour des entretiens, au siège, et dans les missions locales¹²⁶. L'organisation nous a aussi orientée vers des photographes qui collaborent régulièrement avec elle. De plus, notre observation de l'exposition *Femmes après coup* s'est aussi réalisé avec l'accord de l'ONG ce qui nous a permis de la réaliser dans des bonnes conditions et de proposer un questionnaire aux visiteurs. Suite aux difficultés rencontrées, l'observation s'est alors élargie au-delà de la France, par des contacts avec les organisateurs du Prix international à la photographie humanitaire, et Mdm Espagne.

¹²⁵ Le questionnaire n'inclut que deux questions ponctuelles sur la valorisation du photographe et du reportage.

¹²⁶ Un dernier entretien a été effectué en fin de rédaction de la thèse, avec la chargée de production photo et multimédia de MSF. J'ai contacté cette personne pour avoir un renseignement ponctuel sur les crédits d'un groupe de photos sur le site de l'ONG. Après quelques échanges, j'ai proposé à cette personne de réaliser un entretien. Même tardif, il s'est avéré intéressant et riche en informations. Il a été incorporé au corpus.

De ce fait, la plupart du matériel produit pour l'enquête concerne l'organisation internationale de MdM. Pour autant, ceci ne constitue pas un « biais » mais participe aux conditions de l'enquête qui contribuent à la compréhension de notre problématique. Comme le suggère Christian Papinot, la notion de « biais », va de pair avec une « pensée binaire, [...] qui sépare radicalement ce qui relèverait d'une "vérité" des pratiques et des opinions dans un en-deçà de l'enquête, de ce qui relèverait d'une "distorsion" de celles-ci en situation d'enquête » (Papinot, 2013 : 15). L'auteur propose de penser aux conditions de l'enquête comme des moyens d'accès à la connaissance. Pour ce faire, il faudrait renoncer à vouloir neutraliser les conditions de l'enquête et, au contraire, cette posture nous engage à les expliciter et à les comprendre comme principe d'intelligibilité des données produites. Ainsi, la facilité avec laquelle nous avons approché MdM est-elle à placer dans le contexte (national et international) de cette organisation qui a développé une communication très axée sur la photographie, qu'elle rattache à sa mission de « témoignage ». Il s'agit donc d'une stratégie que cette organisation met souvent en avant, ce qui peut expliquer son intérêt pour notre démarche. Si nous ne pouvons pas être certaine des raisons qui ont motivé le rejet des autres ONG, il nous semble qu'il peut être lié au caractère sensible du sujet des représentations de l'humanitaire par l'image. Ce contexte critique, déjà évoqué, se traduit aussi par l'anticipation des critiques que nous avons constatée lors des entretiens que nous avons pu réaliser. En l'occurrence, le choix a été de tenter d'objectiver les perturbations liées à la situation d'entretien ou d'observation pour les utiliser en tant qu'« instruments de connaissance » (Jounin, Chauvin, 2010 : 161), à même de nous renseigner sur le milieu approché¹²⁷.

¹²⁷ En ce sens les réflexions de J. Le Marec (2002) autour des situations de communication dans la recherche (dans notre discipline, elles sont le « dedans » et le « dehors » de la pratique scientifique) nous ont servi à penser notre objet non seulement comme unité préexistante mais aussi comme espace investi par notre recherche, espace auquel nous participons.

PARTIE II. Les conditions de la coopération photo-humanitaire

La coopération entre monde humanitaire et monde photojournalistique a été peu abordée dans la recherche. D'où notre intention de décrire ici différentes formes de coopération. Celles-ci tendent à octroyer une place de plus en plus importante au photojournaliste, en tant qu'auteur, et investissent ce professionnel de qualités positives, telles que le courage ou l'engagement. Le témoignage photojournalistique trouve d'ailleurs sa place dans le débat sur les bons usages de la photographie humanitaire. La mise en valeur du rôle du photojournaliste se traduit par l'émergence d'une multiplicité de dispositifs qui sont à mi-chemin entre photojournalisme et humanitaire, que nous appelons des dispositifs photo-humanitaires : expositions, livres, mais aussi concours photographiques. Toutefois, des impasses se font jour du fait qu'une coopération de ce type est confrontée à la coexistence de logiques différentes : professionnelles, économiques, militantes, ou spécifiquement photojournalistiques.

Chapitre 3. Les différentes formes de coopération

Il s'agit ici de répertorier les différentes formes que peut prendre la coopération entre photojournalistes et humanitaires. D'abord par un passage en revue des collaborations plus anciennes relevées par d'autres auteurs et ensuite par une description des différentes formes que nous avons relevées. Nous voulons montrer ainsi les degrés d'implication des photojournalistes dans le monde humanitaire, qui constituent une gamme allant de l'appui ponctuel jusqu'à une vraie logique de partenariat. Enfin, en nous focalisant sur les projets de partenariat, nous cherchons à identifier les moments de mise en relation de ces deux mondes.

3.1 Les précédents de la coopération : une utilisation limitée de la photographie dans l'humanitaire

Si la photographie a été utilisée très tôt par des organisations humanitaires et d'autres mouvements militants proches, la figure du photojournaliste qui coopère avec ces organisations est plus récente. Autrement dit, la photographie existait dans les pratiques humanitaires, mais sans la présence d'un photojournaliste ou photographe. Dans un premier temps, cela est tout simplement dû au fait que ce groupe professionnel n'était pas constitué en tant que tel avant les années 1930. Des historiens montrent par exemple que certaines organisations avaient, dès la fin du XIX^{ème} s. utilisé de manière extensive des images photographiques (Tworney, May, 2012 ; Curtis, 2012). Celles-ci, produites par des amateurs, ou par des personnes non créditées ont été utilisées dans le cadre des campagnes de récolte de fonds pour des crises éloignées des potentiels donateurs. Ces photographies et ces opérateurs de la photographie ne peuvent pas encore être rapprochés des pratiques contemporaines du photojournalisme car les usages et représentations de la photographie et des photographes se sont mis en place de manière progressive, plus tardivement. Il s'agit d'usages de la photographie attachés principalement à son caractère d'imitation de la réalité, et donc de

preuve. Ainsi, par exemple, l'historienne Christina Twomey relève-t-elle le commentaire d'un chirurgien en mission en Inde pendant la famine des années 1870. Celui-ci regrette de « ne pas avoir un photographe attaché de manière temporaire à [son] bureau [...] » car seule la photographie peut représenter, pour lui, les « faits réels ». Il ajoute que « les enfants de tous les âges sont dans une telle condition d'émaciation que rien d'autre que l'image photographique ne pourrait transmettre une représentation adéquate de leur état¹²⁸ » (Twomey 2012 : 259).

L'intérêt des premiers usages de la photographie dans l'humanitaire vient de la possibilité d'en faire un outil de récolte de fonds et, d'un autre côté, de la possibilité de constituer une archive des pratiques. Ainsi, dans les années 1920, *Save the children Fund* propose à la vente une collection de cartes postales photographiques (non créditées) sur des enfants victimes de la famine russe de 1921-1922. De son côté, le Comité International de la Croix-Rouge (CICR) avait depuis ses débuts envoyé des photographes pour laisser une trace de ses actions et créé une base photographique destinée à documenter les conflits où l'organisation intervenait. Une sélection de cette immense base photographique a été mise en valeur dans les années 2000 par le musée du CICR et par la publication d'un livre (Moorehead, 2009). Nous constatons, que ces photographies sont rarement accompagnées du nom du photographe avant les années 1960¹²⁹. En effet, comme le montre Valérie Gorin (2012 : 174), une grande partie des premières photographies utilisées par les humanitaires ont été réalisées par eux-mêmes au début du XX^{ème} siècle. Après les années 1930, que l'on considère comme le « temps zéro » du photojournalisme (Lavoie, 2010a : 11), le développement d'une figure positive du photojournaliste comme personnage engagé¹³⁰ ne semble pourtant pas précipiter le

¹²⁸ Notre traduction de l'anglais : « *Dr William Cornish, Surgeon-General of Madras, [...] lamented that he did not have 'a photographer temporarily attached to my office while moving about amongst the famine-stricken people of this Presidency'. Words could only 'feebly represent the actual facts', but a photograph would help members of the government to 'see the living skeletons assembled at feeding houses as I see them'. He concluded: 'Children of all ages [are] in such a condition of emaciation that nothing but a photographic picture could convey an adequate representation of their state' ».*

¹²⁹ Les photographies de cette collection sont surtout créditées CICR, le nom du photographe n'étant pas renseigné.

¹³⁰ Cette figure presque héroïque d'un certain photojournalisme se développe aux côtés aussi, d'une figure, moins prestigieuse, celle du voyeur, *papparazzi*. A ce propos, voir la thèse d'A. Fossard, 2013.

rapprochement entre ces deux mondes. Néanmoins, Valérie Gorin, en s'appuyant sur ses recherches sur les archives photographiques du CICR, relève des commandes passées auprès des photographes du magazine *Life* ou de l'agence Magnum (Gorin, 2013 : 175)¹³¹. Cette même auteure souligne l'absence de travail historique sur les pratiques de collaboration entre organisations humanitaires et médias de masse. Une telle analyse devrait permettre « de travailler sur les rapports naissants entre marketing, humanitaire et photographie de guerre » (*ibid.* : 175). Sans pour autant être en mesure de combler ces vides, nous devons constater toutefois que ces périodes constituent les prémisses de ce que nous identifions comme le rapprochement entre monde photojournalistique et monde humanitaire.

C'est sur les terrains d'action, souvent partagés, que les liens entre photojournalistes et humanitaires se tissent. Pourtant, ce n'est qu'à partir de la fin des années 1960 que les premiers rapprochements se dessinent plus clairement. Au cours de cette période, le CICR tentera des expériences comme la formation de ses propres photographes (Gorin, 2009 : 146). Le président du CICR, Jacob Kellenberg, reconnaît ainsi que, si l'organisation « a commencé très tôt à conserver et archiver ses photos, [...] il faudra attendre le conflit du Biafra (1967-1970), qui a suscité un intérêt sans précédent dans les médias du monde entier, pour que le CICR se rend compte de l'appui important que la photographie pouvait apporter à son action humanitaire »¹³². Bien que dans l'actualité photographes et humanitaires qualifient leur relation d'« évidente », le rapprochement de ces deux mondes n'a pas été automatique, même après Biafra. Par exemple, le célèbre photographe de guerre James Nachtwey, dont la carrière a débuté dans les années 1980, décrivait ses relations avec les ONG comme « difficiles » :

Les relations entre le CICR et les photographes ont souvent été difficiles. Je me rappelle avoir demandé l'accès à tel ou tel théâtre d'opérations ou à des informations qui m'auraient permis d'orienter mon travail dans la bonne direction, et avoir essuyé un refus glacial ou m'être heurté à une hostilité à peine déguisée

¹³¹ Ainsi elle rapporte une communication datée de 1956, où le chargé de l'information au CICR souligne ce qu'une collaboration entre ces deux acteurs peut signifier en termes de visibilité sur la scène internationale : « [...] il semble que l'expérience vaille d'être tentée, même si elle paraît coûteuse au premier abord. Elle est susceptible de susciter la diffusion par la grande presse de photos du CICR prises par l'élite des reporters » (Gorin, 2012 : 184).

¹³² Texte issu de la Préface du recueil des photographies de l'archive du CICR (Moorehead, 2009).

[...]. Cette attitude, je me rappelle, m'avait rendu perplexe et je me souviens m'être demandé pourquoi une organisation qui se consacre à corriger l'inacceptable entraverait sciemment les initiatives du photographe, dont la tâche est précisément d'atteindre le même objectif » (James Nachtwey, introduction de *L'humanité en guerre*).

Cependant, plusieurs travaux historiques (Mesnard, 2002 ; Ryffman, 2008 ; Barnett, 2011) reconnaissent la médiatisation de la guerre du Biafra¹³³ comme un « socle représentationnel » (Gorin, 2013 : 4), « c'est-à-dire comme un événement dont les représentations médiatiques servent depuis de références aux crises humanitaires ultérieures » (*ibid.*). Cela va de pair avec ce que nous pourrions identifier comme un tournant médiatique dans l'humanitaire (au moins l'humanitaire français), puisque cette guerre « a largement imprégné depuis le discours institutionnel des certaines ONG telles que MSF » (*ibid.*). La guerre du Biafra est devenue ainsi « le mythe fondateur » (Desgrandchamps, 2011) de cette organisation. Ce mythe raconte l'épopée d'un jeune médecin français, Bernard Kouchner, revenu de mission au Biafra qui va ensuite créer le *Comité de lutte contre le génocide de Biafra* (précurseur de MSF, 1968) en menant une action politique et des appels au cessez-le-feu et au règlement politique du conflit. D'autres organisations naîtront aussi en France, inspirées en grande partie de la crise biafraise. C'est la naissance du « sans-frontiérisme » français – des pharmaciens, des reporters, des ingénieurs, etc. Il s'agit d'organisations qui reprennent des principes de témoignage, et de dépassement des frontières de MSF. Nous pouvons aussi placer dans ce mouvement Mdm, fondé plus tard par le même Bernard Kouchner (1980).

Plus qu'un moment de refondation¹³⁴ de l'humanitaire, il nous semble que la guerre du Biafra a relancé le débat sur l'humanitaire, en introduisant dans ce monde les questions liées à la

¹³³ La guerre de Biafra démarre en mai 1967 avec la tentative de séparation d'un état fédéré de l'Est du Nigeria, le Biafra, sous la direction du colonel Odumegwu Emeka Ojukwu. En France, la guerre du Biafra n'atteint la une des journaux qu'en juin 1968, ce qui s'explique par la conjoncture particulière du pays. La grande médiatisation du sujet, commence à prendre de l'ampleur en Europe et aux États-Unis, grâce au soutien et à l'appel aux dons des différentes personnalités, religieuses mais notamment d'intellectuels (principalement de gauche). Pour l'histoire de la médiatisation de ce conflit voir Lavoine, 2005, Desgrandchamps, 2011.

¹³⁴ Pour Philippe Ryffman, Biafra a constitué pour un groupe de médecins européens un « nouveau Solferino ». Une évidence première, une nouvelle source (2008 : 49). Pour V. Gorin, en marquant la mémoire collective pour avoir été la première grande famine télévisée, la guerre du Biafra aurait aussi donné lieu à « un “tournant” visuel

participation des médias ou au plaidoyer. C'est dans ce contexte de prise de conscience de l'action des médias et de la possibilité de penser le témoignage comme faisant partie de la mission humanitaire que nous devons réinscrire le rapprochement des mondes photojournalistique et humanitaire. Nous soutenons que c'est parce que le témoignage est devenu central dans le discours de l'humanitaire que le travail et la parole du photographe trouvent une place dans ce monde.

3.2 Photographes : de fournisseurs à partenaires

Le contexte de la guerre de Biafra crée sans doute un terrain propice à la multiplication des commandes auprès des photographes. Or ce n'est qu'au courant des années 1980 que nous avons identifié des dispositifs de partenariat avec des photojournalistes. À cette époque, la professionnalisation des ONG dans un contexte de plus en plus concurrentiel entraîne aussi l'expérimentation de nouveaux outils de communication. Ainsi, Amélie Gastaut¹³⁵ relève dans les années 1980 un passage d'une communication militante qui se sert avant tout des relations de presse comme moyen de visibilité, à une communication qui intègre des logiques publicitaires (2010 : 8). Ce passage peut être aussi constaté dans les supports de communication et les partenaires privilégiés :

« Créées ou soutenues par des intellectuels engagés issus du mouvement de Mai 1968, ces associations [ONG] partagent avec les graphistes, eux aussi très présents dans ce mouvement, les mêmes notions d'engagement, de combat, de militantisme. C'est donc naturellement que les affiches, alors seul média "publicitaire" à être utilisé, sont pour la plupart confiées à des graphistes, notamment le collectif Grapus et des personnalités comme Alain Le Quernec ou Roman Cieslewicz » (Gastaut, 2010 : 8).

important également dans le reportage de guerre et le photojournalisme » (2013 : 56). Il faut noter pourtant que la littérature anglophone ne considère pas en général ce moment comme fondateur pour l'humanitaire.

¹³⁵ A. Gastaut a dirigé l'exposition et l'ouvrage *La publicité au secours des grandes causes* aux Arts Décoratifs à Paris, 2010.

Avec la professionnalisation de la communication dans les ONG dès les années 1980¹³⁶, de nouveaux dispositifs vont être expérimentés : des campagnes orchestrées par des agences publicitaires, le *couponing*¹³⁷, le *mailing*, des produits-partage, du sponsoring, l'utilisation de star « ombrelle¹³⁸ », la création d'événements médiatiques.

À cette période, la communication ne s'est pas seulement consolidée comme une nouvelle idéologie, voire comme une « utopie » (Breton, 2004), mais elle est aussi devenue un marché du travail (Walter, 1995 : 9). Alors que les premiers professionnels de la « communication » (connus plutôt comme professionnels des « relations publiques ») font appel à des valeurs de la sphère civique, telles que l'« information » ou la « vérité », pour construire et légitimer leur profession dans l'espace public, les années 1980 voient surgir des nouvelles formes de légitimation de ces postes. Se rapprochant de la publicité, la nouvelle génération des « dircom », vont construire une nouvelle forme grandeur liée à la position stratégique de leurs tâches (Walter, 1995). Mais cette émergence s'accompagne d'une critique subséquente, venue d'un monde civique. La contestation des méthodes d'entreprise dans le monde de l'humanitaire doit être placée dans l'opposition plus large, dans les discours de praticiens, entre « information » et « publicité », comme deux paradigmes de communication distincts.

Ainsi, plusieurs auteurs (Pérouse de Montclos, 2009, 2013, Carion, 2010 ; Dacheux, 1998, 2001) ont-ils vu dans les innovations issues du monde de l'entreprise, une réponse non adaptée aux problèmes des associations qui ont accès à l'espace public pour faire entendre leurs contre-propositions, faire vivre un espace public interne et nouer des relations avec des partenaires variés (Dacheux, 2001 : 7). Éric Dacheux a décrit dans ses travaux plusieurs inconvénients des outils issus du monde de l'entreprise : des stratégies coûteuses qui

¹³⁶ La « professionnalisation » fait référence, dans le monde de l'humanitaire, aux restructurations internes que les ONG engagent depuis la fin des années 1980 dans un contexte concurrentiel et avec des exigences de qualité accrues. Ce processus inclut la salarisation et de la régulation du temps de travail, une expertise performante, des méthodologies affinées et sophistiquées (Le Naëlou, 2004 : 729), un développement des liens avec les médias et les réseaux de marketing, une politique de recrutement sur définition de postes et de profils (*ibid.*: 776).

¹³⁷ Technique consistant à ajouter un encart détachable à un message publicitaire. Cet encart peut être renvoyé pour recevoir des informations supplémentaires ou faire un don.

¹³⁸ Des personnalités choisies pour parrainer et donner de la visibilité aux actions d'une ONG.

pourraient mettre en péril budgétaire les associations si ces premières ne s'avèrent pas rentables, un effet négatif sur l' « image de marque », des conflits internes avec des militants qui souhaiteraient une diminution du budget alloué à des outils « marketing » (*ibid.* : 9). Si certaines de ces critiques émises il y a quinze ans pourraient être reformulées actuellement, il faut néanmoins nuancer leur portée. Ainsi, aujourd'hui plusieurs réflexions ont été entreprises dans ce sens, débouchant parfois sur des codes de conduite qui incluent des limites éthiques aux démarches des organisations. Des nouvelles agences se positionnent dans le « *goodvertising* » ou « publicité vertueuse » (Gastaut, 2010 : 9). Que cela change effectivement ou non la donne quant aux contraintes relevées par Éric Dacheux, nous ne pouvons en être sûre. Pourtant l'introduction des critères éthiques dans le débat du marketing des « organisations de transformation sociale » (Dacheux, 1998) nous montre bien les changements dans les discours qui soutiennent leur communication. Ainsi, dans notre analyse des dispositifs photo-humanitaires, nous avons repéré des discours de nature plus militante, qui rappellent ce tournant médiatique de la fin des années 1960. Amélie Gastaut fait le même constat, pour qui photographie et films publicitaires privilégiant les mises en scène dans les années 1980 et 1990, ont laissé la place au photojournalisme (Gastaut, 2010 : 9). Cependant, il ne semble pas qu'une logique se soit substituée à une autre. Si, comme dans le monde de l'entreprise, les ONG font face à des défis de visibilité et de financement en s'inscrivant dans un marché concurrentiel, elles ont aussi intégré la communication en tant qu'outil de témoignage et donc comme mission sociale. Celle-ci se traduit bien par les « mandats » (pour reprendre les mots de l'ONG) de MdM : « Soigner et témoigner ».

Le rapprochement des photojournalistes vers l'humanitaire se fait dans le contexte que nous venons de décrire, dans lequel trois conditions vont faciliter la mise en place des collaborations. Premièrement, la prise d'importance du témoignage comme « mission » à part entière des ONG, deuxièmement, l'existence du personnel dédié à la communication en contexte de professionnalisation des ONG et finalement, les considérations éthiques et les critiques soulevées par le recours à des outils de communication d'entreprise dans l'humanitaire. Bref, le photographe assume une place dans l'humanitaire dans un contexte marqué par l'importance du témoignage éthique et par l'existence de moyens pour déployer amplement ce témoignage.

Pour montrer ce qui peut être saisi comme innovant dans cette coopération, nous voulons présenter ensuite les formes de coopération repérées dans notre étude. Nous cherchons plus à montrer un premier aperçu de la nature des collaborations qu'à proposer une catégorisation étroite, car la coopération peut adopter des formes très variées. De plus, les formes de collaboration entre un photographe et une ONG peuvent se cumuler. Ainsi souhaitons-nous souligner deux aspects qui nous semblent essentiels : d'un côté, la participation effective du photojournaliste à la construction des dispositifs et, d'un autre côté, la mise en valeur de son témoignage et de sa profession.

3.3 Les formes contemporaines de la coopération

3.3.1 Appuis ponctuels et « *grammaire naturelle* »

Les photojournalistes que nous avons interviewés pointent le fait que, sur des terrains à l'étranger, il est fréquent de retrouver du personnel des missions des ONG. Pour cela, une impression est souvent partagée, celle selon laquelle ce type de relation existe « depuis toujours, mais aujourd'hui plus que jamais »¹³⁹. Il s'agit d'un contact plutôt informel et qui fonctionne selon une « *grammaire naturelle* » (Lemieux, 2000 : 152), c'est-à-dire sur la base d'un engagement privé entre des personnes qui se passe d'une médiation institutionnelle. La relation se fait dans ce cas, en face à face sur les lieux de travail que les humanitaires et les ONG partagent :

« Ça m'est arrivé de rencontrer quelqu'un qui était seul pour une ONG en Afghanistan et qui me prêtait sa voiture, il m'amenait avec sa voiture, il me disait, si tu vas un peu plus au fond, "enlève le drapeau de l'ONG parce que c'est pas bien vu", vraiment super sympa. C'était une petite ONG, pas de grosses ONG. Et ça arrive souvent. [...]. J'ai des amis que j'ai rencontrés en Afghanistan et que j'ai rencontrés après dans d'autres missions, il y a un autre que j'ai revu à Bagdad après. Après, c'est aussi des petits milieux qui tournent » (Olivier Jobard, photographe, entretien, 10/09/2011).

¹³⁹ Entretien au photographe Angel Lopez Soto réalisé le 07/02/2013.

Cela peut amener à plusieurs formes d'appui ponctuel : soutien administratif ou logistique sur les missions ou, du côté des photojournalistes, un « don » de photographies aux organisations. Ainsi, un photographe souhaitant se rendre dans une région, surtout éloignée, pour traiter une thématique en particulier, pourra-t-il démarcher une ONG avant son départ pour être accueilli dans une des missions.

« Je suis parti moi-même au Népal, c'était mon idée. J'ai demandé à Aurore [chargée de l'iconographie MdM] si elle avait les coordonnées de la mission là-bas. [...]. Dans des zones comme ça il y a des règles de sécurité à respecter et quand un photographe va tout seul comme ça, c'est très difficile pour eux, il faut que ce soit hyper bien organisé. Elle m'a passé l'adresse quand même, j'ai fait mon truc mais ils aiment pas trop ça. Du coup je suis resté un mois au Népal, j'ai contacté MdM là-bas. Ils ont mis en place une mission, on est super bien reçu sur place parce que c'est un travail super important, la communication sur les missions qu'il y a là-bas » (Benoit Guenot, photographe, entretien, 10/09/2011).

La présence préalable de l'ONG sur le terrain, le contact privilégié avec les populations, la sécurité dans certains cas et l'appui logistique que le photographe pourrait obtenir sont des motivations pour ce type de collaboration. Du côté de l'ONG, elle peut retirer de cette collaboration ponctuelle, un certain nombre de photos qu'elle pourra utiliser dans sa communication : récolte des fonds (journal de donateurs, mailing), site web (illustration d'articles, diaporamas), approvisionnement de la photothèque¹⁴⁰.

En revanche, l'achat, même d'un nombre réduit de photos, auprès des agences, photojournalistes ou banques d'images, semble très limité. La chargée de l'iconographie à MdM explique cela par le prix des photographies qui dépasse selon elle leur budget. De plus, MdM (mais aussi MSF) privilégie des photographies où ses actions (logos, équipe, personnel) sont visibles¹⁴¹. Par ailleurs, les ONG peuvent utiliser des photographies de leurs propres agents sur le terrain et, dans ces cas, ces images ne sont généralement pas créditées. Cela nous montre déjà le statut singulier –d'auteur– dont le travail d'un photojournaliste jouit au sein

¹⁴⁰ MSF et Médecins du Monde (MdM) ont par exemple des photothèques partagées avec toutes leurs sections où sont archivées les photos utilisables, issues du travail des photographes et du personnel des missions sur le terrain.

¹⁴¹ Cela peut être constaté en parcourant les diaporamas proposés sur leurs sites Internet.

des départements de communication des ONG, même quand il s'agit des appuis ponctuels et non rémunérés. A ce propos, la chargée de l'iconographie de MdM explique :

« Maintenant tous les gens qui ont un appareil photo dans les mains se croient photographes, eh ben non. C'est pas parce qu'on a un stylo dans la main que on est écrivain. Et maintenant toutes les personnes qui nous donnent des photos veulent qu'on cite leur *copyright*, et moi je fais la guerre à ces personnes »
(Chargée de l'édition PAO et iconographie, MdM, entretien, 06/07/2011).

Ces collaborations ponctuelles peuvent être, néanmoins, le début d'un travail plus durable ou de majeure ampleur. Ainsi, par exemple, Olivier Jobard, auteur d'*Exil-Exit* (2010), exposition de MdM sur les migrants en Europe, avait rencontré les chargés de la communication de l'ONG à la suite de leur appel aux photographes pour faire don d'une photographie qui représente une « crise oubliée »¹⁴². Suite à ce don, il a été contacté pour traiter le sujet des migrations, qui intéressait MdM et qu'il avait déjà développé par ailleurs. Un autre exemple est celui de Philippe Conti, qui se trouvait en mission en Palestine quand il a croisé une mission de MSF, ce qui a débouché sur un reportage de longue durée (entre juillet 2001 et mai 2002), une exposition et un supplément, contenant ses photographies, qui traite du suivi psychologique fait par les membres de l'organisation auprès des civils palestiniens. Ou encore le photographe Benoit Guenot, venu offrir de sa propre initiative des images à MdM. Désormais, il fait partie de l'équipe de « photographes bénévoles » de l'ONG (nous y reviendrons dans le point suivant).

Cela montre bien l'existence d'échanges courants entre ces deux mondes, créés au fil de projets menés séparément mais sur des terrains et des problématiques semblables. Ces rencontres occasionnelles peuvent pourtant basculer vers des nouvelles formes de faire ensemble. C'est d'ailleurs le constat de l'existence d'autres formes de coopération qui nous a mis sur la piste d'un changement plus profond et que nous nous attachons à montrer.

¹⁴² Cela a donné lieu à l'exposition *34 vues contre l'oubli*, présentée au Festival de Photojournalisme Visa pour l'image en 2010.

3.3.2 Coopérations régulières à formes irrégulières

Nous venons d'évoquer le groupe de « photographes bénévoles » de Médecins du Monde. Cette figure, assez originale, adoptée par MDM, désigne un groupe de photographes proche de l'ONG, auxquels elle fera appel en priorité pour photographier dans ses missions. Le terme « photographe bénévole » est utilisé par la chargée de la communication iconographique dans l'entretien que nous avons réalisé (06/07/2011). Elle y explique que le terme est utilisé pour deux raisons : d'un côté parce que les photographes ne sont pas rémunérés mais « défrayés » et donc leur billets d'avion, et les moyens de subsistance sur place sont couverts ; et d'un autre côté parce que le mot « bénévole » fait aussi référence à un certain « engagement » que l'on attend d'eux. Ainsi, dans le même entretien, elle explique que pour faire partie de l'équipe, elle « ne va pas choisir le photographe qui fait la photo macro des petites fleurs », mais plutôt quelqu'un qui travaille sur des thématiques qui rejoignent celles de MDM. Ce lien est surtout construit au fur et à mesure des collaborations mais l'équipe dont cette chargée de la communication nous parle n'a aucune existence formelle. Ainsi, utilise-t-elle le mot « satellite » pour parler de ces « douze ou treize » photographes : « l'équipe de photographes bénévoles [est] un groupe de photographes un peu satellites qui tournent autour de nous de temps en temps ». Parfois ces photographes proposent d'eux-mêmes la visite d'une des missions, dans le cadre d'autres engagements (et dans ces cas le siège demande aux missions leurs possibilités d'accueil sur place) ou ils peuvent aussi partir sur demande de l'ONG. Il s'agit alors d'une « commande »¹⁴³. Nos entretiens auprès des photojournalistes montrent que ces échanges se font de manières différentes dans tous les cas, dans la mesure des possibilités et des opportunités. Ce qui prime alors, ce sont les relations créées au fur et à mesure des collaborations, mais aussi une certaine interconnaissance : savoir quel thème peut intéresser quel photographe, quelle peut être son approche ou encore sa réactivité.

¹⁴³ Nous utilisons le terme employé par les photographes, y compris dans les missions avec les ONG. Ces « commandes » ne doivent pourtant pas être comprises dans un strict sens commercial puisque, comme nous l'avons signalé, le travail des photographes pour les ONG n'est pas toujours rémunéré.

Dans le cas de ces « photographes bénévoles » de MdM, il n’y a pas de contrat ni de cahier de charges mais une réunion est organisée avant le départ, un « *brief* ». À leur retour, ceux-ci rendent un ensemble de photos, « jusqu’à 350, parfois »¹⁴⁴. D’un commun accord, celles-ci peuvent être utilisées pour des documents « internes », ce qui dans le jargon de l’organisation désigne les documents signés seulement par elle : plaquettes, journal de donateurs, site Internet. Quant aux campagnes d’affichage (qui passent par des agences) ou encore les livres et les expositions, une rémunération est en principe prévue pour les photographes dont les photos sont utilisées, l’objectif étant d’avoir plus de liberté dans l’utilisation de ces images. Cela dépendra de la configuration du dispositif. Par exemple, pour l’exposition *34 vues contre l’oubli* (2006) les photographes ont été appelés par l’ONG, à travers leurs réseaux de photographes bénévoles, des contacts personnels, et des agences, à faire le « don » (en utilisant le mot d’une des chargées de la communication de MdM)¹⁴⁵ d’une photographie, ce qui veut dire la libérer de droits au profit de l’ONG. Ces photographes n’ont pas été donc rémunérés.

Les entretiens auprès des photographes confirment que la non-rémunération est une pratique fréquente. Nous aurons l’occasion de revenir sur les logiques qui soutiennent cette pratique, mais nous pouvons déjà avancer la façon dont les photographes profitent tout de même de ces déplacements pris en charge. Il s’agit de fournir à l’ONG une sélection de photos et de garder, en même temps, un groupe d’images jugées sans intérêt pour l’ONG ou non liées à la commande, qu’ils pourraient réutiliser ou revendre par ailleurs. Cette pratique est connue de MdM et semble se dérouler sans problèmes.

De son côté, MSF a revu ces dernières années sa politique concernant la photographie, dans le contexte d’une stratégie qui vise à formaliser et multiplier les liens avec ce monde. Cela passe non seulement par la création d’un poste spécifique au traitement de la photographie et à la relation avec les photographes, mais aussi par la formalisation des commandes par des contrats dans tous les cas. Même si un photographe part de sa propre initiative pour visiter

¹⁴⁴ Entretien avec Aurore V., chargée de l’édition PAO et iconographie, MdM, 06/07/2011.

¹⁴⁵ Entretien avec Nathalie L., chargée de la communication événementielle, MdM, 15/06/2011.

une mission de MSF et qu'il bénéficie d'un soutien ponctuel, l'ONG a désormais la politique de faire signer un contrat. Celui stipule s'il y a un échange financier, le type de cession de droits des images, les usages autorisés, etc.

Néanmoins, ces coopérations prennent encore des formes très différentes au sein de cette ONG, et elles ne sont pas rémunérées dans tous les cas. Cela va dépendre principalement de l'acteur qui porte l'initiative :

« Ça dépend d'où vient l'envie, si c'est le photographe qui vient nous voir avec un projet et qui dit : "de toute façon je vais le faire. Je cherche juste une aide [...]". De notre côté on peut uniquement faciliter le déplacement sur notre terrain, la logistique, etcétera. C'est de son initiative, donc... On va l'aider, mais ce n'est pas non plus une commande. Après ça, peut être de temps en temps un achat de photos. Il y a plusieurs cas de figure... » (Aurélié B. Chargée de production photo et multimédia MSF, entretien, 25/01/2016).

Quand MSF est à l'initiative du photoreportage, celui-ci sera compris comme une commande, et rémunérée en tant que telle, mais avec un tarif journalier bien en dessous de ce qui est conseillé par l'UPP¹⁴⁶. La non-rémunération, ou la faible rémunération commence néanmoins à soulever quelques inquiétudes au sein de la sphère photojournalistique. Aux États-Unis, le magazine *Photo District News*, référence pour les photographes (photojournalistes, photographes de mode, photographes publicitaires, etc.) a ainsi consacré une série d'articles, sur plusieurs numéros, qui visent à questionner cette pratique et à donner aux photographes les moyens de mieux négocier ces contrats informels. Le titre sous lequel ces articles sont regroupés est très parlant : « Convertir les ONG en clients payants »¹⁴⁷. De manière générale, la publication regrette que les photojournalistes travaillent gratuitement.

¹⁴⁶ Le réseau international de MSF compte un tarif unique à la journée de 250 euros, proposé à tous les photographes en commande. Dans le cas d'une commande de plusieurs jours, un forfait peut être proposé. En revanche, l'UPP déclare que : « Une fourchette entre 700 et 1200 € est le minimum pour une journée de prises de vues (avec cession de droits limités et définis), prix auquel nous recommandons d'ajouter les frais de déplacement ». Accès : <http://www.upp-auteurs.fr/faq.php?question=37> Consulté le 13/01/2016.

¹⁴⁷ *Turning NGOs Into Paying Clients*. Accès : <http://www.pdnonline.com/features/Turning-NGOs-Into-Paying-Clients-8746.shtml> Consulté le 26/05/2015

Nous n'avons pas pu témoigner d'une inquiétude si marquée en France au sujet de la non-rémunération des photojournalistes en travaillant avec les ONG. Le magazine français de photojournalisme, *Polka*, fait référence à l'absence de rémunération des photojournalistes dans l'humanitaire, sans condamner cette pratique. Il souligne que « les partenariats avec ces organisations [les ONG] ne sauveront pas le photojournalisme » car, « dans l'immense majorité des cas, ces projets ne sont pas rémunérateurs »¹⁴⁸. Ainsi, les arguments souvent avancés pour soutenir cette forme de travail sont ceux de l'accès privilégié aux terrains difficiles et des facilités pour y rester pendant des périodes plus prolongées que ce qui serait possible pour la presse.

3.3.3 Dispositifs photo-humanitaires

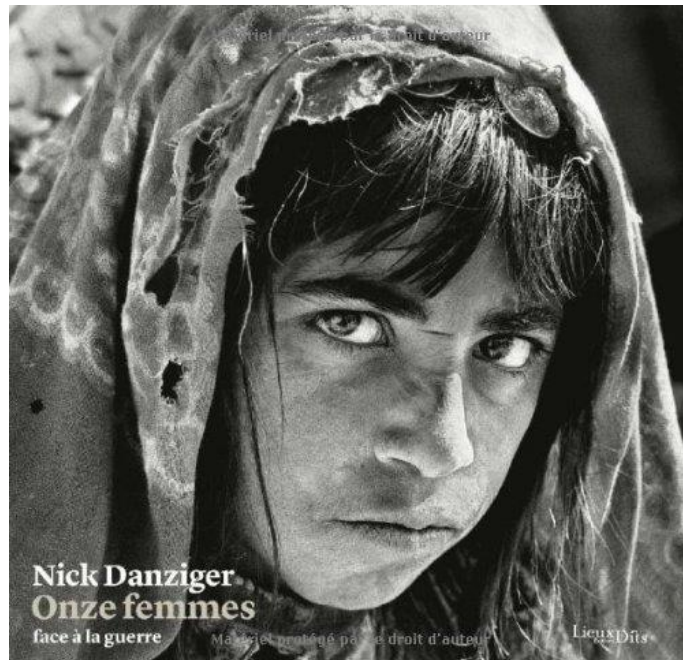
Finalement, nous avons identifié une troisième forme de coopération qui suppose en général un niveau d'implication plus important de la part des photojournalistes. Dans ces cas, une ONG s'associe à un photojournaliste ou à un groupe de photojournalistes (parfois *via* une agence ou collectif) pour mettre en place des projets de plus grande portée : des expositions photographiques, des livres ou des projets numériques (des webdocumentaires), ou encore un projet plus large associant plusieurs supports. Pour montrer les particularités de ces projets, nous pouvons nous appuyer sur deux expositions, une première de Mdm et le photographe Lam Dúc Hien, *Femmes après coup* (2010, image 5); et une deuxième exposition *11 Femmes face à la Guerre* (2011, image 6), du CICR – France et le photographe Nick Dazinger. Leurs caractéristiques sont résumées dans le tableau 7.

¹⁴⁸ Mignot E., *ONG et photojournalistes : pour la bonne cause*, Polka Magazine, automne 2010.

Image 5 : Affiche de *Femmes après coup* (Lâm Duc Hiên, MdM, 2011)



Image 6 : Couverture du livre *Onze femmes face à la guerre* (N. Danziger, CICR-France)



La première caractéristique de ces projets est de s'étaler sur une période assez longue, dans leur conception mais aussi dans leur temps de diffusion. Ainsi le photojournaliste Lâm Duc Hiên a-t-il réalisé sept photoreportages dans les missions de Mdm dans sept pays différents au cours de l'année 2009. Après la mise en place de l'exposition, celle-ci a été montrée à Paris (première présentation, avril 2010), Bordeaux, Bruxelles, Anvers, Nancy, Munich, Le Havre, Toulouse et au Cambodge (dernière présentation, décembre 2012). Par ailleurs, l'originalité du projet que Nick Dazinger a mené avec le CICR est d'être la continuation d'un premier projet réalisé une dizaine d'années auparavant, en 2000. Dans ce premier projet, il avait réalisé un reportage pour illustrer un rapport sur les femmes en période de guerre, qui était devenu par la suite une exposition itinérante. En 2010, ayant gardé le contact avec le bureau français du CICR, le projet de livre et exposition *Onze femmes face à la guerre* est né. Ce reportage raconte le destin de ces femmes photographiées en 2001, par un mélange d'images de 2001 et de 2010. Ensuite, cette exposition a été montrée deux fois au Canada¹⁴⁹ en 2013 et le livre est encore disponible à la vente¹⁵⁰. Dans ces deux cas, les différentes étapes de la construction du dispositif étant étendues sur plusieurs années, celui-ci suppose des échanges entre photojournaliste et ONG pendant cette période. D'autant plus que dans ces projets, le rôle du photographe dépasse celui de simple fournisseur des images.

Ce qui nous conduit à la deuxième caractéristique des projets, la mise en valeur de la figure du photojournaliste dans les dispositifs. Cela peut passer par leur participation aux vernissages, colloques ou autres événements faisant partie du dispositif, par leur implication dans la conception même (scénographie, tirage, choix, séquentialité) et par la mise en valeur de leur témoignage et de leur profession dans les documents liés. Par exemple, dans *Femmes après coup*, la sélection finale de photographies s'est toujours faite avec l'accord du photojournaliste, à la différence des reportages plus courants sur lesquels Mdm garde une maîtrise plus importante :

¹⁴⁹ L'exposition a été montrée à Calgary et Ottawa. Son titre avait été traduit *Eleven women facing war*.

¹⁵⁰ Dazinger N., Joli F., 2011, *11 femmes face à la guerre*, Paris, Lieux dits.

« Pour le journal des donateurs, le photographe nous donne sa sélection des photos sur lesquelles il cède les droits et après on les utilise comme on veut. C'est des photos de MdM et du coup on ne va pas demander aux photographes s'ils veulent qu'on mette celle-ci ou celle-ci. Là, c'est nous qui allons décider, pour le journal de donateurs, pour le site Internet, etcétera » (Nathalie L. Chargée de la communication événementielle MdM, entretien, 15/06/2011).

Pour *Femmes après coup*, le photographe a aussi apporté à la conception de la scénographie de l'exposition, qui était composée de mannequins sans tête sur lesquelles les photos étaient accrochées (image 7). Nous reviendrons sur cette configuration très particulière, mais cet exemple montre l'implication du photographe, qui dépasse dans ce cas le rôle de fournisseur d'images ou d'illustrateur d'un sujet. Il participe dans ce sens, en tant qu'auteur du premier plan, ce qui est consigné dans tous les supports de communication liés à l'exposition, par exemple, dans la signature de la bande annonce (image 8). Ce qui l'amène aussi à être présent au premier vernissage de l'exposition, à Paris, et à avoir une place importante dans le dossier de presse préparé par l'ONG. Nous y trouvons son nom dans le sous-titre¹⁵¹ de l'exposition, un encadré intitulé « Le photographe » contenant, en un paragraphe, sa biographie et ses travaux récents, et une photo de lui en train de préparer l'encadrement des photos de l'exposition. De plus, le journal de donateurs d'avril 2010¹⁵² consacre une demi-page à une interview (un quart de page pour son portrait et un autre quart de page pour des questions). Il est présenté comme « photographe humanitaire », sa biographie, son parcours et son engagement sont y mis en valeur. Ces contenus ont été relayés par le site Internet de MdM et celui de l'exposition¹⁵³.

¹⁵¹ « FEMMES, APRES COUP Contre toutes les violences, dire et reconstruire Photographies de Lâm Duc Hiên », Dossier de presse, MdM.

¹⁵² *Journal de donateurs*, MdM, n°98, mars, avril, mai 2010.

¹⁵³ Accès : www.femmesaprescoup.fr, le site n'est plus disponible.

Image 7 : Exposition *Femmes après coup* à Nancy ©R. Contreras

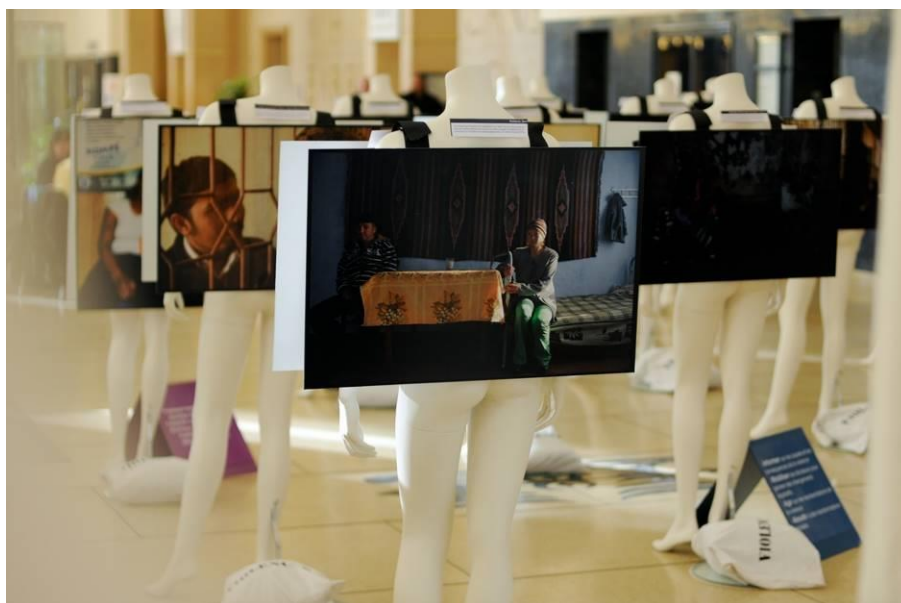


Image 8 : Bande annonce de *Femmes après coup*. Capture d'écran



Le cas d'*Onze femmes face à la guerre* n'est pas très différent. Le photojournaliste Nick Danziger, d'abord en commande pour la tâche précise d'illustrer un rapport sur la situation des femmes dans des conflits armés, a entretenu depuis des relations régulières avec le CICR.

Dans le blog du CICR, géré par le chargé de la communication du CICR-France¹⁵⁴, l'avancée du projet est l'objet de plusieurs billets : des récits des voyages du photographe avec le chargé de la communication à la recherche des femmes photographiées en 2000, les premières photographies, la naissance du projet. Le reportage de Nick Dazinger a été aussi projeté au Festival international de photojournalisme Visa pour l'image, et dans ce cadre propre au monde du photojournalisme, il s'agit surtout de mettre en lumière le travail du photographe. Rappelons que le fait d'être sélectionné pour une projection de Visa pour l'image constitue déjà une reconnaissance des mérites du travail photojournalistique. Dans ce sens, cette coopération entre Nick Danziger et le CICR peut aussi participer à la notoriété du travail du photographe dans des circuits traditionnellement photojournalistiques.

Une troisième caractéristique de ces coopérations est de se concrétiser autour des dispositifs qui comptent plusieurs types de supports et qui demandent alors des investissements et des ressources plus conséquentes que des commandes régulières. Ainsi, *Femmes après coup* est composée de reportages au Guatemala, en Haïti, en Moldavie, au Nicaragua, au Pakistan, en République démocratique du Congo, et en France. Elle prévoit deux espaces : l'exposition en elle-même, constituée de tirages installés sur des mannequins sans tête, déjà évoqués, et une petite salle de projection (image 9) où il est possible d'entendre les témoignages des femmes photographiées. Les sons, eux aussi recueillis par le photographe, ont été associés aux photographies pour créer une sorte de diaporama en vidéo. Le dossier de presse de l'exposition décrit cet espace ainsi :

« Au cœur de l'exposition, un espace intime fait de tulle comme un abri de fortune. A l'intérieur, le dispositif est simple, une image sur écran de télévision : un temps offert pour entendre 7 témoignages de femmes » (Dossier de Presse, Femmes après coup).

¹⁵⁴ *L'humanitaire dans tous ses états*. Accès : <http://cicr.blog.lemonde.fr/category/onze-femmes/> Consulté le 27/05/2015.

L'exposition a été aussi accompagnée, à Paris et à Toulouse, d'une performance artistique créée spécialement pour les événements¹⁵⁵. Des bénévoles ont été formés pour l'accompagner, et un audioguide a été publié avec la voix de Catherine Hiegel de la Comédie française.

Image 9 : Salle de Projection dans l'exposition Femmes après coup ©R. Contreras



Quelques mois avant, Mdm avait déjà expérimenté ce type d'« installation photographique¹⁵⁶ » qui ne se limite pas à la photographie. Elle l'avait fait avec l'exposition *Exil-Exit*¹⁵⁷, en coproduction avec Olivier Jobard et l'agence Sipa. Cette exposition était composée de trois espaces : un espace ouvert, en dessous d'une tente transparente qui proposait des images installées sur des supports métalliques (que l'ONG appelle « totems »), et deux containers (image 10). A l'intérieur d'un container, on trouve un diaporama (montage de son et des photos) semblable à celui de *Femmes après coup*, et dans un deuxième il s'agit d'un « container à l'aveugle » (Dossier de presse). Le visiteur y est muni d'une torche électrique et entouré des sons (bruits d'ambiance, témoignages) pour découvrir une autre sélection d'images. Nous pouvons lire dans le dossier de presse que pour l'ONG l'objectif est

¹⁵⁵ Cette performance a été créée par V. Thomas, qui a participé aussi à la conception de la scénographie et que nous avons interviewé le 20/09/2012.

¹⁵⁶ Le terme « installation photographique » est utilisé sur tous les supports de communication autour de *Femmes après coup*.

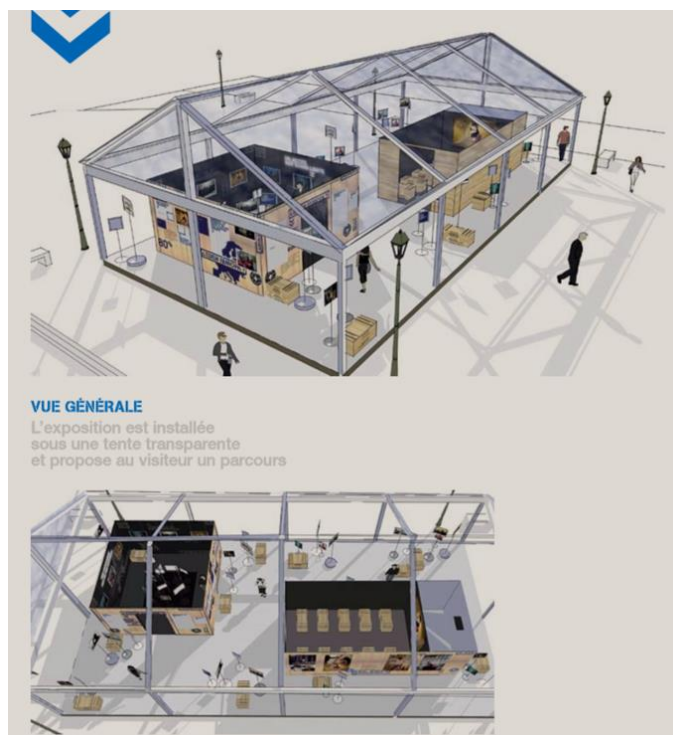
¹⁵⁷ *Exil-Exit* a été présentée en parallèle de *Femmes après coup*.

de « rendre compte du climat d'insécurité, de peur et de solitude dans lequel vivent bon nombre de sans-papiers ». Un procédé similaire avait été expérimenté par MdM Espagne dans l'exposition *La longue nuit Sahraoui*¹⁵⁸, qui devait être regardée à l'aide de lampes de poches proposées aux visiteurs pour ainsi « impliquer les visiteurs et obtenir leur complicité pour que le peuple sahraoui ne demeure pas invisible »¹⁵⁹. Si de telles configurations avec des appareillages complexes qui dépassent la photographie existent, ce n'est pas le cas le plus fréquent que nous avons pu constater. Néanmoins, les projets sur lesquels nous avons pu enquêter se déroulent sur une période plus importante (plusieurs mois), et nombre d'entre eux présentent plusieurs types de diffusion (exposition et livre étant la combinaison la plus répandue, 10 cas parmi les 44 dispositifs photo-humanitaires examinés). Leur diffusion est aussi entourée de plusieurs formes de communication dans la presse (dossier, communiqué, points de presse), et de moyens de les faire connaître d'un large public (affiches, flyers).

¹⁵⁸ Le titre original, en espagnol, est *La larga noche Saharaui*. Il s'agit de notre traduction.

¹⁵⁹ Notre traduction de l'espagnol : « *De esta forma se pretende implicar a los asistentes y conseguir su complicidad para que el pueblo saharai no permanezca invisible* ». Accès : <http://www.medicosdelmundo.org/index.php/mod.conts/mem.detalle/id.603/vertodo.si> Consulté le 27/05/2015.

Image 10 : Structure de l'exposition Exil-Exit présenté dans son Dossier de Presse.



Ce constat nous permet de faire le lien avec la quatrième caractéristique de ces dispositifs : le fait qu'ils se présentent comme des « événements ». Cette caractéristique nous semble essentielle pour comprendre la nature de ces dispositifs ; nous la développerons davantage dans le point suivant. Nous voulons avancer, pour clore notre exposé sur les caractéristiques des dispositifs photo-humanitaires, que ces dispositifs restent exceptionnels. Cela veut dire que, bien que les exemples de dispositifs photo-humanitaires ne soient pas difficiles à trouver il ne s'agit dans aucun cas de l'activité principale ni des ONG ni des photojournalistes. La chargée de la communication événementielle de MdM¹⁶⁰ rappelle ainsi que « MdM n'est pas organisateur d'expos. On organise des expos pour témoigner ». Le photographe Olivier Jobard rappelle, à son tour, que son exposition avec MdM, *Exil, Exit*, « n'est pas une exposition de photographe, c'est une exposition pour que les gens soient conscients, pour

¹⁶⁰ Entretien, 15/06/2011.

provoquer leur sensibilité »¹⁶¹. Ces dispositifs, à la fois répandus et singuliers, représentent des ruptures dans les activités quotidiennes de ces deux mondes. Parce que, comme le rappellent les professionnels que nous venons de citer, le rôle que l'on reconnaît à une ONG n'est pas de produire de la photographie, et il n'est pas non plus demandé aux photojournalistes de créer des actions de sensibilisation. Mais c'est pourtant ce qui se passe, le temps du dispositif. Chaque acteur prend en charge, une partie du rôle de l'autre dans un dispositif hybride à mi-chemin entre deux mondes. C'est pour cette raison que, en nous appuyant sur la notion de dispositif, (pour le rappeler en deux mots, dispositif comme espace de coordination, voir *supra*), nous voulons les appeler des « dispositifs photo-humanitaires ».

Les producteurs entendent que ces projets soient très visibles et diffusés, et ce dans les deux mondes. Ainsi, des expositions comme *Exil-Exit*, *Femmes après coup*, *Onze femmes face à la guerre* ont été aussi présentées dans des Festivals de photographie ou de photojournalisme¹⁶². À cheval entre ces deux mondes, ces dispositifs ont pour contrainte de respecter une certaine cohérence au sein de chacun d'entre eux. C'est sur eux que nous nous concentrons ici.

¹⁶¹ Entretien, 10/09/2011.

¹⁶² *34 vues contre l'oubli*, *Exil-Exit*, *Onze femmes faces à la guerre* ont été présentées au Festival Visa pour l'image ; *Femmes après coup* a été présentée au Festival de photographie ManifestO, à Toulouse, et au 8e Festival photo d'Angkor au Cambodge.

Tableau 7 : Caractéristiques de deux dispositifs photo-humanitaires

| | Femmes après coup | 11 femmes face à la guerre |
|--------------------------------|--|--|
| Type | « Installation photographique » | Exposition / livre |
| Durée du projet | Reportages et mise en place au cours de 2009, itinérance entre 2010 et 2013. | Reportages entre 2008 et 2010. Présentée à Paris en 2011 et dans deux villes du Canada au 2013. |
| Complexité | Pays : Guatemala, Haïti, Moldavie, Nicaragua, Pakistan, République démocratique du Congo, et France | Pays : Sierra Leone, Kosovo, Bosnie-Herzégovine, Afghanistan, Israël, Palestine, Colombie. |
| | Supports : Photographie, vidéo, site Internet, audioguide, accompagnement par des bénévoles. | Supports : Photographie (exposition et livre), vidéo. |
| Communication autour du projet | Site Internet, Communiqués et dossiers de presse, Point de presse. | Communiqué de presse, entrées sur le blog du CICR-France. |
| Implication du photographe | <ul style="list-style-type: none"> - Participation et prise de parole au vernissage. - Participation à la conception de la scénographie et au choix final des images. - Son témoignage est reproduit sur les communications autour de l'exposition. | <ul style="list-style-type: none"> - Participation et prise de parole au vernissage. - Participation au choix final des images. - Son témoignage est reproduit sur les communications autour de l'exposition. |

3.4 L'aspect événementiel des dispositifs photo-humanitaires

Les dispositifs photo-humanitaires que nous venons de présenter ont un caractère événementiel qu'il convient d'explicitier. Ce caractère se manifeste de deux façons : d'un côté, le dispositif se veut lui-même événement et, d'un autre côté, il est un moyen de construire des événements. Revenons donc sur cette notion pour mieux éclairer notre propos.

La notion d'événement est utilisée de manière différente dans les sciences humaines et sociales. Une revue de la littérature sur cette notion permet d'identifier quelques récurrences

dans ses différentes définitions : on souligne le caractère singulier, non répétable de l'événement et le fait qu'il soit suffisamment important ou intéressant pour que son existence soit enregistrée (Ricoeur, 1992 : 29). Arnaud Mercier (2006 : 23) rappelle que pour les journalistes, l'événement est « un fait remarquable, inédit, insolite, méritant à ce titre un traitement spécial ». José Rebelo (2006 : 57) souligne le caractère saillant d'une occurrence qui fait d'elle, potentiellement, un événement : « L'occurrence a plus de probabilités d'être considérée comme un événement lorsqu'elle provoque une rupture dans notre cadre de vie ». Cela va aussi dans le sens de la notion de « rupture », évoqué par Jocelyne Arquembourg-Moreau (2003 : 28).

Tout d'abord, les dispositifs photo-humanitaires, sont conçus de sorte à fonctionner comme un événement. Selon leur potentiel de saillance, de rupture ou de singularité (ou originalité), ces dispositifs pourront « faire l'événement » ou non. Pourtant tout y est organisé dans cette perspective. Du côté d'une ONG, notamment, tout s'organise pour attirer l'attention sur le dispositif, des dossiers, des communiqués de presse. Il ne s'agit pas seulement d'attirer l'attention sur la thématique traitée dans le dispositif (les migrants, les violences contre les femmes, etc.) mais de mettre en évidence le dispositif même. Ces communications autour des dispositifs cherchent à souligner leur configuration singulière ou leur originalité. Ainsi, quand les dispositifs que nous avons analysés comportent des dossiers de presse, ceux-ci soulignent dès le premier paragraphe l'alliance entre photojournalistes et ONG et ses particularités. En voici deux exemples :

« A l'occasion de son 40^{ème} anniversaire, Médecins Sans Frontières a donné carte blanche à Rip Hopkins. Pour cette “carte blanche” ; le photographe, membre de l'agence Vu', connu pour ses installations baroques à humour très british a invité une soixantaine de personnalités [...] à se mettre en scène avec le t-shirt de MSF pour exprimer leur engagement selon leur personnalité, leur envie, leur message. Le résultat ? Des images en rupture avec l'iconographie convenue des photos humanitaires » (Dossier de presse pour le lancement du livre *Sept fois à terre, huit fois debout*, 2011).

« Pour son 25^{ème} anniversaire, Action contre la Faim a décidé de parler de la faim autrement, et a choisi la photographie pour dire, pour montrer l'inacceptable, l'intolérable drame que vivent des millions d'hommes, de femmes et d'enfants. Pour exprimer son combat, aussi. Parce que les femmes sont, bien souvent, en première ligne sur le front de la faim, parce qu'elles sont porteuses de vie, d'espoir, c'est en

toute logique que, sur une idée de l'Agence VU, Action contre la Faim a fait appel à cinq femmes photographes de l'Agence VU qui, sur les traces de Françoise Giroud, co-fondatrice de l'association, sont parties en mission et nous livrent leur regard sur la faim, leur témoignage sur la vie et la dynamique de l'association sur le terrain » (Dossier de presse pour la sortie du livre *Regards sur le monde. Visages de la Faim*, 2004).

Ces expositions, dont ces passages rendent compte, sont présentées comme des dispositifs exceptionnels qui commémorent des dates importantes (25^{ème} et 40^{ème} anniversaires). À la différence des outils plus courants et réguliers des ONG, tels que le journal de donateurs ou le site Internet, ces dispositifs photo-humanitaires peuvent être couplés à des actions de communication qui visent à les présenter et à les rendre visibles. Par exemple, s'exprimer publiquement ou demander l'attention de la presse sur le nouveau numéro du journal de donateurs n'aurait pas de sens ; ainsi cette demande serait jugée inacceptable ou anormale (Boltanski, 1991 : 30) par les journalistes approchés. Selon la saillance ou la rupture qu'impliquent ces dispositifs, ceux-ci s'approcheront plus ou moins de cette idée d'événement. Ainsi, les webdocumentaires, dispositif qui se répand dans les grandes ONG humanitaires¹⁶³, ont un potentiel de saillance moins important que des expositions spectaculaires (c'est-à-dire, qui mettent l'accent sur leur mise en scène) tels que *Femmes après coup* ou *Exil-Exit*. D'autres dispositifs, peuvent être pensés pour être innovateurs et donc attirer l'attention vers une cause particulière. Par exemple, le projet *Starved for attention* (2010) de MSF et l'agence photo VII est une grande « campagne multimédia »¹⁶⁴ internationale pour attirer l'attention sur la malnutrition infantile. Le projet comporte une exposition itinérante, un web-documentaire composé de témoignages (8 histoires dans 9 pays) combinant, photographie, vidéo, des reportages écrits et une pétition internationale.

La deuxième façon de comprendre le caractère événementiel du dispositif photo-humanitaire est liée à sa façon de « construire un événement ». En effet, par leur contenu et leur

¹⁶³ Depuis 2006, MdM a coproduit avec des photojournalistes cinq web-documentaires, MSF et ACF ont en produit chacun deux. MdM vient d'ailleurs de lancer sa plateforme de diffusion de web-documentaires. Accès : <http://webdoc.medicinsdumonde.org/> Consulté le 28/05/2015.

¹⁶⁴ Site web de l'exposition. Accès <http://www.starvedforattention.org/> Consulté le 15/03/14.

configuration, ces dispositifs peuvent façonner une simple occurrence en la transformant en événement. Cette approche, constructiviste, a été développée en grande partie pour décrire des événements médiatiques. Ainsi, elle sous-tend l'idée que « les événements que nous présentent les médias ne sont pas les images pures et simples de ce qui arrive dans le monde, mais le résultats d'un processus socialement organisé, et socialement régulé, de mise en forme, de mise en scène et de mise en sens d'information » (Neveu, Queré, 1996 : 416). Cette position, résumée ainsi par Erik Neveu et Louis Queré, est tenue, par exemple, dans les travaux d'Eliseo Véron sur l'accident nucléaire de *Three Miles Island* (1981) ou encore par Patrick Champagne dans son article « La construction médiatique des malaises sociaux » (1991). Construire n'est pourtant pas synonyme d'inventer. Les dispositifs photo-humanitaires utilisent des occurrences réelles et constatables comme matière première. Mais ils ne les livrent pas de manière brute, ce qui nous semble, d'ailleurs, impossible. Comme pour les médias de masse, la construction de l'événement implique d'abord une sélection de l'information (les témoignages ne seront pas tous considérés comme pertinents) et une transformation (recadrages, édition, mise en exposition). Ces procédés sont largement assumés par les professionnels lors des entretiens, où ces dispositifs apparaissent comme moyen de donner corps à une situation qui, le cas échéant, ne resterait qu'au stade de rapport écrit :

« Pour *Exil-exit* on est parti d'un observatoire européen de l'accès aux soins, donc ça c'est des données de terrain qui ont été recueillies auprès des personnes sans papiers à travers tout le réseau. [...] et à partir de ces données de terrain on décide de témoigner, on décide de dénoncer, on décide de demander, etcétera. Et je dirais que l'exposition est un outil du dossier » (Nathalie L., Chargée de la communication événementielle, MDM, entretien, 15/06/2011).

Ce sont justement les logiques qui participent de cette fabrication qui nous intéressent. Mais pour cerner ces logiques, il faut aussi comprendre que les dispositifs photo-humanitaires sont le produit d'une succession d'étapes et de décisions intermédiaires.

3.5 Les dispositifs photo humanitaires comme processus de construction

En nous intéressant aux dispositifs photo-humanitaires en tant qu'espaces de coordination, nous voulons saisir les différentes étapes et logiques à l'œuvre dans leur construction. Cela veut dire ne pas s'intéresser qu'aux formes tangibles du dispositif (le « livre », l'« exposition ») mais aussi aux différents moments de leur mise en place ainsi qu'aux relations nouées lors de ces rencontres. Pour mettre en évidence ces différents moments, nous prendrons l'exemple de *Femmes après coup*, de MdM. Les étapes de construction de cette exposition et les acteurs participant à chacune d'entre elles sont schématisés dans le tableau 8.

- Mise en relation¹⁶⁵ : le photographe Lâm Duc Hiên travaille depuis des années avec des ONG, notamment en tant que salarié de l'ONG Equilibre dans les années 1990, en tant que « logisticien, chef de mission, coordinateur »¹⁶⁶. C'est par le biais de ces réseaux associatifs qu'il a été facilement mis en contact avec le personnel de MdM. À ce même moment, MdM mettait en place un groupe de travail lié aux violences faites aux femmes, thème que le photographe traitait déjà. Il dit alors que « [leur] collaboration est née comme une évidence »¹⁶⁷.
- Planification : ensuite, MdM prépare les reportages avec Lâm Dúc Hien : quels pays visiter, détails et conditions de la rémunération, type de photos attendues : « On a toujours besoin des photos de contexte, des photos de patients, des photos personnelles, des photos d'actions il y a tout un cahier de charges » (Chargée de la communication événementielle MdM, entretien, 15/06/2011).

¹⁶⁵ Ces étapes sont fondées sur nos échanges avec la chargée de la communication de MdM qui a pris en charge le projet et avec une artiste de l'agence de scénographie, sur le matériel de l'exposition et sur les entretiens de Lâm Duc Hiên à la presse ou dans le cadre de l'exposition. Nos démarches pour approcher le photojournaliste n'ont pas abouti malgré plusieurs relances.

¹⁶⁶ Propos de l'auteur dans le Journal de donateurs de MdM, n°98.

¹⁶⁷ Propos de l'auteur dans le Journal de donateurs de MdM, n°98.

- Reportage : le photojournaliste part sur des missions de MdM préalablement ciblées avec le personnel du siège. Sur place, il est accueilli, orienté vers les personnes ou les endroits que l'on suggère pour photographier. Les degrés d'autonomie varient selon les cas, mais les photojournalistes interviewés s'accordent pour dire que sur place, le soutien de l'ONG facilite la démarche. En contrepartie, certaines règles (souvent tacites, liées à des consignes de sécurité) doivent être respectées.
- Première sélection : il s'agit de la sélection après la situation de reportage mais, *stricto sensu*, le déclenchement de l'appareil photographique implique déjà un découpage et une sélection de la réalité. Cette sélection est réalisée par le photographe lui-même, toujours avant de rendre les reportages aux chargés dans les sièges.
- Deuxième sélection : il s'agit de la sélection faite par l'ONG, parmi les images fournies par le photojournaliste. L'ONG peut juger qu'il faut des photographies supplémentaires et demander au photojournaliste d'élargir sa sélection dans ce sens.

« Les photographes font toujours une première sélection, [...] et après, nous on fait la dernière sélection. Et après s'il nous semble qu'il nous manque des photos sur...ou s'il nous semble qu'il y a trop de photos [...], on réajuste à la fin » (Nathalie L., chargée de la communication événementielle, MdM, entretien, 15/06/2011).

Dans *Femmes après coup* les objectifs de cette sélection, rapportés par la chargée du projet à l'ONG, étaient de :

« Montrer les personnes autour desquelles MdM intervient, de montrer leur contexte de vie aussi. Certaines violences, autant que possible parce qu'on ne voulait pas forcément des victimes, blessées, d'autant plus qu'on ne parle pas que de la violence physique, mais aussi psychologique. Et l'idée c'est pas du tout montrer MdM mais c'est vrai qu'on voulait vraiment montrer les personnes auprès desquelles MdM travaille » (Nathalie Lam, chargée de la communication événementielle MdM, entretien, 15/06/2011).

- Élaboration des supports du dispositif : pour *Femmes après coup*, l'ONG a centralisé l'élaboration des supports matériels de l'exposition. Ainsi, cette exposition compte un

audioguide et un diaporama/vidéo faits par des monteurs free-lance, la rédaction des légendes a aussi été confiée à un rédacteur en dehors de la structure. Finalement la scénographie¹⁶⁸ et le site Internet de l'exposition¹⁶⁹ ont été confiés à deux agences. Le photographe a aussi été associé à l'élaboration de ces supports, et notamment à la conception de la scénographie.

- Diffusion de l'événement : pour *Femmes après coup*, MdM avait prévu un dossier de presse pour le premier vernissage, ensuite décliné pour chaque nouvelle présentation¹⁷⁰, une bande annonce pour diffusion sur Internet, et un numéro spécial du journal de donateurs. Ces supports sont réalisés par l'ONG.

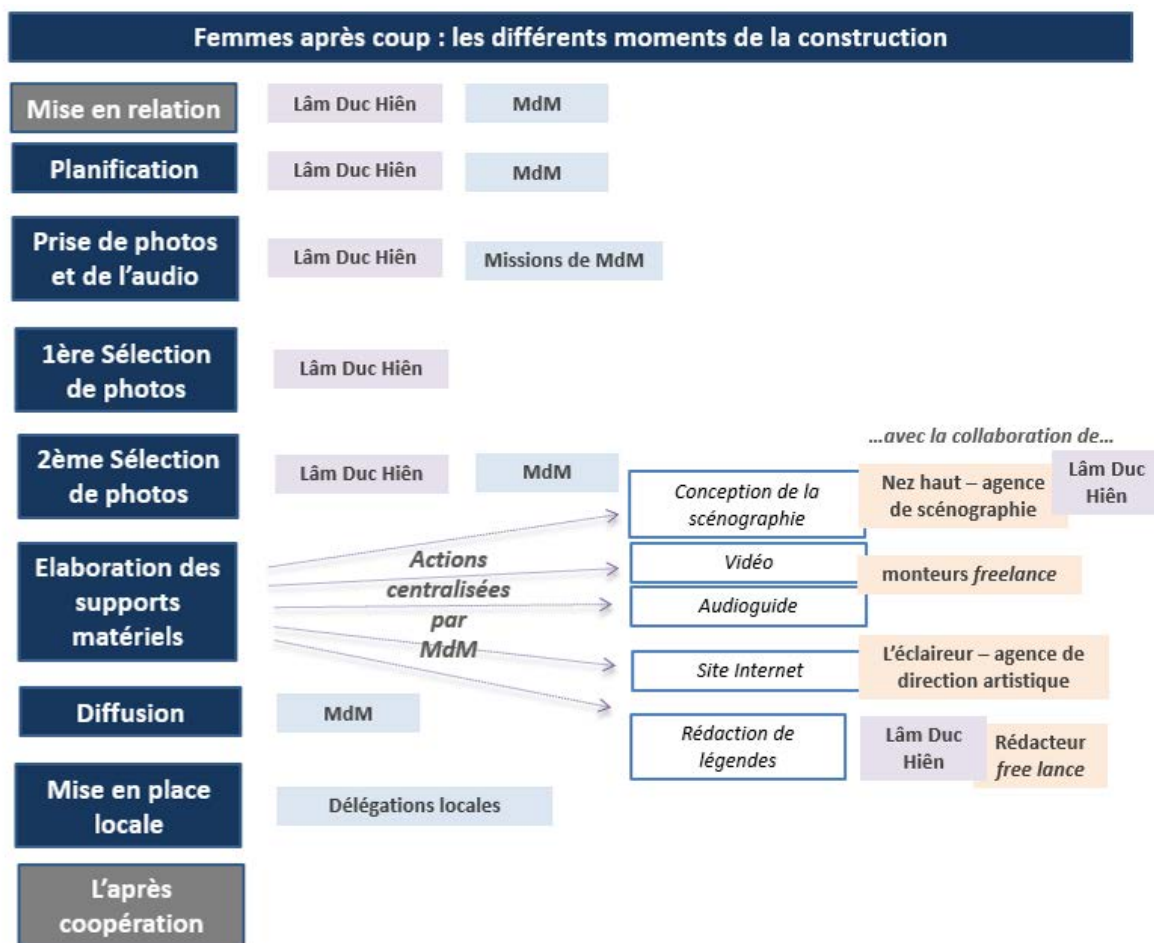
- Mise en place locale : puisque *Femmes après coup* a été conçue comme une exposition itinérante, elle a été prise en charge par les délégations locales de MdM après une première présentation à Paris. Le personnel du siège avait préparé notamment un guide pour les bénévoles qui devraient accompagner l'exposition. Ces personnes devaient aussi monter l'exposition, assurer la surveillance, et la diffusion locale.

¹⁶⁸ L'agence *Nez Haut* rend compte du projet sur son site Internet. Accès : http://www.nezhaut.com/museo_expo.html Consulté le 01/06/2015.

¹⁶⁹ L'agence *Les éclaireurs* rend compte du projet sur son site Internet. Accès : <http://www.les-eclaireurs.com/book/projet/site-site-evenementiel-319> Consulté le 01/06/2015.

¹⁷⁰ Un dossier spécial avait été prévu pour la présentation au Festival photographique de Cambodge, incluant notamment un entretien d'une page avec le photjournaliste, et un autre entretien avec la directrice du festival.

Tableau 8 : Etapes et acteurs de la construction de *Femmes après coup*



Enfin, les configurations des dispositifs photo-humanitaires étant multiples, les étapes peuvent varier, ainsi que l'implication des acteurs tout au long de ces processus. Il nous semble pourtant que deux étapes doivent être distinguées et différenciées entre elles : 1) La réalisation des reportages, moment où l'implication du photojournaliste est centrale ; 2) La prise en charge du reportage et la construction des supports matériels de l'exposition, moment où l'ONG centralise les activités de construction. Durant ces étapes, photojournalistes et humanitaires poursuivent pourtant la coopération, ce qui est propre des dispositifs photo-humanitaires comme nous les avons décrits. A cela il faut ajouter deux moments hors dispositif, le contexte en amont de la coopération entre photojournaliste et humanitaires; et l'après relation, moment de capitaliser les acquis du dispositif dans les mondes qui sont propres à chaque acteur. Partant de là, nous nous attarderons sur l'amont de la coopération,

c'est-à-dire, sur les conditions de la mise en relation des mondes du photojournalisme et de l'humanitaire.

Chapitre 4. A la recherche du bon partenaire : l'amont de la relation entre photojournalistes et ONG

Les dispositifs photo-humanitaires se développent dans deux mondes, chacun avec leurs conventions et cadres de référence propres, ils ne surgissent pas du néant. Nous avons déjà évoqué, dans le Chapitre 3, les précédents de cette coopération et le contexte historique dans lequel ces coopérations se sont multipliées. Nous voudrions maintenant évoquer des débats et des évolutions propres à chacun de ces deux mondes, qui précèdent les dispositifs, et permettront par la suite de mieux comprendre leur fonctionnement. Les éléments que nous allons présenter par la suite - codes de conduite sur l'utilisation de l'image, les représentations des photojournalistes, avènement d'une « photographie humanitaire », la crise du photojournalisme - contribuent à donner des repères aux acteurs pour agir de manière « correcte », c'est-à-dire cohérente avec les attentes du monde ou, le cas échéant, de justifier une non-adaptation à ces manières de faire.

4.1 Le débat sur les « bons usages » de la photographie dans l'humanitaire : les codes de conduite

Dans le contexte consécutif à la famine sahélienne de 1984-1985, crise qui avait été largement médiatisée, plusieurs critiques visaient la façon dont les médias et les ONG représentaient ces crises à travers l'image photographique ou vidéo (Lidchi, 2015 : 275). Ces critiques peuvent se résumer en deux points. D'une part, on reproche l'utilisation décontextualisée, choquante et abusive d'images de misère extrême pour récolter des dons (ce qui nuirait à la dignité des personnes photographiées) et, d'autre part, on estime que les famines ou autres catastrophes sont montrées comme si elles étaient des *événements* alors qu'elles seraient plutôt des *processus* (Rapport final *Images of Africa*, 1988). La critique n'est pas seulement externe,

mais elle vient en grande partie du monde de l'humanitaire lui-même. Ainsi le Fond des Nations Unies pour l'alimentation et l'agriculture (FAO), en collaboration avec des ONG européennes, lance en 1987 le projet *Images of Africa*. Il s'agissait d'un projet d'autoévaluation, car les ONG étaient amenées à évaluer leurs propres supports de communication. Mais il convenait aussi d'évaluer les supports d'autres ONG et la couverture médiatique des sujets liés à l'Afrique pendant les années 1984-1986, dans chaque pays participant au projet (dont la France où le projet était porté par le Comité Catholique contre la faim et pour le développement – CCFD). Ce projet avait une visée ouvertement critique et normative. Critique, car dès le document préparatoire, les partenaires s'accordaient sur le besoin de « lutter » contre des images de l'Afrique qui laissaient penser que les africains « n'étaient pas capables de gérer leurs propres problèmes » (Propos du document préparatoire du projet, cités par Nash, Van der Gag, 1987:1, notre traduction). Il s'agissait aussi d'un projet normatif car il visait à faire des suggestions et donner des ressources utiles aux ONG pour la planification des campagnes¹⁷¹.

Ce premier effort réflexif né au sein même du monde de l'humanitaire initie un débat, non clos, sur la communication visuelle humanitaire¹⁷². Ce débat va rapidement se concrétiser par des propositions d'autorégulation de la photographie humanitaire, sous la forme de chartes et codes de conduite. Ces chartes constituent des codes déontologiques auxquels les ONG s'engagent de manière individuelle et non régulée. Ainsi, pour la première fois, en 1989, l'Assemblée Générale des ONG Européennes (*NGO EC Liaison Committee*) adopte un code spécifique pour l'utilisation des images, le *Code de conduite, images et messages ayant trait au Tiers-monde*. Les créateurs du code font référence au projet *Images of Africa*, ainsi qu'à

¹⁷¹ Comme le stipule le projet : « *It was not the intention to pass judgement on particular NGO's in their presentation of Africa during this period, but rather to point out general themes and to make suggestions. Examples and illustrations would be given which might be useful in the planning of similar campaigns in the future, as well as for everyday use* » (Nash, Van der Gag, 1987 : 45).

¹⁷² Ce débat concerne plusieurs pays occidentaux, notamment l'Angleterre. Dans ce pays, *Save the Children Fund* (*Focus on images*, 1991) et *Oxfam* (*What makes an appropriate photograph for Oxfam ?*, 1987) ont publié très tôt leurs politiques concernant l'image (Dogra, 2013 : 7).

une étude à échelle européenne intitulée *Les Européens et l'aide au développement en 1987*¹⁷³ (Bonnafé, 1988). De ces études, ils retiennent une « méconnaissance profonde des réalités [du tiers-monde] »¹⁷⁴. Pour y remédier, ils invitent les ONG européennes à « un examen de conscience de leur travail et une remise en question de leurs méthodes en dépassant les anciens concepts du « choc émotionnel » et de l'aide ponctuelle, et à développer une pédagogie appropriée en direction du public ». Le code, dans ses règles pratiques, insiste sur le besoin d'éviter de montrer « [leurs] partenaires du Tiers Monde comme dépendants, pauvres, sans pouvoir ». Ces règles soulignent aussi l'impératif d'amener à réfléchir les publics, ce qui passe par une meilleure contextualisation des images proposées.

« - Éviter les images catastrophes ou idylliques qui incitent plus à la charité limitée aux frontières de la bonne conscience qu'à la réflexion.

- Toute personne doit être présentée comme un être humain et des informations suffisantes permettant de cerner son environnement social, culturel et économique doivent être présentées afin de préserver son identité culturelle et sa dignité. La culture doit être présentée comme un levier du développement des peuples du Tiers Monde.

- Les témoignages des personnes intéressées doivent être utilisés plutôt que les interprétations d'un tiers ».

Code de conduite, images et messages ayant trait au Tiers-monde, 1989.

Bien que le texte de ce code conseille aux ONG de fournir ces éléments à leurs éventuels partenaires, la portée du texte semble avoir été principalement limitée au monde de l'humanitaire. Nous avons pourtant trouvé une référence à ce code dans un manuel de journalisme, *Journalism, principles and practice* (Harcup : 2005). Dans ce manuel ces règles (résumées et présentées dans un encadré) sont proposées comme des « valeurs informatives alternatives »¹⁷⁵.

¹⁷³ Etude commandée par la Commission des Communautés européennes. Accès : http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_37_fr.pdf Consulté le 03/06/2015.

¹⁷⁴ *Code de conduite, images et messages ayant trait au Tiers-monde*, disponible sur le site de Communications sans frontières, Accès : <http://www.communicationsansfrontieres.org/l-observatoire/dossiers/code-conduite-images-messages-trait-au-tiers-monde/> Consulté le 04/06/2015.

¹⁷⁵ Le texte original est : « *Alternative new values* », il s'agit de notre traduction.

Une nouvelle version de ce code de conduite sera proposée par la Confédération européenne des ONG d'urgence et de développement (CONCORD, ancien *NGO EC Liaison Committee*), en 2006. Ce *Code de conduite régissant les images et les messages*, se donne pour but de « fournir un cadre dont les ONG puissent s'inspirer pour mettre en œuvre leur stratégie de communication auprès du public ». Ce nouveau code, très concis (il tient sur une seule page) a été créé pour pouvoir être appliqué à d'autres acteurs qui communiquent sur la pauvreté : « médias, photographes, éditeurs et annonceurs dans leur publicité » (Extrait du manuel de formation au code de conduite¹⁷⁶). Le code engage les ONG signataires à choisir leurs images et leurs messages en tenant compte de certains critères. Les références aux stéréotypes et à la compréhension réapparaissent dans ce code, et le thème du droit à l'image y est ajouté.

« Représenter fidèlement chaque image et chaque situation, que ce soit dans leur contexte immédiat ou général, de manière à permettre au public de mieux appréhender les réalités et la complexité du développement ; d'éviter de recourir à des images et des messages susceptibles de favoriser les stéréotypes, les discriminations ou le sensationnalisme; de ne pas exploiter d'images, de messages ou d'études de cas sans le consentement exprès et la participation des sujets concernés [...]; de veiller à ce que celles et ceux dont la situation est représentée aient la possibilité de transmettre eux-mêmes leur histoire » (*Code de conduite régissant les images et les messages*, 2006).

Au-delà de ces codes de conduite qui s'attachent particulièrement à l'auto régulation des pratiques liées à l'image, d'autres chartes font référence à la communication des ONG par l'image. Par exemple, le code du Comité International de la croix Rouge (1994¹⁷⁷) dont Mdm et Handicap International sont signataires, prévoit dans son dixième et dernier principe, des orientations concernant les activités de communication des ONG :

¹⁷⁶ Atelier proposé par l'association Educasol. Educasol est la plateforme française d'éducation à la citoyenneté et à la solidarité internationale, à laquelle adhèrent une vingtaine d'ONG. Elle a été chargée de mettre en place des formations pour les signataires du code de conduite, à l'instar d'autres plateformes analogues dans les autres pays européens. Accès : <http://www.educasol.org/> Consulté le 03/06/2015.

¹⁷⁷ *Le code de conduite pour le Mouvement international de la Croix- Rouge et du Croissant- Rouge et pour les ONGs lors des opérations de secours en cas de catastrophes.* Accès <https://www.icrc.org/fr/resources/documents/publication/p1067.htm> Consulté le 03/06/2015.

« Dans nos activités d'information, de promotion et de publicité, nous présenterons les victimes de catastrophes comme des êtres humains dignes de respect, et non comme des objets de commisération [...]. Dans nos campagnes d'information du public, nous donnerons une image objective de la catastrophe en mettant en valeur, non seulement les vulnérabilités et les craintes des victimes, mais encore leurs capacités et leurs aspirations. [...] Nous éviterons toute compétition avec d'autres organisations de secours pour gagner l'attention des médias au cas où cette publicité risquerait de porter atteinte aux services fournis aux bénéficiaires, à la sécurité de notre personnel ou à celle des bénéficiaires » (*Code du Comité International de la croix Rouge*, 1994).

Le *Comité de la charte du don en confiance*¹⁷⁸ prévoit aussi des consignes sur l'utilisation des images. Il s'agit d'un organisme de contrôle des associations auxquelles ces dernières se soumettent volontairement et qui octroie un label de « don en confiance »¹⁷⁹. Dans ce cadre, l'institution propose une *Charte de déontologie pour les associations et fondations faisant appel à la générosité du public*¹⁸⁰. A l'instar des chartes précédentes, le titre relatif à la communication rappelle l'impératif de « respecter la dignité des personnes présentées ». Cela est précisé dans les textes d'application qui rappellent que « les messages ne doivent pas exploiter abusivement l'image de la détresse humaine » et que « le respect de la dignité des personnes peut amener à les rendre non identifiables par l'utilisation des pseudonymes, de bandeaux ou de moyens de brouillage ».

D'autres chartes pourraient encore être citées, telles que celle de *World vision international*, qui reprend les sujets de la dignité, le stéréotype de victime impuissante et du droit à l'image¹⁸¹ ; ou celle d'Oxfam qui, en plus de ces sujets, demande d'éviter la photographie

¹⁷⁸ Comité de la Charte du don en confiance. Accès : <https://www.comitecharte.org/qui-sommes-nous> Consulté le 03/06/2015.

¹⁷⁹ 84 ONG sont labélisées par le Comité de la charte, parmi elles, Handicap International, Mdm, ACF et Mdm. MSF a décidé d'elle-même ne pas y participer.

¹⁸⁰ Accès : http://www.comitecharte.org/sites/default/files/charte_-_tac_19_juin_2014_2.pdf Consulté le 04/06/2015

¹⁸¹ « *Dignity: In all forms of communication, children are treated and portrayed with dignity and not as helpless victims or in sexually suggestive poses. Consent: Children who are primary subjects of text, photo and/or video resource gathering by WV staff must provide informed consent. Informed consent means the subject has a general understanding of the purpose of the reporting or photography, and gives verbal or written permission thereof* ». World Vision International Child Protection Standards. Accès : <http://www.wvi.org/child-protection/publication/child-protection-standards> Consulté le 04/06/2015.

quand une situation est déjà très médiatisée et, le cas échéant, suggère d'utiliser un « style journalistique »¹⁸². Mais les exemples que nous venons de montrer, synthétisés dans le tableau 9, nous donnent déjà un premier aperçu des enjeux du débat de l'utilisation de l'image dans l'humanitaire.

¹⁸² « *Prospects : When we show need we dont compromise dignity. Think context and activity not isolation and helplessness [...]. Emergencies : When there's major news coverage we don't use photos. When there isn't we do, keeping photos real and journalistic in style* ». The Oxfam brand guidelines. Accès : <http://stroudmedia.weebly.com/uploads/8/7/3/5/8735929/brand-interactive-110208.pdf> Consulté le 04/06/2015.

Tableau 9 : Déontologie de l'image humanitaire dans 4 codes de conduite

| | Contrainte | L'image éthique : | L'image non éthique : |
|---|--|---|--|
| Code de Conduite « Messages et images », 1989 | Code non contraignant, d'application volontaire. | Présente des informations de contexte. S'appuie sur des témoignages. | Cherche le « choc émotionnel ». Montre les partenaires du Tiers Monde comme dépendants, pauvres, sans pouvoir. Les images misérabilistes ou pathétiques. |
| « Code de conduite régissant les images et les messages », 2006 | Code non contraignant, d'application volontaire. | Respecte la dignité des personnes Représenter chaque image dans son contexte. Est faite avec le consentement des sujets concernés. S'appuie sur des témoignages. | Favorise les stéréotypes, les discriminations ou le sensationnalisme. |
| Code conduite Croix Rouge, 1994 | Code non contraignant d'application volontaire (sauf pour les Organisations de la Croix-Rouge) ; | Montre des êtres humains dignes de respect. Est objective. | Ne montre pas les victimes des catastrophes comme des objets de commisération. |
| Charte de déontologie du Comité de la charte, 2014 | Contraignant si l'on veut appartenir au Comité. Sans critères d'évaluation applicables | Respecte la dignité des personnes (ce que peut amener à les rendre non identifiables dans la communication). | Exploite abusivement l'image de la détresse humaine. |

Que l'on adhère officiellement ou non à une charte¹⁸³, ces enjeux éthiques sur l'image font partie du contexte de travail des professionnels de la communication dans le monde de

¹⁸³ Par exemple, MSF n'adhère à aucune des chartes présentées.

l'humanitaire. Ainsi nous les retrouvons dans la parole de ces professionnels, faisant appel ou non à ces chartes :

« Nous avons fait une sélection selon les orientations de la Coordination des ONG, c'est-à-dire qu'il ne pouvait pas y avoir des enfants dans des positions dégradantes [...] ou par exemple, des femmes en train d'agoniser. Tout cela on a enlevé parce qu'elles ne donnent pas de la dignité aux personnes photographiées »¹⁸⁴ (Elena V., chargée de la communication Mdm Espagne, entretien, 16/02/2012).

« Les agences marketing n'ont pas du tout le même œil que nous, ils ne choisissent pas les mêmes photos. [...] C'est très larmoyant, je trouve que ça fait vraiment la vieille photo humanitaire du petit gamin qui a le ventre tout gonflé avec les mouches sur le nez » (Aurore V., chargée de l'édition PAO et iconographie, Mdm, entretien, 06/07/2011).

« C'est sûr qu'on bannit surtout les images misérabilistes, même si on parle du problème de la faim et de la pauvreté rurale on ne met pas en avant les images de la pauvreté et de la famine, [...] ce qu'on veut diffuser c'est une image de l'Afrique qui certes, souffre des graves problèmes mais qui se prend en charge, qui est mobilisée et qui est la première actrice de son développement » (Marine L., chargée de la communication SOS Faim, entretien, 19/07/2010¹⁸⁵).

Même si le fond des discussions à propos des bons usages de l'humanitaire n'est pas connu de tous, le stéréotype de « vieille photo humanitaire », pour reprendre l'expression de la chargée de la communication de Mdm, semble être assez répandue. C'est d'ailleurs par l'analyse de ce type de photographie que les chercheurs ont classiquement essayé de cerner les enjeux de l'humanitaire et de son rapport à la photographie¹⁸⁶. Ce stéréotype, souvent résumé par des

¹⁸⁴ Notre traduction de l'espagnol : « *Hicimos también una selección según las orientaciones de la coordinadora de ONG's sobre comunicación: decir que no podían aparecer niños en posiciones degradantes ni mujeres, por ejemplo había muchas fotos de mujeres agonizando, y todas esas fotos las quitamos, todas aquellas que no dieran dignidad a las personas retratadas* ».

¹⁸⁵ Citée dans une étude précédente (Contreras, 2010).

¹⁸⁶ Avec des approches différentes, telle est l'entrée des travaux, par exemple, de P. Mesnard (2002) ou V. Gorin (2013).

formules du type « enfant famélique avec des mouches autour des yeux »¹⁸⁷ est présent aussi dans le discours des plusieurs photojournalistes :

« Les donateurs pour être cru, ils sont encore au petit africain en pleine page... la famine » (Benoit Guenot, photographe, entretien, 10/09/2011).

« Aller photographier un berger qui a 10 chèvres à un endroit, qui a une vie extrêmement modeste et qui est souriant, est aussi intéressant qu'aller voir un enfant qui est en train d'agoniser » (Roberto Neumiller, photographe, entretien, 24/03/2012)

Bien que les codes de conduite que nous venons de présenter sont difficilement mis en œuvre, ils témoignent des efforts pour articuler une réponse aux critiques nées dans les années 1980. Ces codes proposent des critères, qui restent assez flous et difficiles à évaluer et qui peuvent se résumer en deux considérations. D'un côté, la reconnaissance de l'humanité chez la personne représentée, principe duquel découlent les exigences de respect du droit à l'image et d'une certaine retenue face aux images de moments particulièrement durs pour les personnes souffrantes. D'un autre côté, l'exigence de proposer des contenus plus complets, ce qui équivaut à proposer des témoignages et des images replacées dans un contexte. Au niveau discursif, ces critères sont assez consensuels parmi les personnes participant au monde de l'humanitaire que nous avons approchées.

4.2 La figure singulière du photojournaliste dans l'humanitaire

Pour mieux décrire le contexte dans lequel la collaboration entre monde humanitaire et monde du photojournalisme se réalise, il nous paraît important de montrer comment ces deux mondes se comprennent mutuellement. Ici, nous tenterons de montrer les différentes représentations, souvent positives, des photojournalistes dans le monde de l'humanitaire. Ces représentations

¹⁸⁷ L'expression est empruntée au rapport d'une ONG anglaise, VSO, qui a réalisé une étude (l'auteur individuel n'est pas consigné) sur les stéréotypes liés à l'Afrique. *The Live Aid Legacy. The developing world through British eyes – A research report*, Vso, 2001. Accès : <http://www.eldis.org/vfile/upload/1/document/0708/DOC1830.pdf> Consulté le 01/02/2016.

peuvent être retracées dans les dispositifs photo-humanitaires qui nous intéressent, mais elles sont aussi présentes dans d'autres projets qui valorisent le travail photojournalistique. Deux exemples nous serviront à comprendre la construction du « photographe humanitaire ». D'un côté, la série d'albums de bande dessinée *Le photographe* réalisée avec le soutien de MSF et, d'un autre, côté la section *Regard de photographe* dans la revue *Humanitaire* de MDM.

Le photographe est un album de bande dessinée auto-biographique d'un jeune photographe, Didier Lefebvre, parti en 1986 rejoindre une équipe d'humanitaires de l'ONG en Afghanistan. Avec la participation de deux auteurs de bande dessinée, Emmanuel Guibert et Frédéric Lemerrier, Didier Lefèvre raconte, dans les trois albums qui composent cette collection, sa première mission en tant que photographe pour l'ONG en Afghanistan. Celle-ci n'est pas sa première mission avec MSF, pour qui il a travaillé en tant que pharmacien-biologiste. Étant passionné de photographie, Didier Lefèvre a fini par assumer un rôle de photographe lors des missions.

« En 1984, Médecins sans frontières m'envoie installer un laboratoire de bactériologie dans un hôpital clandestin de la guérilla érythréenne. Au retour, coup d'état au Soudan, l'aéroport de Khartoum est fermé. J'étais le seul bonhomme avec un appareil, l'Agence France Presse m'a acheté les photos. Plus tard, je suis retourné en Érythrée avec une équipe de cinéma. Pour y faire des photos. Je n'ai plus jamais refait de biologie. MSF m'envoyait en reportage, je rencontrais des gens formidables, je rapportais des histoires à raconter. A montrer. Petit à petit, je devenais photographe » (Lefèvre, 2003).

Didier Lefèvre avait déjà témoigné de son expérience en tant que photojournaliste avec MSF dans *Voyages en Afghanistan : Le pays des citrons doux et des oranges amères*¹⁸⁸ (2003) et, plus tard, dans *Conversations avec le photographe* (aussi avec Emmanuel Guibert et Frédéric Lemerrier, 2009¹⁸⁹). Cette expérience est reprise dans la série *Le photojournaliste* qui

¹⁸⁸ Cet ouvrage est composé de photographies et de textes de Didier Lefèvre. Les textes parlent de son vécu personnel en Afghanistan, à travers le récit de six différents voyages que l'auteur a réalisés à ce pays.

¹⁸⁹ Cet ouvrage est posthume. Il s'agit d'un entretien du photographe réalisé par E. Guibert.

demeure son ouvrage le plus connu¹⁹⁰. Ce livre met en valeur la figure du photographe dans un contexte humanitaire, non seulement par le récit qui y est fait mais aussi par la place qui est accordée à la démarche photographique, c'est-à-dire au regard du photographe, à la façon dont il sélectionne les clichés ou encore à sa façon de comprendre son métier. Ainsi, une des particularités de ce livre est de s'appuyer sur les planches contact du photographe : elles sont montrées de manière « brute » avec leurs bords noirs et les annotations de l'auteur. Cela s'accompagne d'un récit personnel et introspectif du photographe. Dans le long passage qui raconte le chemin parcouru à pied entre Pakistan et Afghanistan avec l'équipe de MSF, le photographe rapporte ses pensées : « je me demande ce que je fous là. Et comme d'habitude, je me réponds en prenant des photos » (Lefèvre, Guibert, Mercier, 2003 : 37). Certains passages sont aussi l'occasion pour mettre en valeur un regard particulièrement photographique et s'exprimer sur la « bonne photographie » :

« - Ce n'est pas parce que tu sais faire techniquement une bonne photo que tu feras des bonnes photos. Les vraies bonnes photos, il faut s'arracher les yeux pour les faire [...].

- Et c'est quoi une bonne photo ?

- Je ne sais pas. Il faut chercher, chercher, tout le temps [...] Une amélioration des photos passe nécessairement par une amélioration des relations avec les gens » (Lefèvre, Guibert, Mercier, 2003a : 61).

Lorsque nous avons interrogé les chargés de la communication à propos de ce qui faisait un bon photographe avec qui ils pourraient s'associer, leurs réponses allaient aussi dans le sens d'une démarche particulière, qui dépassait le simple travail technique. Cette démarche pouvait être décrite comme ayant une approche artistique :

« Le travail [demandé] doit avoir la trace du photographe [...] que ce soit quelque chose d'original, d'artistique » (Elena V., chargée de la communication MdM Espagne, entretien, 16/02/2012).

¹⁹⁰ Le troisième tome a reçu un prix au Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême, une édition spéciale réunissant les trois tomes a aussi été éditée.

« On avait vu qu'il [le photographe] avait fait d'autres reportages en Afrique et ces images nous avaient vraiment plu, en Nigeria notamment, des trucs pas du tout figés, très dans la vie...avec un regard un peu artistique » (Marine L., chargée de la communication SOS Faim, entretien, 19/07/2010¹⁹¹).

Un autre critère mis en avant notamment par la chargée de l'iconographie de Mdm, qui s'occupe de gérer l'équipe de photographes bénévoles de l'organisation (voir 3.3.2) est de pouvoir tenir une conduite appropriée dans des contextes de travail difficiles. Ainsi exprime-t-elle le besoin de les mettre à l'épreuve avant de les envoyer en reportage dans une mission à l'étranger :

« On les met un petit peu à l'essai. Déjà avant de les envoyer loin parce qu'il faut quand même savoir se tenir dans une mission, [...] on commence par voir ce qui les intéresse et les mettre à l'essai, [...]. Déjà aller à une mission sur la France, les SDF à Marseille, la prostitution à Nantes, avec l'équipe. Voir s'il peut s'adapter. Parce que c'est des petits terrains quand même on va dire un peu sensibles aussi. C'est une façon d'appréhender aussi leur travail et de voir aussi l'approche avec les bénéficiaires, le contact avec les équipes, etc. Après on a des retours, on voit comme ça se passe et suivant le caractère du photographe. On voit s'il est trop fou fou. Il y en a qui sont trop timides, ou trop réservés et qu'il va être difficile de les envoyer sur un terrain d'urgence où ça bouge énormément » (Aurore V., chargée de l'édition PAO et iconographie, entretien, 06/07/2011).

La démarche souhaitée pour le photographe peut être aussi décrite comme « engagée », voire « militante », ce qui est résumé par cette même salariée de Mdm ainsi :

« Je ne vais pas choisir le photographe qui fait la photo macro des petites fleurs mais plutôt quelqu'un qui travaille sur des thématiques qui rejoignent celles du MDM, qui soit engagé » (Aurore V. chargée de l'édition PAO et iconographie, Mdm, entretien, 06/07/2011).

Dans tous les cas, le témoignage de Didier Lefèvre dans *Le photographe* ainsi que ceux recueillis lors des entretiens montrent bien que les attentes vis-à-vis des photographes sont importantes. Au-delà d'un savoir-faire (la maîtrise technique de l'appareil photographique), d'autres critères tels que la façon de se conduire sur le terrain ou une démarche artistique sont

¹⁹¹ Citée dans une étude précédente (Contreras, 2010).

requis. En somme, le photographe est investi de caractéristiques singulières, d'un savoir-être, qui le définissent et font qu'il ne peut pas être remplacé par un non-photographe qui saurait se servir de leur outil de travail¹⁹². Didier Lefèvre exprime cette idée lorsqu'il dit que « petit à petit il *devenait* photographe », passant du stade où il se servait de de manière circonstancielle d'un appareil photo vers la prise de conscience de l'appartenance à un groupe professionnel.

La consécration de ces compétences peut être le fait d'être inséré dans les réseaux des « journalistes professionnels ». Ainsi, la chargée de la photographie à MSF (entretien, 21/01/2016) déclarait que, parmi les nombreuses sollicitations de photographes pour partir en mission avec l'ONG, elle ne choisissait que ceux qu'elle avait déjà vu publier par ailleurs. Nous pouvons reprendre aussi la phrase très éloquente avec laquelle la chargée de l'iconographie de Mdm résume cette singularité photographique : « Tous les gens qui ont un appareil photo dans les mains se croient photographes. Eh bien, non. C'est pas parce qu'on a un stylo dans la main qu'on est écrivain ».

Un deuxième exemple de valorisation du travail photojournalistique dans le monde humanitaire est l'espace régulier que Mdm propose aux photojournalistes dans sa revue *Humanitaire*¹⁹³. La revue *Humanitaire* est une revue trimestrielle qui se veut « un lieu de débat et de réflexion dans lequel dialoguent acteurs, chercheurs et observateurs de l'ensemble de la sphère humanitaire française et internationale ». Depuis la deuxième édition de la revue, en 2001, elle propose à chaque numéro une section appelée *Regard de photographe*¹⁹⁴. La section est justifiée dans le deuxième numéro ainsi :

¹⁹² « Souvent il faut tout un temps d'adaptation, de confiance, et quand un photographe arrive avec un appareil photo, ça dérange, ça dérange beaucoup. C'est pour ça qu'il faut qu'il soit discret. Il faut qu'il sache poser son appareil et donc ça demande quand même pas mal de qualités » (Aurore V., Chargée de l'édition PAO et iconographie, entretien, 06/07/2011).

¹⁹³ *La Revue Humanitaire. Enjeux, débats, pratiques*, est disponible sur le portail revues.org Accès : <http://humanitaire.revues.org/> Consulté le 09/06/2015.

¹⁹⁴ Sur les 40 éditions entre l'année 2000 et l'année 2015, seulement sept numéros d'*Humanitaire* n'ont pas proposée cette rubrique : le premier numéro et ensuite six autres où elle a été remplacée par des sections sous le même format : « regard d'enfant », « regard de dessinateur ».

« Les journalistes, reporters et photographes ont toujours été aux côtés des humanitaires. Pour raconter, pour témoigner de ce qui, souvent, relevait de l'indicible. C'est le regard que les photographes portent sur l'action humanitaire que cette rubrique se propose de restituer. Et parce que l'on aimerait parfois aller au-delà de ce que l'objectif renvoie, nous avons demandé à chaque photographe de prendre la plume » (*Humanitaire*, n° 2, 2001).

Encore une fois nous constatons un effort pour élargir le rôle du photographe. Ce ne sont pas seulement ses photographies qui sont montrées ou qui servent à illustrer mais c'est son témoignage personnel et son « vécu »¹⁹⁵, qui trouvent une place dans cette revue. Dans la configuration de la section, une photographie est présentée en pleine page sur la quatrième de couverture. Cette image est accompagnée soit d'un texte du photographe, soit d'un texte proposé par la rédaction de la revue (ce qui est signalé par l'inscription « notes de la rédaction ». Dans ce dernier cas, les textes parlent de l'expérience du photographe sur place, mais ils offrent surtout des explications sur le contexte de la mission couverte par le photographe :

« Novembre 2010. Le photographe Benoit Guenot se rend à Belgrade, accompagné du journaliste Guillaume Plassais, pour y faire un reportage sur le centre méthadone que gère Médecins du Monde et plus largement sur les consommateurs d'héroïne en Serbie. De très nombreux toxicomanes ont commencé à s'injecter de l'héroïne pendant la guerre de Bosnie-Herzégovine, ainsi qu'au Kosovo. [...] Le programme qu'a installé l'ONG au sein d'un centre de soins de santé primaires local à Belgrade est une vraie réussite, avec des résultats probants, et la longue liste d'attente pour y entrer comme patient atteste de sa nécessité, mais aussi du manque d'infrastructures et de moyens mis en place par la Serbie pour pallier ce problème » (*Humanitaire*, n° 27, 2010).

A partir de l'édition n°21 (2008), la revue propose aussi un reportage composé d'entre dix et vingt photos sur l'édition numérique de la revue. Bien que la parole du photographe ne soit pas toujours consignée, ce qui nous semble intéressant est l'espace assez ouvert qui est proposé aux photographes pour s'exprimer. Ainsi certains ont-ils choisi de raconter leur vécu, d'autres ont choisi d'y placer des témoignages recueillis, voire des citations. Avec ou sans ce

¹⁹⁵ Le mot « vécu » fait écho à une expression utilisée dans l'album *Le photographe* « une histoire vécue, photographiée et racontée par Didier Lefèvre » (Lefèvre, Lermarcier, Guibert, 2003 : 6).

texte d'accompagnement, l'intérêt de ces reportages est de rapprocher les photographes d'une démarche photojournalistique, ce qu'explique le photographe Benoit Guenot :

« Un journal qui est très bien, de MdM, c'est *Humanitaire*. Ça apparaît tous les 3 mois, tu as toute une partie portfolios de photographe. Moi, ça fait trois portfolios qu'ils me publient. Tu as du texte, beaucoup du texte, très réfléchi. Là tu as des sujets. Il y a par exemple mes photos, les photos du journal de donateur. Mais là tu as le portfolio complet, tu as beaucoup plus de choses » (Benoit Guenot, photographe, entretien, 10/09/2011).

Cette relative ouverture ne veut pas dire pourtant une liberté totale d'écriture. C'est d'ailleurs ce que notre hypothèse sur les cadres de référence des mondes sous-tend : en coopérant dans un dispositif du monde humanitaire, le photographe doit composer avec les cadres de référence (valeurs, conventions) de ce monde. Le témoignage du photographe Benoit Guenot, qui a été publié à trois reprises sur la revue *Humanitaire* et collabore régulièrement avec l'ONG, l'explique bien. Ainsi, ce photographe souligne l'importance de pouvoir composer son propre reportage pour cette revue mais revient sur deux limites. D'abord, l'encadrement de l'ONG par des raisons de sécurité :

« Je fais les photos, je monte le travail, c'est l'essentiel. Après tu fais ce que tu veux... après il faut être sincère, c'est un peu bloquant des fois tu as la sécurité avant tout, c'est normal et du coup tu es hyper cadré et si tu sais pas y faire, tu te laisses faire. Là tu as le centre de santé, tu le prends en photo, tu fais que ça, du coup c'est pas forcément des photos hyper intéressantes, c'est du banal. [...] Par exemple, on est partis en Serbie pour le projet méthadone, usage des drogues, avec MdM, l'année dernière. Mon sujet était le centre méthadone, dans un centre de santé, ils boivent la méthadone, avec un verre d'eau, c'est tout. Donc tu prends les patients, si tu t'arrêtes là, si tu vas pas chez les gens, si tu vas pas voir leur vie, si tu fais pas de portraits, si tu vas pas voir des injections d'héroïne, comment ça se passe à l'heure actuelle, il est fade ton reportage » (Benoit Guenot, photographe, entretien, 10/09/2011).

La deuxième limite est liée à ce que le photographe estime non compatible avec l'approche de l'ONG ou encore avec les attentes de leurs publics, comme le rapporte encore ce photographe :

« Il y a une partie [des photos] pour MdM et il y a une partie pour mon site Internet, pour mon sujet, pour mon truc à moi et c'est pas les mêmes photos. Elles sont pas traitées pareil. C'est les mêmes photos mais

il y en a que je sais qu'ils vont pas prendre. Justement on parlait de la Serbie, quand les jeunes s'injectaient de l'héroïne, ils ont pas pris l'injection, ils ont pris l'ambiance dans un squat super sombre, et du coup le reste était pour moi, pour mon sujet. [...] »

« Si tu dis que MDM donne de l'argent pour les toxicomanes, dans leurs discours [des donateurs], ils ont choisi de prendre de l'héroïne et ils prennent de l'héroïne pour s'amuser et pour faire la fête...c'est super tendu comme sujet » (Benoit Guenot, entretien, 10/09/2011).

Nous pouvons constater en effet, une différence dans le traitement des images dans les contextes du *Journal destiné aux donateurs* (image 11), de la revue *Humanitaire* (image 12), et du reportage affiché sur le site personnel du photographe¹⁹⁶ (image 13). Les différences se situent d'abord à un niveau plastique, dans le traitement de la couleur et de la lumière : les photos du journal sont en couleur et avec une brillance plutôt forte, les photos du site personnel et d'*Humanitaire* ont été travaillées en noir et blanc, et représentent des ambiances très sombres. Ensuite, les différences se trouvent aussi au niveau de contenu. Alors que les photos du journal montrent les actions de l'ONG¹⁹⁷, *Humanitaire* et le site du photographe montrent les squats et les lieux de vie des personnes soignées par MDM. Mais la sélection du photographe (23 photos) reste plus ample que celle d'*Humanitaire* (12 photos). En effet, les photos montrant les injections et quelques portraits n'ont pas été inclus dans la sélection.

¹⁹⁶ « *Belgrade's heaven* ». Accès : <http://www.benoitguenot.com/reportages/belgrades-heaven/> Consulté le 09/06/2015.

¹⁹⁷ Les légendes qui accompagnent les trois photos sont : « L'entretien avec la psychiatre : une étape incontournable dans le parcours du bénéficiaire » ; « Le pharmacien du centre prépare les flacons de méthadone destinés aux patients » ; « L'association Veza organise des maraudes nocturnes pour venir en aide aux usagers de drogue les plus isolés » (Journal de donateurs n°102, mars, avril, mai 2011).

Image 11 : Photographies de B. Guenot sur Le Journal destiné aux donateurs, 2011



SERBIE / ACCÈS AUX SOINS

MÉTHADONE: LE PARI DE LA RÉINSERTION

Depuis 2009, MdM pilote un projet inédit de réduction des risques et de substitution aux opiacés en Serbie. Objectif : une prise en charge globale qui vise l'accès aux soins et la resocialisation des usagers de drogues.

REPORTAGE PHOTOS SUR LE WEB

NOUS ACTIVITÉS
Accès aux traitements de substitution, accompagnement médical, psychologique et social des patients, plateformes, sensibilisation et formation des acteurs locaux.

LES DROITS DES USAGERS DE DROGUES, COMME L'ACCÈS AUX SOINS, SONT SOUVENT BAFOUÉS

héraldie a presque tout vu à Andjela: argent, santé, jeunesse. Pleša Marica, son fille de 2 ans. Dénoncée par ses voisins aux services sociaux, elle a bien fait le poids - et ses idées à Savski Vasec, raconte la Belgradaise de 32 ans, où le personnel n'a pris en charge tout de suite. Dès le premier jour, j'ai enchaîné les entretiens. Tout le

de son père, explique Miroslav Mladovic, le relaiant méthadone du centre. Un traitement de substitution n'offre efficacité sans un accompagnement médical, psychologique et social du patient. « Sans compter le supplément de chaleur humaine et d'empathie dont témoigne le personnel. Pour travailler, Mladovic a d'ailleurs troqué sa blouse blanche de docteur, tout redoublée par Andjela, contre un jean et des baskets.

PHÉNOMÈNE
PLAIE DES BALKANS
Présent depuis 2008 en Serbie, MdM s'est engagé dès 2003 auprès des usagers de drogues, en créant notamment Veza (à « lien » en serbe), un centre dédié à l'échange de seringues. Mirica Bogdanovic, ex-travailleuse sociale à Veza et aujourd'hui employée à Savski Vasec, se souvient: « Nous avons constaté le manque de disponibilité de la méthadone

Savski Vasec, notamment à cause d'énormes contraintes administratives, et à la défiance aigüe des professionnels de santé à l'égard des produits de substitution, et, pis, de leurs usagers. Outre la stabilisation du patient, la méthadone réduit pourtant les risques d'infections liés aux injections par voie intraveineuse (hépatite C et sida), les overdoses, et les pratiques (régales en vue de se procurer de l'héroïne) (vol, deal et prostitution).

Un paradoxe pour cette région d'ex-Yougoslavie, qui, dans les années 1970, tenait le haut du pavé en matière de programmes de substitution. Les thérapeutes étaient cependant réservées aux jeunes appartenant au régime titiste, uniques consommateurs d'une drogue au coût prohibitif. Pendant la guerre (1990-1995) puis avec l'embargo (1995-2000), les prix de l'opiacé ont chuté brutalement, offrant ainsi aux

un carrefour européen du trafic de drogues.

S'INTÉGRER AU SYSTÈME DE SANTÉ
Fin 2010, le centre accueillait ainsi, dans une ambiance bon enfant, 104 bénéficiaires suivis quotidiennement par les travailleurs sociaux de l'ONG, mais aussi par des praticiens de la Dorn Zdravje de Belgrade (le centre de soins). Soit un médecin, un pharmacien, une infirmière, une psychologue et un psychologue: autant d'étapes incontournables dans le parcours des patients. Les travailleurs sociaux, de leur côté, les secourent dans leurs démarches administratives. Une priorité car, sans papiers, ils ne bénéficient d'aucun droit en Serbie. « Une tâche complexe, selon Mirica, car les patients sont souvent marginalisés. Parfois nous leur trouvons même, du travail ou une formation. »

1. L'entretien avec le psychiatre: un rituel incontournable dans le parcours du bénéficiaire.
2. La pharmacie du centre: depuis son ouverture, les médicaments destinés aux patients.
3. L'association Veza: agiter des messages essentiels pour venir en aide aux usagers de drogue les plus touchés.
du sida. Une bombe à retardement en termes de santé publique», s'inquiète Julien Collette, coordinateur du programme. Un message, sous forme d'équation financière, adressé au ministre de la Santé pour échapper au gouffre budgétaire: prévenir les risques d'hépatite C coûte moins cher que guérir les malades. Le programme inclut ainsi des actions de plaidoyer, de sensibilisation et des cycles de formation à destination des acteurs locaux, notamment les professionnels de santé et les institutions. Un

Image 12 : Photographie de B. Guenot publiée sur son site web et sur Humanitaires, 2010



Image 13 : Photographie de B. Guenot publiée uniquement sur son site web



Entre le journal de donateurs, qui constitue un « dispositif de retour »¹⁹⁸ aux donateurs, et le travail personnel de l'auteur, la revue *Humanitaire* ouvre un espace qui, bien que limité, permet de développer des sujets qui intéressent les photographes. Cela est en accord avec l'objectif que la revue *Humanitaire* affiche : être un espace de réflexion des divers acteurs en lien avec l'humanitaire. Et parmi ces acteurs qui ont un mot à dire, les photojournalistes trouvent leur place. De manière moins périodique, mais assez fréquente, MSF propose aussi des espaces, notamment sur son site Internet, pour afficher les « journaux de bord »¹⁹⁹ ou le « regard »²⁰⁰ des photographes.

¹⁹⁸ L'expression est empruntée à Luc Boltanski. Ces dispositifs servent à matérialiser le lien entre donateur, et malheureux, qui est en principe abstrait : « Son argent part au loin. Mais le donateur ne le suit pas. Le lien créé entre secoureur et malheureux est donc minimum et abstrait » (1993 : 47).

¹⁹⁹ Voir, par exemple, l'article « Territoires palestiniens - Journal de bord d'un photographe à Naplouse » sur le site de MSF. Accès : <http://www.msf.fr/actualite/articles/territoires-palestiniens-journal-bord-photographe-naplouse> Consulté le 09/06/2015.

²⁰⁰ Le mot est utilisé dans l'article « Libéria - Le regard d'un photographe... » qui raconte le vécu du photojournaliste Didier Lefèvre en mission au Libéria avec MSF. Accès : <http://www.msf.fr/actualite/articles/liberia-regard-photographe> Consulté le 09/06/2015.

En somme, les exemples que nous venons d'exposer, montrent que le photojournaliste dans le cadre humanitaire peut occuper un rôle important et jouie donc d'un apriori positif. L'image qui se dessine de lui à travers les espaces qui lui sont consacrés est celle d'un vrai professionnel (dans le sens d'une activité singulière) de qui on attend, autre qu'une certaine maîtrise technique, une démarche et un regard particuliers à proposer.

4.3 Les prix à la photographie-humanitaire et l'émergence des critères photo-humanitaires

Entre production photojournalistique et production humanitaire, les récompenses spécifiques à la « photographie humanitaire » voient le jour depuis les années 1990. Les premières utilisations de cette expression peuvent être constatées dans le contexte de l'émergence de ces concours (Fehrenbach, Rodogno, 2015 : I). Pour contribuer à notre description du contexte dans lequel les coopérations entre photojournalistes et humanitaires prennent place, nous allons présenter rapidement les principaux prix en photographie humanitaire en mettant l'accent sur les différentes définitions de ce possible nouveau genre photographique²⁰¹.

C'est en 1997, dans le cadre du Festival international de photojournalisme *Visa pour l'image* à Perpignan que le premier grand prix spécifiquement décerné à la photographie humanitaire a été créé : le « Prix Care International du Reportage Humanitaire ». Ce prix a été créé à l'initiative de l'ONG Care international, géré par le siège français de l'organisation et décerné aux photographes professionnels indépendants ou en agence. Les bases du concours expliquent ce que peut être compris comme « reportage humanitaire » : « un reportage

²⁰¹ Le genre « photographie humanitaire » ne correspond, à ce stade, qu'à une étiquette très diffuse parfois utilisée par quelques professionnels de la photographie ou de l'humanitaire. Cela correspond plutôt à des circuits humanitaires de la photographie, ce qui n'exclut pas, dans le futur, la genèse d'un genre reconnu des acteurs. Notre description des usages de ce terme, dans des concours de photographie et des publications des ONG, vont dans le sens de la photographie humanitaire comme des circuits de publication, donc comme un débouché pour le photojournalisme. Deux publications, une en anglais (Fehrenbach, Rodogno, 2015) et une autre en français (Dewaegeneire, 2013), portant le titre de *La photographie humanitaire* sont peut-être des indicateurs d'une stabilisation des formes de ce « genre », mais cela nous semble être un processus en train de se faire, avec une issue incertaine. Notre approche consiste, nous le rappelons, à interroger le cœur de ces collaborations pour mieux saisir ces évolutions.

photographique qui témoigne de situations difficiles, de détresse humaine, ou d'abus à l'encontre des droits de l'homme ou de la personne humaine, nécessitant l'intervention d'organisations humanitaires »²⁰². L'ONG déclare aussi souhaiter « rendre hommage aux reporters-photographes qui témoignent tout au long de l'année des événements souvent tragiques qui frappent hommes, femmes et enfants », mais aussi vouloir être « la mémoire des actions que Care international et d'autres organisations humanitaires mènent sur le terrain ». À partir de 2011, le prix à la photographie humanitaire dans le cadre de *Visa pour l'image* n'est plus organisé par cette ONG mais par le bureau français du CICR et s'appelle désormais, « Visa d'or Humanitaire du Comité international de la Croix-Rouge (CICR) »²⁰³. Le cadre et la dotation octroyée au lauréat (8 000 euros) restent les mêmes, la thématique du reportage gagnant est cette fois-ci cadrée d'avantage par le CICR. Le règlement de la première édition explique ce que doit faire un reportage humanitaire :

- « 1. Témoigner de la difficulté des personnels sanitaires d'accéder aux victimes des conflits armés et autres situations de violence et plus généralement traiter de la mission médicale en temps de guerre.
2. Privilégier les conflits dits oubliés ne trouvant pas ou peu de couverture médiatique.
3. Illustrer l'un des principes fondamentaux de l'action et du droit international humanitaires : le principe d'Humanité visant à la protection et à l'assistance, en toute circonstance des personnes ne participant plus ou pas aux combats ».

Pour les prix des années suivantes, la thématique spécifique est prédéfinie par le CICR (l'accès aux soins pendant des conflits armés, la situation des femmes dans les guerres). Ainsi, le règlement de 2015 stipule :

« Le lauréat du prix aura valorisé la problématique qui aura su mettre en lumière la problématique des femmes dans la guerre. Le jury sera particulièrement sensible aux photoreportages ayant mis l'accent sur des thématiques spécifiques comme par exemple les femmes victimes de violences sexuelles, les femmes

²⁰² Règlement Grand Prix 2008 Care International du Reportage Humanitaire Accès : http://www.carefrance.org/wcm_uploaded/common/Bulletindinscriptionetreglement.pdf Consulté le 09/06/2015.

²⁰³ Accès : http://www.visapourlimage.com/fr/icrc_international_award.do Consulté le 09/06/2015.

chefes de famille en l'absence des hommes détenus, partis ou tués au combat, ou encore les femmes combattantes » (Règlement du concours Visa D'or Humanitaire du CICR, 2015)²⁰⁴.

Ce cadrage répond à l'objectif de l'ONG de mettre en lumière certaines problématiques. C'est pourquoi un représentant de l'ONG déclare, en commentant le reportage du lauréat 2014, William Daniels, que celui-ci « cadre parfaitement avec la campagne mondiale lancée il y a quatre ans par le CICR, “Les soins de santé en danger” qui vise à rendre plus sûr l'accès à des soins de santé efficaces et dispensés en toute impartialité dans les conflits armés et les autres situations d'urgence »²⁰⁵.

Un deuxième concours, le « Prix international de Photographie Humanitaire Luis Valtueña » a été créé par MdM-Espagne en 1998 et porte le nom d'un photojournaliste mort, aux côtés du personnel de l'ONG, dans une mission au Rwanda en 1997. Il prétend « encourager, à travers la photographie, les valeurs humanitaires et la solidarité »²⁰⁶. Les règles du concours fixent les critères qui permettent de comprendre une photographie comme « humanitaire » :

« Les photographies doivent aborder l'action humanitaire, la coopération internationale et/ou l'exclusion sociale, la vulnérabilité des droits de l'Homme, des conflits armés, des désastres naturels, des populations réfugiées et immigrantes, des collectifs exclus socialement » (Règlement du concours Luis Valtueña, 2014)²⁰⁷.

À la différence du prix octroyé lors du Festival Visa pour l'image, le concours est ouvert tant aux photographes professionnels qu'aux amateurs, bien que dans la pratique seuls des

²⁰⁴ Accès : http://cicr.blog.lemonde.fr/files/2015/04/2015_Candidature_CICR_VISA_D_OR.pdf Consulté le 09/06/2015.

²⁰⁵ Témoignage cité dans le blog du CICR-France <http://cicr.blog.lemonde.fr/category/visa-dor-humanitaire-du-cicr/> Consulté le 09/06/2015.

²⁰⁶ Accès : <http://www.medicosdelmundo.es/premioluisvaltuena/?lang=fr> Consulté le 09/06/2015.

²⁰⁷ Notre traduction de l'espagnol : « Las fotografías deberán abordar cualquiera de estos temas: la acción humanitaria, la cooperación internacional, la exclusión social, la vulneración de los derechos humanos, los conflictos armados, los desastres naturales, las poblaciones refugiadas, las poblaciones inmigrantes, los colectivos excluidos, etc. ». Accès : http://www.medicosdelmundo.es/premioluisvaltuena/?page_id=35 Consulté le 09/06/2015.

photographes professionnels aient été lauréats. Le répertoire des thématiques est aussi plus ouvert. Certaines années, MdM-Espagne propose pourtant des prix spéciaux, plus ciblés, qui changent tous les ans. Par exemple un prix spécial « Droits de l'Homme et immigration en Europe », ou une mention spéciale à l'image qui montre « la vision la plus pleine d'espoir de la réalité²⁰⁸ » Dans tous les cas, à l'instar des prix précédents, le prix est octroyée par un jury des personnalités du monde de photojournalisme (éditeurs de journaux, photojournalistes renommées) principalement mais aussi d'un représentant de l'ONG.

En 2000, le bureau allemand de l'Unicef en coopération avec le magazine GEO, lance le prix *Unicef photo of the year* qui vise les photographes professionnels et les reportages qui « représentent de manière remarquable la personnalité et les conditions de vie des enfants dans le monde. [...] La photographie ou la série photographique documente les conditions de vie des enfants en difficulté [...]. Pourtant ils montrent aussi les moments de bonheur, de joie de vivre et des facettes de leur vie quotidienne »²⁰⁹. Le prix s'adresse aussi aux photographes professionnels (photojournalistes et photographes d'art) qui, pour participer, doivent être proposés par un groupe de professionnels de la photographie sélectionnés par les organisateurs. Le jury sélectionne ensuite des reportages selon des critères « esthétiques et journalistiques » et par « leur respect aux enfants »²¹⁰. Bien que le concours ne revendique pas le terme de « photographie humanitaire », il s'agit bien d'une reconnaissance, issue du monde de l'humanitaire, destinée aux professionnels de la photographie. Si en théorie le concours est ouvert aussi aux photographes d'art, dans la pratique les lauréats ont toujours été, depuis la création du concours, des photojournalistes. La circulation des lauréats entre les différents concours peut d'ailleurs être constatée. Ainsi, par exemple, le reportage de Niclas

²⁰⁸ « Mención especial "María Moreno" ». Accès : <http://www.medicosdelmundo.es/premioluisvaltuena/?p=1457>. Consulté le 09/06/2015.

²⁰⁹ « UNICEF Germany and GEO [...] grant the "UNICEF Photo of the Year Award²⁰⁹" to photos and photo series that best depict the personality and living conditions of children worldwide in an outstanding manner [...]. With individual photos or photo series they document the living conditions of children who are in difficult circumstances such as war, material and emotional distress, after natural disasters. However, they also portray moments of happiness, joy of living and facets of their different everyday lives », notre traduction. Accès : <http://fotodesjahres.unicef.de/en/aktionen/unicef-foto-des-jahres/infos-zum-wettbewerb0/> Consulté le 09/06/2015.

²¹⁰ Ce sont les critères que l'organisation revendique sur le site Internet du concours. Accès : <http://www.unicef.de/ueber-uns/photo-of-the-year/information-about-contest> Consulté le 15/06/2015.

Hammarström sur les enfants d'Alep pendant la guerre en Syrie, a reçu à la fois le prix Luis Valtueña et le prix Unicef. Il faut placer aussi ce concours dans une stratégie plus large d'UNICEF qui met en valeur le travail des photojournalistes, en leur dédiant un portail spécial *UNICEF Photography*²¹¹, dont l'objectif est de « promouvoir une utilisation appropriée des images des enfants dans tous les médias »²¹². Ce portail propose les « *photos de la semaine* » et des « *essais photographiques* » sur les thématiques liées à l'enfance.

Finalement, nous voulons montrer un exemple de prix à la photographie humanitaire non lié au monde de l'humanitaire. Les *Lucy awards* décernent, depuis 2003, des prix aux professionnels de la photographie dans plusieurs catégories (qui ne sont pas tout à fait les mêmes toutes les années) : photographie documentaire, photojournalisme, photographie de mode mais aussi un « *humanitarian award* ». Ce dernier a été décerné six fois entre 2003 et 2015²¹³. Il ne s'agit pas d'un prix au reportage comme dans les cas précédents mais d'un prix couronnant l'ensemble d'une carrière. Bien que les règles du concours ne spécifient pas ce qui permet de reconnaître les mérites humanitaires d'une carrière en photographie, les portraits des lauréats, sur le site Internet de la fondation qui décerne les prix, mettent l'accent sur leur sensibilité sociale et leur partenariat avec des ONG, comme le montre cet extrait choisi :

« L'acclamée photographe humanitaire Lisa Kristine créé plus que des images, elle inspire le changement. Un maître du récit, Lisa documente les cultures indigènes dans plus de cent pays dans six continents, identifiant de manière instinctive la dignité humaine universelle. En réveillant la compassion et en déclenchant l'action dans un public mondial avec des fortes images de courage et de tendresse, des portraits intimes, Lisa transforme des causes sociales importantes —telles que l'élimination de

²¹¹ Accès : <http://www.unicef.org/photography/> Consulté le 11/06/2015.

²¹² Notre traduction de l'anglais : « *UNICEF photography promotes the appropriate use of images of children in all media* ». Accès : http://www.unicef.org/photography/photo_about.php Consulté le 11/06/2015.

²¹³ Le prix a été décerné à Phil Borges en 2003 ; à Sebastião Salgado en 2004 ; à Sarah Terry en 2008 ; à Nancy McGirr en 2011 ; à Lisa Kristin en 2013 et à Stephanie Sinclair en 2015.

l'esclavage et l'unification de l'humanité— en missions. Lisa a gagné une large reconnaissance pour ces collaborations avec l'ONG *Free the slaves* »²¹⁴.

Dans ce dernier cas, il est intéressant de noter le glissement entre la reconnaissance vis-à-vis d'une photographie humanitaire et celle vis-à-vis d'un « photographe humanitaire ». L'application de l'adjectif *humanitaire* à l'ensemble de la carrière d'un photographe nous semble aller aussi dans le sens d'une juxtaposition de mondes qui se traduit par l'octroi d'une place de plus en plus privilégiée aux photographes et notamment aux photojournalistes. Rappelons d'ailleurs l'exemple de Lâm Duc Hiên, photographe de *Femmes après coup*, qui est présenté comme « photographe humanitaire » par MDM.

²¹⁴ Notre traduction de l'anglais : « *Acclaimed humanitarian photographer Lisa Kristine creates more than images, she inspires change. A master storyteller, Lisa documents indigenous cultures in more than 100 countries on six continents, instinctively identifying the universal human dignity in all of us. Awakening compassion and igniting action in a worldwide audience with powerful, broad-sweeping images of courage and tender, intimate portrayals, Lisa elevates significant social causes—such as the elimination of human slavery and the unification of humanity—to missions. Lisa has gained broad recognition for her collaboration with the NGO Free the Slaves* ». Accès : <http://www.lucies.org/honorees/lisa-kristine/> Consulté le 11/6/2015.

Tableau 10 : Tableau synthétique de 4 prix à la photographie humanitaire

| Prix | Date de création | Organisateurs | Qui peut gagner ? |
|---|------------------|--|--|
| Prix Care International du Reportage Humanitaire | 1997 | Visa pour l'image Care international | Un reportage photographique qui témoigne de situations difficiles, de détresse humaine, ou d'abus à l'encontre des droits de l'homme nécessitant l'intervention d'organisations humanitaires. |
| Visa d'or Humanitaire du Comité international de la Croix-Rouge | 2011 | Visa pour l'image CICR | Un reportage qui répond aux thématiques fixées à l'avance par le CICR : missions médicales en temps de conflit, situation des femmes, etc. |
| Prix international de photographie humanitaire Luis Valtueña | 1998 | MdM Espagne | Des photographies (photo unique ou série) qui montrent l'action humanitaire, la coopération internationale, l'exclusion sociale, la vulnérabilité des droits de l'Homme, des conflits armés, des désastres naturels, des populations réfugiées et immigrantes. |
| Unicef photo of the year | 2000 | UNICEF Magazine Geo | Des photographies et des photoreportages qui traitent de « manière remarquable » (critères photojournalistiques et esthétiques) les conditions de vie des enfants dans le monde. |
| Humanitarian Award – Lucy awards | 2003 | <i>The Lucie foundation</i> (fondation de promotion de la photographie) | Des photographes sensibles à certaines causes et/ou en partenariat avec des organisations du monde humanitaire. |

A mi-chemin entre photojournalisme et humanitaire, ces concours sont des espaces où des cadres de référence spécifiques à une « photographie humanitaire » se construisent. Par leur organisation et leurs objectifs de mettre en valeur les problématiques qui intéressent les ONG, ce sont des dispositifs humanitaires. D'ailleurs, ils répondent aussi en partie aux agendas et aux intérêts des organisations. En même temps, par certains critères mobilisés (les jurys étant issus du monde du photojournalisme) et par l'activité des photographes récompensés, ces

dispositifs participent aussi du monde du photojournalisme. Ce détour par les prix décernés à la photographie humanitaire nous permet aussi de comprendre que la « photographie humanitaire » n'est pas seulement une photographie faite dans le cadre du monde de l'humanitaire, ni une photographie qui montre des ONG. Ainsi, un photographe n'ayant jamais travaillé directement avec une ONG pourrait théoriquement être primé dans ces concours, tant que ses images montrent des thématiques sociales qui intéressent le monde de l'humanitaire.

Si nous avons usé d'une précaution théorique, c'est parce qu'il semble de moins en moins possible de traiter ces thématiques, dites humanitaires, sans avoir recours aux personnes ou aux organisations participant du monde de l'humanitaire. En effet, le monde du photojournalisme traverse une période qualifiée souvent de crise (Balluteau, Bertin : 2010 ; Debeauvais, Vauclare, 2010 ; Chabert, 2008) que les photojournalistes que nous avons interviewés ont à chaque fois évoqué, ce qui est en lien avec la recherche des nouveaux partenaires et financeurs, comme les organisations du monde de l'humanitaire.

4.4 La crise de la photographie de presse et le besoin de nouveaux partenaires

Dans l'histoire du photojournalisme, ce n'est pas la première fois que l'on parle d'une « crise ». Elle a déjà été évoquée pour faire référence aux divers changements dans la filière : l'augmentation des effectifs et de la concurrence, la simplification des moyens techniques qui mettaient l'outil de travail du photojournaliste à la portée de tous, le développement des services photographiques des grandes agences de presse, la concurrence de la télévision (Chabert, 2008 : 105). En 2010, deux grandes agences, Sygma et Gamma, ont connu des problèmes financiers qui ont débouché sur la disparition de la première²¹⁵ et une diminution sensible de l'activité de la deuxième, qui a fusionné avec l'agence Rapho²¹⁶. L'ampleur de

²¹⁵ L'agence photo Sygma en dépôt de bilan Accès : http://www.artclair.com/site/archives/docs_article/75927/lagence-photo-sygma-en-depot-de-bilan.php. Consulté le 13/06/2015.

²¹⁶ L'agence Gamma en redressement judiciaire http://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2009/07/30/l-agence-gamma-en-redressement-judiciaire_1224380_3236.html Consulté le 13/06/2015.

cette crise du photojournalisme a été confirmée par une étude récente du ministère de la Culture déjà cité (Balluteau, Bertin, 2010) qui constate que :

« La situation est paradoxale : jamais le monde n'a autant disposé d'une telle offre d'informations et de photos, grâce notamment à Internet et aux formidables progrès techniques des dispositifs de diffusion de masse. Et cette situation ne profite pas, ou peu, aux professionnels de l'information que sont les journalistes, et parmi eux, aux photojournalistes ».

Sans entrer dans le débat de la portée ou de l'ampleur de cette crise, nous voulons nous concentrer sur le lien que les photojournalistes interviewés font entre crise et recherche de nouveaux financeurs et partenaires en dehors de la presse, dont l'humanitaire.

Tout d'abord, les photojournalistes se sont accordés sur la réalité de ce qu'ils ressentent comme une détérioration de leurs conditions de travail et de la rémunération qu'ils peuvent en espérer.

« Je travaille et j'ai toujours travaillé à mon compte. [...] Maintenant un peu moins parce que la presse est assez en crise. C'est un peu plus complexe » (Roberto Neumiller, photographe, entretien, 29/03/2012).

« Oui, [il y a] une crise, parce que je pense que les budgets photo ont été divisés par deux dans la presse. La plupart des photographes gagnent deux fois moins bien leur vie. [...] Je fais le même type de photo depuis 10 ans et je rapportais deux fois moins d'argent à l'agence. C'est pour ça d'ailleurs qu'ils ont fermé, qu'ils m'ont viré [de l'agence Sygma]. Je suis parti parce que j'étais pas rentable » (Olivier Jobard, photographe, entretien, 09/09/2012).

« Il y a une vraie crise. Moi, je pense que ma génération la sent moins parce qu'on a pas connu les années 90 où c'était l'opulence, tout le monde était à l'argentique, les années 80, 90, plus les années 80 je crois, c'était un peu l'âge d'or des agences. Tu étais payé pour partir et faire tel sujet, l'Irak, tu vendais bien tes photos » (Benoit Guenot, photographe, entretien, 10/09/2011).

Ce problème a été, sans surprise, plus largement souligné par les photojournalistes espagnols rencontrés qui évoquent aussi des « médias qui payent très mal »²¹⁷, ou une profession avec laquelle « il est extrêmement difficile de gagner sa vie »²¹⁸. Pourtant, cette crise est relativisée par quelques-uns, qui l'expliquent comme une évolution du métier. Face à la demande de photos par la presse, perçue comme décroissante, les organisations issues du monde de l'humanitaire apparaissent donc comme des clients ou des partenaires qui permettent d'entamer des projets photographiques. En effet pour réaliser un « bon photoreportage », avec lequel les photojournalistes seront satisfaits il faut certaines conditions offertes par les ONG. Ces conditions sont d'un côté économiques, et de l'autre côté, elles attestent de la convergence des terrains et des thématiques.

Premièrement, il y a l'opportunité économique de travailler avec des ONG, qui doit pourtant être nuancée d'emblée. Les ONG ne semblent pas constituer des clients comme la presse, même en contexte de crise. Nous l'avons déjà évoqué, le travail que les photographes fournissent pour les organisations du monde de l'humanitaire n'est que rarement²¹⁹ rétribué mais « défrayé », à l'exception des dispositifs photo-humanitaires tels que des livres ou des expositions. Ce sont certaines dépenses liées au reportage qui peuvent être prises en charge par les organisations. Et pourtant, tout en demeurant dans ce sens un non-client, les ONG peuvent être des financeurs des projets des photographes. Ces reportages pourraient par la suite être proposés et payés dans les médias. L'avantage sur ces projets totalement ou partiellement financés mais non rémunérés est aussi de permettre aux photojournalistes de rester pendant un temps plus important sur des terrains éloignés, d'autant plus qu'ils bénéficient de l'appui du personnel des missions des organisations. Cela leur permettrait de

²¹⁷ Juan Carlos de la Cal, journaliste, fondateur du collectif des photojournalistes et journalistes « engagés » Gea photowords, entretien, 23/08/2012.

²¹⁸ Nuria Lopez Torres, photographe, entretien, 05/03/2013.

²¹⁹ Dans le cas de *Femmes après coup* ou d'*Exil-Exit* de MdM les photographies ont été payées par l'ONG. Dans le cas d'*Exil-Exit*, de la même ONG, la chargée de l'exposition souligne pourtant le fait que l'agence et le photographe ont fait le don d'une grande quantité de photographies. Dans le cas de MSF, les photographes « en commande » pour l'ONG (par opposition à ceux qui demandent une aide ponctuelle sur place) sont rémunérés systématiquement, mais de manière nettement inférieure à ce que l'UPP conseille aux photographes (250 euros la journée, contre le 700 euros minimum préconisés par cette association de photographes pour une journée de prises de vues, avec cession de droits).

travailler sans la contrainte du temps ou de l'immédiateté, ce qui serait plus difficile avec la presse.

Pour les photojournalistes, une autre possibilité pour diversifier leurs revenus en période de crise pourrait être de fournir leurs services aux entreprises, ce qui est connu comme du « *corporate* » : des contrats avec des entreprises privées pour réaliser des images destinées à leur communication. Comme le constatent Olivia Colo *et al.*, ce qui était mal vu dans les années 1980 est devenu aujourd'hui « un passage obligé pour les photographes qui ne vivent ni de leurs archives ni des commandes de la presse » (2005 : 77). Néanmoins, les photojournalistes qui se sont prononcés à ce propos, estiment que, dans ce cadre, l'on ne peut pas développer une histoire avec un regard personnel, comme il est souhaité par les personnes interrogées. Un des photographes interviewés, photographe « bénévole » de MDM, déclarait pourtant réaliser des commandes *corporate* comme moyen d'améliorer ses revenus et d'autofinancer des reportages qui l'intéressent vraiment. En l'occurrence, l'ONG lui permettrait de réaliser ces reportages qui sinon seraient financés par lui-même ou ne verraient pas le jour. Ce qui semble compliqué est de réussir à être rémunéré au nombre de photographies fournies ou par journée de travail. En effet, le conflit entre engagement bénévole et activité rémunérée semble être un thème assez récurrent dans la relation entre photojournalisme et humanitaire, sur lequel nous devons revenir en détail. En quelques mots, ce conflit consiste à concevoir le travail avec le monde humanitaire à la fois comme un engagement bénévole, volontaire, engagé, voire militant ; et d'un autre côté reconnaître qu'il s'agit d'une activité professionnelle et, en tant que telle, devant être rémunérée. Ainsi, certains photographes peuvent dire que le travail avec les ONG « c'est bénévole [...] et ne sert pas à faire du fric » (Benoît Guenot, entretien, 10/09/2011). D'autres photographes peuvent, tout en reconnaissant le côté bénévole, souhaiter pouvoir demander une rémunération ou un « retour » comme l'exprime, à demi-mot ce deuxième photographe : « Ça serait bien qu'à un moment il y ait un retour aussi, c'est bien de donner des photos mais bon... » (Olivier Jobard, entretien, 09/09/2011).

Une deuxième condition pour que ce contexte de crise puisse permettre un rapprochement entre photojournalistes et humanitaires est la convergence de ces deux acteurs sur le type de

photographie souhaitée. D'abord, il s'agit d'une convergence sur les thématiques traitées qui rend cette collaboration évidente, aux yeux de certains photographes. C'est ce qu'exprime encore Benoit Guenot : « Je voulais être reporter de guerre [...]. Du coup les ONG c'était un peu logique ».

Ensuite, à la différence des commandes *corporate*, le travail auprès des ONG permet aux photographes de prolonger leur séjour sur des terrains difficilement accessibles. Dans ces conditions, ils peuvent, dans le cadre de ces commandes, développer un travail sur une durée plus importante, en profitant de moyens offerts par l'ONG.

« Faire des sujets à long terme ça devient possible malgré tout parce que justement il y a des ONG qui aident, il y a de plus en plus de bourses, il y a des institutions qui nous aident aussi » (Olivier Jobard, photographe, entretien, 09/09/2012).

« Il y a un échange des bons procédés, grâce à MdM tu vas toucher des sujets qui t'intéressent, c'est un peu un passe pour aller dans des endroits où tu vas pas tout seul. Sauf si tu es de la presse, si tu as des visas, et moi c'est pas le cas, c'est un échange. Ça m'a permis d'aller à des endroits où je voulais aller et ça a permis à MdM d'avoir des photos intéressantes gratuitement » (Benoit Guenot, photographe, entretien, 10/09/2011).

Dans un contexte humanitaire que nous avons aussi décrit comme marqué par la valorisation du regard du photographe, les photographes peuvent se sentir encore dans leur rôle de journalistes et non seulement des photographes illustrateurs. Ils s'informent préalablement sur la thématique où la région, ils doivent choisir un angle et éditer leur reportage. Le photojournaliste Olivier Jobard le résume ainsi : « je me considère autant journaliste en travaillant pour MdM qu'en travaillant pour *Paris Match* ».

Pour conclure sur les conditions dans lesquelles la collaboration des photojournalistes et humanitaires se déroule, nous pouvons résumer ce contexte par trois éléments. Tout d'abord, l'existence de critères éthiques plus ou moins consensuels qui définissent les bons usages de la photographie dans l'humanitaire, ce que nous avons vu à travers les codes de conduite, mais aussi à travers les concours de photographie humanitaire. Ensuite, la valorisation du rôle

et du vécu du photojournaliste dans l'humanitaire que nous avons montré à travers les concours et par l'ouverture des espaces dédiés à leur expression. Et finalement, l'assimilation des organisations du monde de l'humanitaire à des partenaires et des financeurs de reportages. Comment ces conditions déterminent-elles les dispositifs photo-humanitaires ? Cette question sera abordée dans le chapitre suivant.

Chapitre 5. Les diverses configurations des expositions photo-humanitaires

5.1 Des expositions photographiques comme trace du monde humanitaire

Nous voulons maintenant nous concentrer sur la façon dont le contexte décrit précédemment peut avoir un impact sur la configuration de dispositifs photo-humanitaires. Pour cela, nous nous sommes concentrée principalement sur l'analyse des expositions photographiques. Parmi les 44 dispositifs répertoriés qui réunissent photographes et grandes ONG en France, 27 concernent des expositions²²⁰. La forme « exposition » semble se généraliser dans les années 2000 mais de manière assez inégale parmi les ONG que nous avons prises en compte pour l'analyse. Ainsi MSF a-t-elle produit 9 expositions entre 1984 et 2014²²¹ ; Mdm²²², 10 expositions mais seulement entre 2005 et 2014 (une exposition par an); tandis que le CICR France n'en a produit que trois et Handicap international une seule. Elles ne sont pas, bien sûr, les seules ONG à concevoir des expositions photographiques. D'autres acteurs du monde de l'humanitaire se sont servis de cet outil, par exemple, l'Agence Française du Développement (AFD) qui a mis en place *Objectif Développement* (2011), une exposition itinérante²²³, ou encore l'ONG SOS Sahel qui a conçu *Sahel, l'homme face au désert* (2007)²²⁴.

²²⁰ Ce sont des projets qui ont un volet « exposition », même si celle-ci n'est pas la partie la plus importante du projet.

²²¹ En 2015 et 2016 MSF a produit 6 expositions avec des photojournalistes, celles-ci ne font plus partie de notre corpus.

²²² Nous prenons en compte aussi deux expositions réalisées par une délégation locale de Mdm, celle de Midi-Pyrénées.

²²³ *Objectif développement* est une exposition qui réunit sept photographes, parmi lesquels Paolo Pellegrin ou John Vink, habitués du travail avec les ONG, pour sept thématiques liées au développement. Elle tourne encore en 2015, depuis son premier vernissage en 2011. Accès : <http://www.objectif-developpement.fr/expo-photo> Consulté le 08/09/2015.

²²⁴ Nous avons interviewé le photographe de cette exposition (Roberto Neumiller, 23/03/2012) ainsi que le chargé du projet à l'ONG (Marc Francioli, 04/07/2012).

Les exemples sont nombreux et pourtant, le terme « exposition photographique » recouvre des dispositifs très variés. En principe, nous utilisons ce terme pour nommer les dispositifs qui proposent des tirages de photographies disposés sur un lieu de façon à être vus par des spectateurs. Les particularités de cette forme de dispositif photographique sont, d'un côté, la possibilité pour le spectateur de se déplacer lors de la visite et d'un autre côté, son caractère public (par opposition à une consommation privée). Ces aspects différencient l'exposition photographique d'autres supports tels que l'album de famille ou le livre de photographies. Quelques photographies accrochées à un mur pourraient suffire à en faire une exposition, cependant les expositions photographiques dans le monde de l'humanitaire ont toutes, au moins, une caractéristique en commun : elles portent toutes la trace de ce monde, par les textes (légendes, panneaux) qui rappellent le producteur du dispositif, par l'accompagnement de bénévoles ou encore par le contenu des images (nous pensons notamment à la présence des logos des ONG visibles parfois sur les photographies). Au-delà de ces signes distinctifs, nous avons mis en évidence le fait que le monde humanitaire laisse aussi une trace sur les *formes* que ces expositions prennent. Notamment en y incluant une réponse, à peine voilée, aux critiques de « misérabilisme » ou d'annulation de toute réflexion qu'ont été formulées à l'égard des usages de la photographie dans l'humanitaire. Ainsi les expositions tendent-elles à offrir aux spectateurs des expériences plus riches que la seule contemplation des images. Les formats sont tellement variés et les innovations si fréquentes qu'il ne nous semble pas pertinent de proposer une typologie des expositions. En revanche, nous allons décrire plusieurs procédés qui ont été expérimentés dans ces expositions.

5.1.1 Une offre photographique, plusieurs formes de consommation

La plupart des expositions analysées ne se limitent pas à un accrochage de photos dans une salle mais elles sont accompagnées d'autres supports : des vidéos, des conférences, des catalogues, des livres. Sur les 44 expositions prises en compte dans notre corpus, neuf proposent, sur le lieu même de l'exposition, des compléments à l'expérience de regarder une série d'images, notamment par l'utilisation des bandes sonores qui créent une ambiance particulière ou par la vidéo. C'est le cas, entre autres expositions, de celles de Nick Dazing

avec le CICR-France (*Onze femmes face à la guerre*, 2011 et *Women facing War*, 2000) qui associent photographies et vidéos²²⁵ produits sur la base des mêmes reportages.

Dans les cas où plusieurs formes de support sont proposées sur le lieu même de l'exposition, nous pourrions parler de dispositifs « multimédia » car ils permettent l'« utilisation simultanée de plusieurs véhicules d'information (son, texte, image, vidéo, etc.) » (Arsenault, Mauger, 2012 : 8). Bien que le terme ait été répandu dans les années 1990 pour parler des supports numériques qui pouvaient centraliser les fonctions de plusieurs dispositifs électroniques, l'idée de ces expositions est en principe la même : enrichir l'expérience du spectateur sans lui demander des efforts supplémentaires car tout est à portée de main ou d'un clic.

Un cas en particulier illustre bien cette configuration multimédiatique, celui de l'exposition *Réfugiés* (1994) de John Vink, en collaboration avec MSF. L'exposition, tenue au Centre National de la Photographie comporte une partie classique de photographies accrochées sur les murs d'une salle que l'on propose de lire de manière linéaire (image 14). Mais le parcours propose aussi une série de bornes que chacun peut activer (image 15) pour voir d'autres photos, des tableaux ou des cartes avec des informations, ou pour écouter des témoignages et des entretiens, comme ceux de Rony Brauman, ancien président de MSF, et de John Vink, le photographe (image 16). Les visiteurs peuvent donc organiser leur visite en passant d'un format ou d'un type de contenu à un autre, ce qui est aussi le principe du deuxième outil du projet, le CD Rom.

²²⁵ Les vidéos de l'exposition *Women facing war* sont disponibles sur le site du CICR. Accès : <https://www.icrc.org/eng/resources/documents/film/f00685.htm> Consulté le 08/09/2015.

Image 14 : Vue de l'exposition *Réfugiés*. Archives de l'INA (capture d'écran)



Image 15 : Borne informative de l'exposition *Réfugiés*. Archives de l'INA (capture d'écran)



Image 16 : Ecran sur les bornes de l'exposition *Réfugiés* (©John Vink, ©Magic Media)



Ce CD Rom, que l'on appelle « le premier essai de photojournalisme hypermédia » est un outil « multimédia » (cette fois-ci, dans le sens courant du terme), qui réunit les contenus de l'exposition : photographies, entretiens, témoignage et musique. L'utilisateur peut ainsi créer son propre parcours de lecture avec une option prévue dans le dispositif. Les relations entre ces différents éléments se tissent à l'intérieur de celui-ci, mais exposition et CD-Rom restent des outils séparés. Il s'agit tout simplement de l'adaptation d'un contenu vers un autre support. Cette dernière stratégie qui consiste à proposer le contenu ou une partie des contenus de l'exposition dans un autre support est encore très utilisée parmi les ONG que nous avons approchées. Ainsi, en dehors du lieu de l'exposition, le contenu photographique se décline en plusieurs formats, le plus courant étant le format du livre. Neuf expositions de notre liste sont associées à un livre fait en collaboration avec une maison éditoriale, par exemple, *Souffles du Monde* (1998) et *Regards sur le Monde* (2004) d'ACF, *Histoires de chaussure* (2006) de Handicap International, ou *L'Humanité en guerre* (2009) du CICR (dans ces deux derniers cas, c'est sur la partie « livre » que les organisations ont mis l'accent). D'autres expositions incluent aussi des catalogues (*Exil-Exit ?*, 2010 ; *34 vues contre l'oubli*, 2006) réalisés par les mêmes ONG, ou encore des sites Internet. En prolongeant l'expérience de l'exposition en dehors de cet espace, le spectateur reçoit l'invitation de revisiter les contenus autrement et à

un autre moment, et même de s'en approprier, dans les cas du livre et du catalogue. En effet, ceux-ci sont des « objets » que l'on peut prendre avec soi, ce que les spectateurs peuvent apprécier. Ainsi, Camille N., stagiaire chargée de l'exposition *Femmes après coup* à Toulouse rapportait que les bénévoles et les visiteurs ont souvent exprimé leur déception de ne pas avoir un catalogue de l'exposition, comme dans le cas d'*Exil-Exit ?*, exposition présentée une année auparavant.

« La seule chose que tout le monde a dit par rapport à l'exposition de l'année dernière d'*Exil-Exit ?*, c'est que c'est très dommage qu'il n'y ait pas eu de catalogue, parce que l'année dernière apparemment il y a eu un catalogue avec les photos, des résumés, des écrits, tout ça. Et ça coûtait une dizaine d'euros, mais après c'était un très beau livre. Beaucoup de personnes ont regretté que ça n'existe plus [...] En plus il y a plusieurs bénévoles qui m'ont dit, que c'était un vrai très beau livre que les personnes ont même acheté pour offrir à leur mère, à leur sœur, à leurs amis et tout ça. Parce que c'était un beau livre et c'était un souvenir pour eux-mêmes, mais aussi en cadeau » (Camille N., Stagiaire MDM Toulouse, Entretien avec l'auteur, 19/12/2012).

Ces catalogues et ces livres semblent finalement fonctionner comme des objets que l'on peut garder avec soi, toucher, partager, et transporter. Ce sont des « beaux livres » qui mettent en valeur le travail du photographe car ils sont composés principalement de leurs photographies qui resteront au-delà des tournées d'une exposition. Cette proposition à s'approprier les contenus demeure même quand les moyens (notamment, économiques) ne sont pas suffisants pour en faire un livre. Ainsi, dans l'exposition *Femmes après coup* à Toulouse, des cartes postales et une clé USB avec les témoignages des femmes ont été proposées à la vente. La stratégie révèle un intérêt, de la part du public et des producteurs, pour la production photographique en elle-même, et non seulement comme outil d'illustration ou comme support pédagogique. D'autres stratégies, développées plus loin, confirment cet intérêt.

5.1.2 L'exposition comme partie d'un dispositif (non photographique) plus large

L'exposition photo-humanitaire peut fonctionner aussi au sein d'une construction qui inclut d'autres supports avec des contenus différents mais reliés par une même thématique. Par exemple, certaines expositions sont conçues comme des « outils »²²⁶ des rapports que les ONG voudraient mettre en valeur. Ainsi l'exposition *Women facing war* (2000) accompagne-t-elle la sortie d'un rapport du CICR qui porte le même titre ou, encore, l'exposition *Exil-Exit ?* (2010), a été créée dans le cadre d'une enquête de MdM sur l'accès aux soins des sans-papiers. Un autre exemple est celui du projet de MSF et l'agence VII, qui ont conçu une exposition photographique comme un outil qui fédérait une grande « campagne internationale contre la malnutrition »²²⁷. L'exposition itinérante *Starved for attention* (2010) permettait ainsi de présenter une pétition internationale pour changer certaines pratiques des fournisseurs d'aides alimentaires. Une partie webdocumentaire (8 histoires dans 9 pays) combinant photographie, vidéo, et des reportages écrits faisait aussi partie de cette campagne.

Dans ces cas, les expositions permettent de donner une partie visible et concrète à une thématique que l'ONG souhaite mettre en avant. À la différence d'un rapport, qui reste beaucoup moins accessible à ceux qui n'y sont pas habitués ou concernés par les thématiques traitées, les expositions sont créées à destination d'un public plus large. C'est pour cela qu'elles sont généralement présentées dans des lieux de passage où l'on ne s'attend pas forcément à une exposition (un centre commercial, une mairie, une place), de manière à attirer un public non habitué à des thématiques humanitaires. Ensuite, étant liées à un projet plus large, l'ONG prévoit que les autres outils restent à disposition des spectateurs, pour approfondir les thématiques (rapports, dossiers) ou donner les moyens de s'engager davantage (pétitions, partage de contenus numériques, etc.).

²²⁶ Le mot est utilisé par Nathalie L., chargée de la communication à MdM (entretien, 15/06/2011) pour dire que l'exposition *Exil-exit ?* est un outil du premier Observatoire européen de l'accès aux soins, projet mené par MdM.

²²⁷ Site web de l'exposition. Accès : <http://www.starvedforattention.org/> Consulté le 15/03/14.

5.1.3 L'accompagnement des expositions par des bénévoles de l'humanitaire

Un moyen de rendre ces dispositifs plus accessibles à un large public est le recours aux bénévoles des organisations sur les lieux de l'exposition. Les rôles de ces bénévoles sont multiples : ils accomplissent des tâches logistiques (montage, démontage de l'exposition, administration et distribution de brochures...), surveillance, comptage de visiteurs et, surtout, ils ont un rôle d'accompagnateurs. C'est ce rôle qui est mis en avant par Nathalie L. chargée des plus récentes expositions de Mdm.

« À chaque étape on mobilise une trentaine, une quarantaine des bénévoles qui aident au montage, au démontage et qui font la permanence de l'expo et qui sont là pour échanger avec le public et c'est hyper important pour nous que des bénévoles soient présents. Ce n'est pas des expos qui vivent seules...elles pourraient vivre seules mais c'est très important que le public puisse rencontrer des personnes de Mdm puisque nous sommes dans des thématiques compliquées comme les sans-papiers ou les violences faites aux femmes » (Nathalie L., Chargée de la communication événementielle Mdm, entretien, 15/06/2011).

Dans le cas de *Femmes après coup* à Toulouse et à Nancy, les bénévoles, munis d'un badge Mdm, s'étaient installés à une table à l'entrée de l'espace dédié à l'exposition. Sur cette table se trouvaient des dépliants de l'ONG, des exemplaires du journal de donateurs, et du matériel lié à l'exposition (cartes postales, clé USB). Quand les visiteurs arrivent, ils parcourent l'exposition de manière autonome et les bénévoles restent autour de cette table. C'est vers la fin de la visite que ces derniers se permettent, parfois, d'interpeller les visiteurs avec des questions très générales : « qu'est-ce que vous en pensez ? », « est-ce que l'exposition vous a plu ? », ce qui peut engager une discussion sur les violences faites aux femmes, les actions de l'ONG, le travail du photographe ou encore le choix de la scénographie. Dans certains cas, ce sont les visiteurs qui s'approchent avec des questions ou tout simplement pour échanger avec les bénévoles. Les bénévoles n'interpellent pas systématiquement tous les visiteurs, cela dépend en partie de leur disponibilité. Ainsi, le nombre de bénévoles était plus important à

Toulouse (4 à 5 bénévoles sur place en même temps²²⁸, contre deux en moyenne à Nancy), ce qui permettait de partager les rôles sur place et d'interpeller davantage des visiteurs. Cela semble aussi dépendre de leurs connaissances sur les sujets traités ou de leur investissement dans l'organisation. Nous avons pu observer sur place, des bénévoles qui semblaient être très à l'aise dans l'échange avec les visiteurs, ce qui peut relever d'une habilité personnelle mais aussi d'une maîtrise du discours de l'ONG. Ainsi, par exemple, Camille N., stagiaire chargée de l'exposition *Femmes après coup* à Toulouse venait de commencer son stage à l'ONG et découvrait, presque au moment de son arrivée, l'exposition dont elle devait être responsable pendant quelques mois. Alors qu'elle met en avant l'investissement de ses collègues bénévoles, elle déclare se sentir moins efficace dans ses interpellations aux visiteurs :

« Ils [les bénévoles de MdM] ne sont pas là que pour faire de la représentation et ils sont vachement investis dans ce qu'ils font, ils croient à fond et pour ça ils allaient vachement parler avec les gens, pour témoigner. Je venais d'arriver, alors je n'ai pas dû avoir la même force qu'eux ils ont pu avoir » (Camille N. stagiaire de MdM Toulouse, entretien, 19/12/2012)

Les échanges ne se font pas seulement à propos de l'ONG et ses actions, mais ils sont de natures très diverses. Comme le rapporte une bénévole de MdM à Toulouse, les bénévoles peuvent même jouer le rôle de « psychologue » auprès des personnes qui, suite à l'exposition, se confient sur leurs propres vécus. Nous avons aussi témoigné des nombreuses interpellations de visiteurs à propos de deux sujets relativement conflictuels dans cette exposition : d'un côté, le choix des mannequins « sans tête » qui semblaient, aux yeux des certains visiteurs, contradictoires car vécus comme une violence (symbolique) faite au corps des femmes ; et d'un autre côté, le choix de témoignages et de photos faites principalement dans d'autres pays. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces critiques, mais nous voulons souligner à ce stade la complexité de la tâche du bénévole. Il n'est pas seulement moteur logistique de l'exposition, mais il est amené à s'exprimer sur des sujets variés et à justifier, parfois, des choix qui ne sont pas les siens. Par exemple, confrontée à la critique insistante

²²⁸ A Toulouse, 51 bénévoles de MdM s'étaient investis dans l'organisation, mise en place et accompagnement de l'exposition. Ces bénévoles ont fourni 985 heures de travail au total, selon le bilan facilité par la délégation Midi-Pyrénées de MdM.

d'un visiteur qui s'exprime longuement sur le fait que l'exposition ne montre pas des violences faites aux femmes en France, une bénévole de MdM doit finalement expliquer que sa délégation n'a pas choisi ces photos :

« Il faut comprendre que c'est le siège de MdM à Paris qui a monté cette exposition. Nous, on est des représentants, mais on a en rien décidé de ce qui est là. [...] Après les gens peuvent venir nous voir et on les informe de ce qui se passe en France » (Bénévole de *Femmes après coup*, Nancy, propos recueillis par l'auteur, 15/11/2011).

Pour accompagner les expositions, aucune formation n'est vraiment proposée. Une courte réunion (entre deux et trois heures) de préparation a été pourtant programmée à chaque fois²²⁹, pour expliquer l'exposition aux bénévoles et pour les préparer à des questions susceptibles d'être posées, plutôt liées au travail de l'ONG. Les producteurs de l'exposition au siège de l'ONG semblent compter surtout sur l'engagement personnel des bénévoles pour accomplir cette tâche. Dans tous les cas, les bénévoles de l'ONG présents dans l'exposition montrent un grand investissement dans ce rôle d'accompagnement qui leur est assigné, décrit comme un rôle « qualitatif » par Nathalie L. chargée de l'exposition à Paris :

« Quand on a une campagne d'affichage, ça va toucher des milliers des personnes, en notoriété par exemple, c'est important d'en faire. Ça permet aux personnes d'avoir MdM en tête mais on sait jamais de quelle façon le message est passé. [...] Sur une exposition justement on demande qu'il y ait des bénévoles de MdM ou des militants de MdM qui soient présents, justement pour créer un échange privilégié avec le visiteur et être vraiment dans l'échange qualitatif. Voilà ce que je pense que permettent les expo-photos » (Nathalie L., Chargée de la communication événementielle MdM, entretien, 15/06/2011).

Si l'accent est mis sur l'échange qualitatif, les appels aux dons sont très limités, voire proscrits dans ces expositions. En dehors de certains cas qui restent exceptionnels, les expositions photographiques concernent les départements de la communication, qui prennent en charge les tâches dites de « sensibilisation ». Nous reviendrons ultérieurement (chapitre 9)

²²⁹ Nous avons observé la réunion qui a eu lieu à Nancy, le 08/11/2011, une semaine avant l'ouverture de l'exposition.

sur les tensions entre les aspects économiques des dispositifs et leur nature « civique » (Boltanski, 1991).

5.1.4 La photographie dans une « installation »

Une quatrième stratégie explorée dans les dispositifs est celle de l'« installation », mot que nous empruntons au vocabulaire de la production artistique. Dans ce format, l'espace de l'exposition est transformé car il n'est plus seulement l'espace vide et neutre dans lequel les photographies s'installent mais il devient aussi support du dispositif. Comme l'explique Boris Groys (2011 : 70) :

« L'installation artistique change radicalement le rôle et la fonction de l'espace d'exposition [...]. Elle invite le visiteur à expérimenter cet espace comme l'espace holistique et totalisant d'une œuvre d'art. Tout ce qui est inclus dans un tel espace devient une partie de l'œuvre d'art, simplement parce qu'il est placé à l'intérieur de cet espace, et qu'il est n'est pas perçu successivement, mais simultanément ».

Comme pour l'installation artistique, les installations que nous pourrions appeler photo-humanitaires (car différentes des installations artistiques par leurs contextes de production et par leurs objectifs qui ne sont pas principalement esthétiques), il n'est pas toujours évident de nommer les différents matériaux qui les composent. Il ne s'agit pas seulement de vidéos, d'images, d'éclairages ou d'objets mais d'une structuration de ces éléments qui, ensemble, font du sens. Comme le rappelle Jean Davallon (2011 : 39), la « muséologie de point de vue » introduit, dans les années 1980, des changements dans la façon de traiter l'espace en milieu muséal. Par le travail sur l'agencement des objets dans l'espace, « le point de vue, que le dispositif soumet au visiteur, n'est pas seulement visuel, intellectuel, cognitif, mais d'abord et avant tout corporel, mémoriel et émotionnel » (*ibid.*). Les exemples les plus clairs de l'utilisation de cette stratégie dans les dispositifs qui nous intéressent sont deux expositions produites par le siège de MdM : *34 vues contre l'oubli* (2006) et *Exil-Exit ?* (2010). Dans ces expositions, la superposition, sur le lieu de l'exposition, de plusieurs éléments tels que des sons, des vidéos, une scénographie ou une certaine disposition dans l'espace, possède un objectif clairement immersif. Il s'agit, en effet, d'enrichir une expérience qui dépasse le simple visionnage de la photographie, en récréant des ambiances, pour faire « comme si on y

était ». Cela est fait de manière différente à chaque exposition. Sur *34 vues contre l'oubli*, présentée pour la première fois au festival de photojournalisme *Visa pour l'image*, l'exposition se déroulait dans un container créé pour l'exposition, à l'intérieur duquel la scénographie et l'éclairage imitaient une chambre noire (on l'appelait aussi « la chambre noire de l'oubli »). Une partie des images étaient disposées de manière à ce que le spectateur ait l'impression qu'elles étaient en train d'être développées (image 17). L'objectif était de ramener symboliquement le spectateur vers l'espace de travail du photographe, mais aussi d'exprimer l'idée de la campagne de MdM autour des crises oubliées, en disant, comme l'explique la chargée de l'exposition, « qu'en développant une photo on révèle aussi une crise, une population oubliée » (entretien, 15/06/2011).

Image 17 : Exposition *34 vues contre l'oubli* ©MdM ©S. Duijndam



En 2010, MdM retente la stratégie immersive avec l'exposition *Exil-Exit ? : Vivre sans papiers en Europe*. Cette exposition, que nous avons déjà rapidement introduit dans le chapitre 3, proposait un « container à l'aveugle »²³⁰. Dans cette partie de l'exposition, le visiteur se trouve à l'intérieur d'un container, entouré de sons (bruits d'ambiance, témoignages) et muni d'une torche électrique pour découvrir les photographies. Nous pouvons lire dans le dossier de presse que, pour l'ONG, l'objectif est de « rendre compte du climat d'insécurité, de peur et de solitude dans lequel vivent bon nombre de sans-papiers ». Un procédé similaire avait été expérimenté par MdM Espagne dans l'exposition *La longue*

²³⁰ Dossier de presse de l'exposition *Exil, Exit ?*, MdM, 2010.

*NUIT SAHRAOUI*²³¹, qui devait être regardée à l'aide de lampes de poche pour ainsi « impliquer les visiteurs et obtenir leur complicité pour que le peuple sahraoui ne demeure pas invisible »²³². À propos de ce procédé, le photographe *d'Exil-Exit ?*, Olivier Jobard souligne la force de cette mise en scène :

« C'est une interpellation qui est un peu violente, les gens rentrent avec une lampe de poche et c'est pour mettre les gens dans les conditions du migrant, c'est un peu glauque et c'est assez impressionnant. C'est pas facile, c'est pas une exposition de photographe. C'est une exposition pour que les gens soient conscients, pour provoquer leur sensibilité » (Olivier Jobard, entretien, 09/09/2011).

Le commentaire d'un spectateur dans le livre d'or, rapporté par le dossier de presse de l'exposition lors de son passage à Grenoble²³³, est assez éloquent quant à la force évocatrice de ce procédé : « ...Il ne manquait plus que les odeurs, et peut-être le froid pour comprendre, ou plutôt ressentir, tout ça... ».

Ces procédés viennent accompagner l'image photographique en proposant une expérience sensorielle plus riche. Dans ces deux cas, cela marche par une mise en situation du visiteur qui, tout d'un coup, trouve un rôle (dans un sens presque théâtrale) à l'intérieur du dispositif en laissant sa place de « simple » spectateur. La stratégie immersive peut, néanmoins, exister sans l'image photographique. Ainsi MSF l'avait-elle déjà expérimenté avec deux expositions immersives et non photographiques : *Personnes en situation précaire* (1996), une exposition qui reconstituait un camp de réfugiés ; et *Pris au piège* (2001), qui proposait aux spectateurs un jeu de rôle dans lequel il leur était assigné une maladie le temps de l'exposition. Bien que quelques photographies avaient été utilisées, l'essentiel des dispositifs se concentrait sur les mises en situation. Pour Philippe Mesnard (2002 : 140), avec cette configuration, « les capacités de projeter son imagination sont sollicitées chez le visiteur, non un sentiment

²³¹ Le titre original, en espagnol, est *La larga noche Saharaui*. Il s'agit de notre traduction.

²³² Notre traduction de l'espagnol : « *De esta forma se pretende implicar a los asistentes y conseguir su complicidad para que el pueblo saharai no permanezca invisible* ». Accès : <http://www.medicosdelmundo.org/index.php/mod.conts/mem.detalle/id.603/vertodo.si> Consulté le 27/05/2015.

²³³ Dossier de Presse *Exil-Exit ?* à Grenoble. Accès : http://www.ac-grenoble.fr/casnav/Espace_enseignant/file/Exil-Exit-Grenoble.pdf Consulté le 28/09/2015.

d'empathie avec une victime hypostasiée dont les stigmates de la souffrance font l'objet d'une fétichisation outrancière ». Nous sommes partiellement d'accord avec cette affirmation. Bien qu'il nous semble clair que ce type de dispositif demande chez le visiteur un effort d'imagination pour bien fonctionner (car l'immersion n'est jamais totale), il nous semble aussi que l'objectif de cette immersion est justement l'empathie. Non pas pour une victime « fétiche » qui, nous l'avons vu, est la cible des critiques de l'image humanitaire, mais l'empathie pour des victimes qui sont des personnes « tout comme » le visiteur.

Mais au-delà du « faire comme si on y était » ces expositions peuvent exprimer une idée plus abstraite, tout en plongeant le spectateur dans un univers imaginaire. C'est le cas de *34 vues contre l'oubli* qui fonctionne comme une sorte de manifeste pour dire que révéler la photographie revient à révéler des crises oubliées. Cela nous amène à mesurer ces expositions par rapport à d'autres sortes de dispositifs, tels que la publicité, où l'on n'a pas le privilège du temps et de l'espace pour approfondir une idée ou pour expliquer un contexte. C'est justement ces utilisations qui ont été la cible des critiques les plus dures à l'égard de la photographie humanitaire. Dans ce sens, ces expositions nous semblent être bien en adéquation avec la réponse du monde de l'humanitaire à ces critiques. Comme nous l'avons montré, les codes de conduite sur l'utilisation de l'image mettent notamment l'accent sur le besoin d'élargir l'explication sur les contextes, de donner une place aux témoignages et, en somme, de dépasser le simple choc de l'image humanitaire pour mener à la réflexion. A propos de l'exposition de MSF, *Populations en situation précaire*, Philippe Mesnard (2002 : 140) écrit apprécier « une approche sans pathos » et une « mise en scène non oppressive, [qui] laisse aux spectateurs toute liberté de repli et de réflexion » (*ibid.* : 141). Il reproche pourtant à d'autres expositions, l'utilisation de visuels proches du « standard de la victime » (*ibid.*). Bien que cela puisse être le cas d'un point de vue iconographique²³⁴, la configuration même du dispositif se prête à l'approfondissement et à la concrétisation d'une victime qui n'est plus alors une victime standard. Il faut aussi comprendre que la réponse du monde humanitaire aux critiques de son utilisation de l'image, passe par la recherche des moyens de dépasser (et non pas

²³⁴ Si ce « standard de victime » peut persister, des nouveaux critères iconographiques et stylistiques nés de la coopération photojournaliste-humanitaire ont permis le développement de nouvelles images humanitaires. Nous y reviendrons dans le chapitre 7.

d'éliminer) le stade de l'émotion provoquée par la photographie pour accompagner le spectateur vers une réflexion. Bien que des expériences telles que *Populations en situation précaire*²³⁵ où l'on élimine l'image photographique, aient été tentées avec succès, elles restent isolées. MSF a retenté cette expérience dans son exposition (non photographique) *D'un Hôpital à l'autre* (2012), qui reconstituait des hôpitaux en terrain humanitaire. Pourtant celle-ci était mise en place dans des hôpitaux en France et dirigée à un public de professionnels de la santé. Or, l'image photographique représente un attrait certain pour les spectateurs non habitués des thématiques humanitaires. Les ONG, y compris MSF, ne se sont pas privées de leur utilisation mais, au contraire, ont multiplié les stratégies qui intègrent la photographie dans leur communication tout en l'accompagnant d'autres supports qui invitent le spectateur à approfondir ou à compléter les contenus proposés.

5. 2 Les objectifs affichés : logiques pédagogiques et émotionnelles

Les outils conçus par les ONG pour leurs expositions photo-humanitaires convergent vers une approche qui consiste à doter la photographie de cadres de référence qui puissent contribuer à la compréhension des spectateurs. Cet effort est cohérent avec la réponse aux critiques de l'image humanitaire : contre le choc des images décontextualisés, l'ONG devrait être en mesure d'expliquer et de faire réfléchir. Cette approche peut être décelée dans la configuration même des expositions mais elle est aussi revendiquée ouvertement par des organisations comme MdM et MSF, qui se sont beaucoup servies de dispositifs photo-humanitaires. Puisqu'il s'agit d'événements d'une certaine ampleur (comme nous l'avons discuté au chapitre 3), ces expositions sont accompagnées d'actions de communication spécifiques (communiqués, entretiens à la presse). Ainsi la sortie d'une exposition peut-elle être l'occasion pour les organisations de s'exprimer sur leur rapport à l'image photographique ou sur leur approche concernant leurs publics. Dans le cadre de ces communications officielles, deux objectifs sont invoqués pour justifier l'existence de ces outils : premièrement la pédagogie et, de manière secondaire, un objectif émotionnel.

²³⁵ MSF revendique 450 000 visiteurs au total pour *Personnes en situation précaire* et 100 000 pour *Pris au Piège*.

Tout d'abord, le vocabulaire utilisé pour présenter les expositions photographiques est en lien avec l'idée de *compréhension* : il faut informer, expliquer, faire comprendre, participer à une découverte. MSF parle ainsi d' « expositions à vocation pédagogique et informative », d' « un moyen de faire découvrir l'action humanitaire », d' « un moment de prise de conscience »²³⁶. MdM, de son côté, déclare vouloir « amener un large public à être curieux et attentif aux histoires souvent dures [qu'ils ont] à lui raconter ». Ils parlent alors d' « expositions militantes »²³⁷ qui visent le plus grand nombre. Ces déclarations sur les objectifs ou l'approche des expositions, se placent aussi dans de vrais manifestes sur le rapport que l'ONG entretient avec la photographie. Par exemple, dans les dossiers de presse d'*Exil-Exit ?* (2009) et de *Femmes après coup*, MdM inclut un titre « Médecins du monde et la photographie » où l'ONG résume son approche à la photographie et présente des expositions passées :

« Médecins du Monde et la Photographie

Médecins du Monde s'engage depuis plusieurs années auprès des photographes et organise des expositions photographiques : Depuis l'Ile de Lumière, l'image est un élément constitutif du mandat de témoignage de l'association pour alerter et mobiliser l'opinion et les pouvoirs publics » (Dossier de Presse, *Femmes après coup*, 2010).

Les expositions sont justifiées, dans ce texte, par le « mandat » de témoignage de l'ONG. La référence à l'Ile de Lumière, mythe fondateur de MdM, rappelle aussi ce qui est présenté comme l'essence de l'ONG qui se traduit par le slogan « soigner et témoigner ». Pour rappel, MdM est créé suite à une scission avec MSF dans le contexte d'un différend interne concernant une mission de sauvetage des réfugiés vietnamiens. Bernard Kouchner, alors membre de MSF, est à la tête de la mission du bateau Ile de Lumière qui cherche à secourir et soigner des personnes fuyant le gouvernement communiste du Vietnam (les « *boat people* »). Cette action, aurait été considérée démesurément médiatique par une partie de l'ONG, ce qui aurait alors motivé le départ de Bernard Kouchner. MdM revendique depuis cette origine en faisant valoir l'importance du témoignage et du plaidoyer dans l'identité l'organisation. C'est

²³⁶ Dossier de Presse *Acteurs d'urgence*, MSF, 2004.

²³⁷ Dossier de presse *Femmes après coup*, MdM, 2011.

ce même argument, de témoignage comme mission humanitaire à part entière, qui est mis en avant par les acteurs de l'ONG interviewés. Le mot « témoigner » est d'ailleurs constamment utilisé dans le jargon de l'ONG et repris systématiquement dans ses communications publiques. Pourtant, bien que Mdm ait axé sa communication dans ce sens, le terme « témoigner » appartient de manière générale au langage courant des ONG. Parmi les documents qui font partie de notre corpus principal, le mot *témoigner* et ses dérivés (*témoignage, témoins, témoigne, etc.*) est l'un de ceux qui sont les plus utilisés par les organisations. Comme le montre le tableau 11, il y est repris 141 fois²³⁸, tant par Mdm que par MSF, ACF ou le CICR-France. Ce mot est lié, dans les discours, au mot « oubli » (huitième place dans le tableau 11), car le témoignage est présenté comme réponse ou solution au manque de visibilité des crises que l'on appelle « oubliées ».

²³⁸ Sur 67 603 mots et 8 868 mots différents issus de 36 dossiers et communiqués de presse des expositions de notre liste principale, datant de 1986 à 2014. La liste complète de documents se trouve en annexe 3.

Tableau 11 : Les mots les plus utilisés dans les documents relatifs aux expositions photo-humanitaires

| # | Mot | Occurrences totales |
|----|--|---------------------|
| - | Mots écartés (déterminants, pronoms, adverbes, prépositions, conjonctions, chiffres) | 35069 |
| 1 | Monde | 307 |
| 2 | photo (photographie, photographe, photographes, photographique, photographeur, photographiquement) | 296 |
| 3 | médecin(s) | 264 |
| 4 | femme(s) | 252 |
| 5 | violence(s) | 216 |
| 6 | Expo- (expositions, exposition) | 190 |
| 7 | humanitaire(s) | 168 |
| 8 | Oubli (oublier, oublie, oubliés, oublions, oubliettes) | 159 |
| 9 | Pouvoir (et formes conjuguées) | 143 |
| 10 | Témoigner (témoignage, Témoigner, témoin, témoigne, témoignant, témoignons) | 141 |

Dans une exposition récente, *7 fois à terre, 8 fois debout*, MSF inclut aussi dans son dossier de presse, une sorte de manifeste concernant son rapport à l'image photographique et faisant référence aux critiques adressées à l'utilisation de la photographie en contexte humanitaire :

« L'image, pour rendre compte

Médecins Sans Frontières (MSF) est née à l'aube de la société de l'image et de l'arrivée massive de la télévision dans les foyers. Au cours de ces premières années, MSF s'est largement adossée aux médias de masse pour faire connaître ses actions. L'apparition de nombreuses ONG humanitaires, dans les années 1980/1990, a considérablement renforcé cette représentation des secours humanitaires. Il en résulte une iconographie spécifique et très restrictive, principalement axée sur les victimes de l'action de secours dans une relation indissociable [...] L'image «icône» étant la belle infirmière blonde secourant un enfant noir.

Ces images répétées à l'infini représentent avec sincérité la réalité du terrain, celle du travail concret des actions de secours d'urgence. Elles ont été déclinées de façon "esthétique" par Sebastião Salgado au Sahel, par exemple, ou sur un mode plus violent voire impudique, comme certaines campagnes d'ONG dans les années 90 qui n'hésitaient pas à utiliser une représentation victimaire proche de celles des rescapés des camps de concentration en 1945 ».

(Dossier de presse, *7 fois à terre, 8 fois debout* ; MSF, 2011)

Des éléments récurrents de la critique de l'image humanitaire y sont présents : « l'infirmière blonde et l'enfant noir », la « représentation victimaire », les références aux camps de concentration nazis²³⁹, l'image « impudique ». La réflexion se tourne ensuite vers le dilemme du photographe en situation humanitaire qui semble ne pas pouvoir échapper à ces représentations. La sortie à ce dilemme serait alors de faire appel à la compréhension du contexte :

« Le travail du photographe qui couvre ces situations humanitaires est difficile car il lui est quasiment impossible d'échapper à cette double représentation, et pour permettre la lecture de ses images, il doit faire appel à la compréhension du contexte et au type d'actions de secours engagées sur le terrain ». (Dossier de presse, *7 fois à terre, 8 fois debout* ; MSF, 2011)

Les objectifs pédagogiques de l'exposition ne rendent pas impossible une approche qui vise aussi les émotions des spectateurs. Pourtant, suspectées d'abuser du choc émotionnel pour attirer leurs publics, ces ONG prennent les précautions de justifier cette visée des expositions. Il n'est donc pas seulement question d'émouvoir le spectateur mais de le faire au service de sa compréhension et pour motiver un engagement réfléchi qui ne passe pas –seulement- par le don. Cette approche se résume, par exemple, dans ces phrases écrites à propos des expositions :

« Susciter émotions et réflexion auprès d'un large public » (Dossier de presse, *34 vues contre l'oubli*, MdM, 2006)

« Ce n'est pas une exposition qui se regarde sans émotion. Pour le public qui quitte la salle, le risque –et l'invitation- est d'être aussi amené à prendre position contre l'oubli [des certains conflits] »²⁴⁰ (Catalogue, *34 vues contre l'oubli*, MdM, 2006).

²³⁹ Ce rapprochement a été fait par plusieurs auteurs, par exemple : Mesnard 2002 : 23 ; Herten, 2015 ; Gorin, 2011.

²⁴⁰ Notre traduction de l'anglais: « *It's not an exhibition to be viewed without emotion. The risk-and the invitation- is that, on leaving this exhibition the public may also be driven to take a stand against this neglect* ».

« [...] une forme de sensibilisation, vécue par les visiteurs comme un moment d'émotion et de prise de conscience (DP *Acteurs d'urgence*, MSF, 2004).

L'approche émotionnelle que l'on fait valoir lors de ces expositions reste pourtant secondaire et toujours au service d'une démarche pédagogique. Pour autant, cela ne veut pas dire que les dispositifs soient dépourvus d'éléments susceptibles de déclencher des réactions émotives chez les spectateurs (nous les verrons plus tard, par exemple, à propos des messages du livre d'or de *Femmes après coup*). Pourtant cette approche n'est pas aussi fortement revendiquée, et elle est même parfois niée :

« A l'intérieur, le dispositif est simple, une image sur écran de télévision : un temps offert pour entendre 7 témoignages de femmes. La place donnée à la parole est sans *pathos*, et témoigne du parcours et des possibles reconstructions » (DP, *Femmes après coup*, MdM, 2010).

Cet extrait du dossier de presse de *Femmes après coup* est écrit à propos d'un espace créé au sein de l'exposition et qui est destiné à la visualisation de reportages photo de Lâm Duc Hiên, accompagnés de témoignages des femmes photographiées. Cet espace est construit sous forme d'« abris » et délimité par un tissu qui permet de s'isoler des regards d'autres spectateurs. La configuration de cet espace renvoie à un espace intime, voire intérieur, où l'on peut être libre de se faire emporter par ses émotions. Les reportages composés de photographies et de témoignages audio sont durs, ils racontent des histoires de viol, de violences domestiques, d'exploitation. Les images choisies sont souvent des portraits ou des cadrages serrés avec des lumières douces qui renvoient encore à cet espace intime (image 18). À la fin de ces reportages, un texte rappelle pourtant l'objectif informatif et pédagogique que l'ONG s'est donnée. A chaque fois, ce court texte informatif reprend le contexte du pays présenté et en quoi consiste la mission de MdM (image 19). Ce texte est présenté aux côtés d'une série de portraits en noir et blanc de femmes, et accompagnée d'un fond musical qui rappelle les pays où les reportages se déroulent.

Image 18 : Vidéo témoignage de *Femmes après coup*, ©Mdm ©Lam Dúc Hien. Capture d'écran



Image 19 : Vidéo témoignage de *Femmes après coup*, ©Mdm ©Lam Dúc Hien. Capture d'écran.



Si la dimension émotionnelle de ces dispositifs est relativisée dans les discours de l'ONG, il nous semble évident que des nombreux éléments, tels que la musique, le choix des images, le recours à des témoignages audio ou encore les configurations immersives, conduisent à une expérience sensorielle multiple chez le spectateur et à une réponse qui ne vise pas seulement à être cognitive. Pourtant, au niveau des discours du monde de l'humanitaire et en contexte de critique de l'image humanitaire, ce fort potentiel émotionnel est subordonné à l'objectif de mobilisation et de réflexion par les images. Cette tension est évidente et elle a été discutée à

l'occasion de l'exposition *34 vues contre l'oubli* (2006) présentée au Festival Visa Pour l'image. Pour cette exposition, MdM a proposé aux directeurs de différents journaux de réfléchir autour de la question de « l'oubli médiatique » de certaines crises sur un fascicule créé spécifiquement pour l'occasion. Les questions liées à la tension entre la raison et l'émotion (suscitée par l'image) y sont présentes. En effet, ces questions touchent aussi à la relation entre médias et humanitaire car, par le biais des images relayées par les médias, les ONG peuvent atteindre l'attention ou le soutien qu'elles réclament pour certaines crises. Une des critiques de l'image humanitaire était justement d'abuser de l'impact de certaines images pour obtenir de l'attention alors que cela nuisait à la compréhension des publics. Une idée centrale à laquelle les ONG semblent adhérer en réponse à cette critique (ce qui ressort clairement de nos entretiens et de nos analyses des documents liés aux expositions) est celle selon laquelle l'impact des images ne peut pas suffire à faire comprendre ni à faire adhérer de manière durable à une cause. Patrick Hirtz, Responsable des programmes Afrique de MdM, qui écrit l'éditorial de ce fascicule, intitulé *Médias et Humanitaire*, résume cette tension ainsi :

« Pour nous [MdM], si faire la une des journaux télévisés peut avoir, par le biais de l'indignation suscitée, un rôle déclencheur dans l'opinion publique, cela ne saurait constituer une fin en soi, tant il est vrai que les réactions d'indignation ont une fâcheuse tendance à s'épuiser rapidement. L'analyse, la réflexion doivent alors prendre le relais » (Fascicule Médias et Humanitaire ; et dossier de presse *34 vues contre l'oubli*, MdM, 2006).

Avec ces expositions qui visent à prolonger l'émotion vers des formes plus durables telles que la réflexion, la compréhension ou l'engagement, les ONG prennent en main un rôle qui pouvait être auparavant attribué seulement aux médias, celui de faire comprendre des événements. En effet, le rôle de décodeur des crises, attribué au journaliste et aux médias, est un sujet récurrent dans les textes envoyés pour le fascicule *Médias et Humanitaire*. Ziyad Liman, directeur d'*Afrique Magazine* exprime ainsi cette idée :

« La lecture difficile d'une crise humanitaire rend l'émotion impossible. Ces crises humanitaires d'origine souvent complexes deviennent impossibles à comprendre [...] Je pense que pour ce qui relève de la sphère guerre politique, catastrophe économique et sociale, le premier job des journalistes c'est d'expliquer ce qu'il se passe. C'est en expliquant qu'on peut arriver à faire en sorte que l'opinion

publique s'intéresse à une situation. Et non pas lui donner une situation brute » (Fascicule *Médias et Humanitaire* ; et Dossier de presse *34 vues contre l'oubli* MdM, 2006)²⁴¹.

Bien que les ONG ne soient pas en train de se reconverter massivement dans l'organisation des expositions ou d'autres projets photographiques, car ceux-ci restent des événements ponctuels, elles assument *de facto* un rôle qui va au-delà du témoignage et qui est celui de la pédagogie. Par pédagogie nous comprenons les efforts pour expliquer et faire comprendre une situation complexe. L'objectif que l'on revendique alors est de réussir à ce que le visiteur soit non seulement ému mais qu'il ait mieux compris le contexte, les origines ou les enjeux des situations montrées. C'est dans le contexte d'une réinvention de la communication humanitaire par l'émergence de cet objectif pédagogique que nous devons situer les expositions photo-humanitaires.

Le lien avec l'éducation au développement est, dans ce sens, évident. L'éducation au développement est un terme très général qui est utilisé surtout par les ONG, dites de « développement » pour nommer toutes les actions qui visent à éduquer des publics variés aux thèmes liées aux relations Nord/Sud, développement/sous-développement. L'approche, très politique, peut être résumée comme une « éducation des citoyens à la solidarité, qui renforce leurs capacités à travailler ensemble pour jeter les bases d'un monde plus juste, dans lequel tous peuvent partager pouvoir et ressources » (Faucon, 1999 : 10). Le concept d'éducation au développement se développe en Amérique Latine dans les années 1960, notamment en lien avec les travaux du brésilien Paulo Freire. Ses ouvrages *L'Éducation: pratique de la liberté* (1964) et *Pédagogie des opprimés* (1969) développent une approche très politisée qui met l'éducation au centre d'un processus de libération (et cela en contexte de dictatures latino-américaines)²⁴².

²⁴¹ Cette citation et la citation précédente sont issues du fascicule *Médias et Humanitaires*, mais elles ont été aussi choisies pour le dossier de presse de l'exposition.

²⁴² Pour approfondir sur la genèse, en France, du concept d'éducation au développement, voir Faucon, 1999.

Concrètement, il s'agit aujourd'hui d'actions qui s'appuient sur des outils pédagogiques classiques (des ateliers, des jeux de rôles, etc.) et qui sont déployées de manière régulière et souvent en milieu scolaire. Plusieurs ONG comptent sur du personnel spécifique pour cette tâche, qui peut être en lien ou non avec les départements de communication. Les outils pédagogiques de l'éducation au développement partagent avec les expositions photo-humanitaires l'objectif d'amener les publics à comprendre les situations qui sont montrées et, par le biais de cette compréhension, à se sentir concernés. Pourtant, les expositions auxquelles nous nous intéressons ne sont pas, de manière générale, comprises dans le monde humanitaire comme des actions d'éducation au développement, au moins à ce stade. La première raison est le caractère événementiel de ces projets que nous avons déjà évoqué. La recherche d'innovation dans les configurations (par exemple, l'immersion, l'utilisation des espaces publiques) répondent aussi à des objectifs de visibilité des organisations. En s'appuyant sur ces expositions-événements, les ONG trouvent l'occasion de s'exprimer sur elles-mêmes dans l'espace public, sur leur approche à l'image ou sur d'autres sujets qui les concernent. C'est le cas, par exemple, quand les ONG préparent ces expositions dans le cadre de leur anniversaire. La deuxième raison qui sépare exposition photo-humanitaire et éducation au développement est la tonalité de la communication utilisée dans ces expositions. Beaucoup moins politisés, les discours mobilisés lors des expositions mettent en avant les actions des ONG. Bien que des problématiques spécifiques soient développées lors des expositions, ces problématiques sont toujours mises en lien avec les actions de l'ONG pour y faire face. Cela est le cas de tous les dispositifs auxquels nous nous sommes approchées pour cette recherche : que ce soit par l'accompagnement des bénévoles, par la présence iconographique de l'organisation dans les photographies ou par les légendes. Et pourtant, la plupart de ces dispositifs ne semblent pas d'autocélébrations déguisées. Des dispositifs sur lesquels les ONG se sont beaucoup investies, tels que *Exil-Exit ?*, *Femmes après coup*, *11 femmes face à la guerre* ou *Starved for attention* (pour ne citer que certaines d'entre elles) sont des *vrais* reportages ou « essais photojournalistiques » (Lavoie, 2010a : 97), c'est-à-dire une « interprétation d'[une situation] au moyen de séquences et de regroupements d'images » (*ibid.*) En effet, dans les discours des acteurs des ONG, ces expositions s'inscrivent dans un contexte de rapprochement avec le monde photojournalistique et non pas dans une démarche d'éducation au développement, malgré l'objectif « pédagogique ». Cela dit, il faut rendre compte de l'utilisation occasionnelle de ces expositions comme des outils pédagogiques à destination d'un public

scolaire. Ainsi n'est-il pas rare que des enseignants (à leur initiative) proposent à leurs élèves la visite d'une de ces expositions. Pour *Femmes après coup*, à Bruxelles, la communication avait aussi été faite à destination des enseignants de lycée pour qu'ils puissent réaliser avec eux une « visite guidée » par un bénévole de l'ONG. Ces stratégies restent pourtant ponctuelles, mais témoignent à quel point l'objectif pédagogique est présent dans ces dispositifs.

Contre un abus de l'image choc qui ne fait pas réfléchir, et assumant la mission journalistique d'être décodeur de la réalité, il semble logique pour les ONG de s'associer aux photojournalistes, un des acteurs du journalisme. D'autant plus que, en contexte de crise de la presse et du photojournalisme, ces professionnels trouvent de moins en moins de voies pour exercer leur métier. Bien que photojournalistes et humanitaires aient toujours partagé le même terrain de travail, ce n'est que depuis une vingtaine d'années qu'ils commencent vraiment à s'associer au sein des dispositifs photo-humanitaires. Nous avons déjà souligné plusieurs éléments qui permettent de comprendre ce rapprochement : professionnalisation (y compris de la communication) dans les ONG, réponse à la critique de l'image humanitaire, valorisation du témoignage et crise économique et d'identité dans le monde du photojournalisme. Ces éléments nous permettront ensuite de mieux comprendre ce qui implique pour les deux mondes ce rapprochement. Alors, la question ne sera plus seulement de savoir si le contact avec l'humanitaire modifie le travail photojournalistique, mais il faudra aussi savoir comment les logiques photographiques et journalistiques peuvent avoir un impact dans le monde de l'humanitaire.

5.3 « Ça pourrait être moi... » : l'empathie comme valeur de base dans les expositions photo-humanitaires

Nous avons décrit les configurations des expositions photo-humanitaires et les objectifs auxquelles ces expositions répondent. Il nous semble nécessaire maintenant de placer la photographie et le photojournalisme dans ce contexte : quel rôle ont-ils trouvé au sein de ces configurations ?

Premièrement, la photographie sert de lien entre spectateur et personne photographiée. Si dans le dispositif, les éléments textuels (légendes, textes, cartes) sont là pour orienter notre lecture des images et permettre de les nommer (« voici la photo de... »), le contenu de l'image nous permet de visualiser les situations racontées. C'est par la photographie que l'on donne un « visage humain » aux problématiques traitées, que l'on arrive à individualiser des parcours, à concrétiser ce qui pourrait sembler trop abstrait :

« Elles sont là, sous notre regard, incarnant une souffrance intemporelle, universelle, celle des femmes face à la guerre, atteintes dans leur dignité, en lutte pour leur survie et subissant des conflits auxquels elles demeurent, pour la plupart, étrangères » (Dossier de Presse, *Onze Femmes face à la guerre*, 2011, CICR-France).

« Les photos ne sont pas des documents froids qui ne font que prouver la réalité d'un fait. Elles donnent un visage humain à un événement qui, sinon, pourrait paraître abstrait ou idéologique, purement statistique ou monumental dans son impact global » (James Natchwey, Dossier de Presse *L'humanité en guerre*, 2011, CICR-France).

« [Mon objectif] c'est qu'on puisse s'identifier à ces gens-là, personnaliser ces histoires-là, non "la horde de sans-papiers", "clandestins". C'est des noms communs, parce que derrière il y a des êtres humains, des gens qui ont quitté tout pour une vie meilleure. Humaniser un peu cette idée qu'on a des sans-papiers » (Olivier Jobard, entretien 09/09/2011).

Mais non seulement la photographie permet, dans ces dispositifs, de concrétiser ce qui est abstrait mais elle permet aussi de rapprocher symboliquement celui qui regarde l'image et le référent de la photographie (ce dernier étant souvent une personne dont on raconte les souffrances). Le lien entre ces deux pôles que l'on propose dans les dispositifs est celui de l'appartenance à une humanité commune. Cela pourrait être résumé par la formule « je pourrais être la personne sur la photo ». Ces affirmations tirées de documents des expositions expriment bien cette proposition :

« Au fil des pages, ce n'est pas le regard d'étrangères que nous croisons, mais celui de femmes qui nous sont proches : nos mères, nos sœurs, nos filles. C'est peut-être le sourire ou le froncement de sourcils de l'une d'entre elles qui nous le suggérera, ou la capacité d'une autre à résister en silence ou encore la

tendresse avec laquelle une troisième tient son bébé contre son sein » (F. Joly, *11 femmes face à la guerre*, CICR).

« Quel âge avait-il ? 4 ans, 5 ans peut-être ! Il ne sait pas. [...] Vous souvenez-vous quand vous aviez cette âge ? Les souvenirs de la chaleur d'une maison, d'un arbre de Noël, de la douceur d'une maman. Imaginez un moment que vous ayez dû tout quitter pour vivre dans la rue, la misère, la saleté... » (*Souffles du monde*, Préface du directeur d'ACF).

La rhétorique du « ce pourrait être moi » se rapproche de l'expérience qui est proposée par les dispositifs immersifs du « comme si j'y étais ». Ce que l'on cherche, en fin de compte, est à encourager l'empathie des spectateurs envers ces personnes qui souffrent pour faciliter l'adhésion à ce qui est dit. En effet, la valeur qui permet de coordonner le travail entre photojournalistes et humanitaires est celle de l'empathie. C'est cette valeur qui est souhaitable dans les dispositifs de communication humanitaire, dans les photoreportages sur des situations humanitaires ou dans les dispositifs photo-humanitaires que nous décrivons. La sélection des quelques phrases issues des documents analysés illustre bien cette approche (encadré ci-dessous).

« Incarner des souffrances individuelles » Expressions utilisées :

- « Trajectoires singulières »
- « Destins individuels »
- « Portrait Humain »
- « Non pas une question politique mais humaine »
- « Elles sont là sous notre regard »
- « Incarner une souffrance intemporelle, universelle »
- « Les violences ne sont plus des abstractions »
- « Redonner un visage humain »
- « Donner la parole et un visage »
- « Ils nous regardent les yeux dans les yeux »
- « L'aspect physique et humain de la guerre »
- « Ces visions sont notre miroir »

Avec plus ou moins de succès, ce que l'on cherche c'est à incarner des souffrances, à les individualiser et si possible, à en associer un nom et un récit spécifiques. Le point de départ de la collaboration est la croyance que c'est la photographie qui peut incarner des souffrances abstraites pour générer cette empathie. Toutefois, pour parvenir à générer cette empathie vers une personne inconnue et éloignée des spectateurs, les moyens utilisés ne sont pas les mêmes dans chaque monde. Comme le rappelle le photographe Olivier Jobard « ces expositions ne sont pas des expositions de photographe ». Notre enquête se poursuit alors, par l'examen des valeurs et des usages qui séparent photojournalistes et humanitaires, toujours dans le cadre de ces dispositifs.

Chapitre 6. Les expositions photo- humanitaires : entre monde photojournalistique et monde de l'humanitaire

Au sein des dispositifs que nous analysons, la photographie prend une place privilégiée, notamment par la capacité, que les producteurs lui attribuent, de pouvoir incarner des thématiques abstraites et de leur donner un « visage humain ». Ce qui est valorisé est alors l'empathie que le dispositif puisse générer, faisant sentir proches spectateur et personne photographiée. Cette approche partagée, est le point de départ d'une coopération qui va mobiliser néanmoins d'autres éléments au sein des mondes concernés : des usages et des valeurs qui ne sont pas forcément les mêmes. L'objectif de ce chapitre est de rendre compte de différences entre les deux mondes aux niveaux des usages et des publics, notamment à partir de l'étude de cas de l'exposition *Femmes après coup* de MdM. Cette exposition se prête particulièrement à notre démonstration car elle a été présentée dans des lieux de passage (places, mairies) et dans des festivals photographiques : Festival ManifestO et Festival photo de Angkor (Cambodge). Nous cherchons donc à dégager au sein des dispositifs et dans ces cadres différents, des traces des mondes photojournalistique et humanitaire.

6.1 Les expositions dans des lieux publics : faire adhérer des non-initiés

L'exposition *Femmes après coup* a été conçue pour pouvoir être montrée dans des lieux qui ne sont pas habituellement de lieux d'exposition. La scénographie faite de mannequins de vitrine sur lesquels on accroche les clichés, permet l'adaptation de l'exposition à des lieux très divers. Ainsi l'exposition a été montrée à dix reprises :

- A Paris, dans une salle d'exposition de l'Hôtel de Ville ;
- à Bordeaux, au Centre hospitalier universitaire de Bordeaux ;
- à Nancy, aux côtés des guichets de la mairie à l'Hôtel de ville ;
- à Bruxelles, dans un Centre commercial ;
- à Anvers, dans un Centre commercial ;
- au Havre, dans une Médiathèque ;
- à Munich, dans un Festival de musique et de spectacles vivants (*Tollwood Festival*) ;
- à Toulouse, dans un parc, aux côtés d'un festival de photographie ;
- au Cambodge, dans un Festival de photographie ;
- à Aix-en-Provence, dans les jardins d'un musée d'art contemporain.

Parmi les dix espaces où l'exposition a été présentée, la plupart n'accueille pas habituellement des expositions et leur usage premier est autre (centre commercial, hôpital). Il s'agit alors de lieux où les personnes peuvent trouver l'exposition par hasard, et sans être nécessairement intéressés par la thématique, l'ONG ou le photographe. Le choix des lieux, fait principalement par l'ONG, répond d'abord à la stratégie de toucher avec l'exposition des publics non habitués des sujets humanitaires. L'exposition doit alors coexister de manière éphémère avec d'autres dispositifs, parfois sans une délimitation très claire. En effet, c'est seulement par la disposition des mannequins que l'on peut imaginer un espace, très diffus, d'exposition.

Dans le cas de l'exposition à Nancy, par exemple, celle-ci était placée dans une grande salle de la mairie où des guichets d'attention au public continuaient à fonctionner comme ils le font de manière quotidienne. Pour s'approcher de certains guichets, bureaux ou pour aller aux toilettes les personnes devaient traverser cet espace diffus consacré à l'exposition (schéma 1 et l'image 20). Est-ce que cela transforme ces usagers des services de la mairie en visiteur de l'exposition ? La réponse n'est pas très claire et pourrait faire l'objet d'une appréciation au cas par cas. Ainsi, certaines personnes lors de leurs déplacements à l'intérieur de la salle s'arrêtent, regardent-elles deux ou trois photos au passage, et continuent leur chemin. Certains regarderont davantage de photos sans s'y arrêter vraiment. Les formes de visionnage sont très diverses car, à la différence des expositions tenues dans des équipements culturels traditionnels, ces personnes ne se sont pas déplacées *pour* l'exposition, et c'est seulement une

fois sur place qu'elles peuvent décider quelle consommation en faire. S'ils décident de ne regarder que deux photos par manque de temps ou par manque d'intérêt, cela ne leur aura rien coûté car leur déplacement se faisait avec un autre objectif. En revanche, cela donne à l'ONG l'opportunité d'attirer leur attention.

Image 20 : Exposition *Femmes après coup*, à l'hôtel de ville de Nancy ©R. Contreras



Schéma 1 : Exposition *Femmes après coup* à l'hôtel de ville de Nancy



Pour décrire ces expositions qui coexistent aux côtés ou à l'intérieur d'autres dispositifs qui fonctionnent de manière autonome, nous pourrions aussi parler d'une *superposition* d'espaces physiques et sociaux (Ghebur, 2009 : 38) avec un nouvel espace qui est celui de l'exposition. En décrivant des expositions de photographie aux grilles du jardin de Luxembourg, Cosmina Ghebur fait le constat de l'existence d'*indices* (dans un sens peircien) d'une instance culturelle qui propose ces contenus : l'existence de légendes, la forme d'accrochage, les cadres, etc. En ce sens, l'exposition se présente comme une rupture dans les cadres habituels, ce qui invite à une lecture différente. Les propos de l'auteure décrivent bien ce qui se passe

dans les expositions que nous analysons. En effet, l'exposition ne peut pas passer inaperçue et sans y regarder de près, on peut facilement identifier que quelque chose n'appartient pas à l'espace habituel. On peut apercevoir des mannequins sans tête portant des photos, le logo de MdM, la présence de personnes avec des vêtements ou des badges de l'ONG. Ensuite, avec ces informations et traversant presque par défaut l'espace de l'exposition, le passant pourra décider de devenir visiteur. Nous avons trouvé intéressant de constater que le bureau belge de MdM faisait attention au nombre de passants, qu'il différenciait des visiteurs. Dans son compte rendu de l'exposition *Femmes après coup*²⁴³ dans le journal interne du réseau international MdM, le bureau belge fait état d'« environ 20 000 personnes [qui] sont passées dans l'exposition et plus de 6 000 [qui] se sont arrêtées plus longuement, notamment pour échanger avec les bénévoles présents sur place »²⁴⁴. Entre « s'arrêter longuement » et tout simplement « passer », les nuances sont très vastes. Dans tous les cas, ce que l'ONG vise dans ces expositions n'est pas seulement d'accroître sa visibilité mais de pouvoir accomplir les potentialités du dispositif, ce qui veut dire tout regarder et, dans le meilleur des cas, échanger avec les bénévoles. À ce sujet, le bureau de MdM Belgique, sur le même journal interne se félicite d'avoir eu en retour :

« [...] quelques témoignages prenants, beaucoup de questions et d'intérêt pour nos projets, des propositions de bénévolat et plusieurs demandes de prolongement de l'expo (vidéo pour des écoles, participation à des rencontres ou débats, expo pour d'autres événements ou lieux publics, etc.) » (*What's up Doc*, La gazette du réseau international de MdM, 2011).

Dans ces contextes où rien ne rappelle l'action humanitaire ni la photographie ou le photojournalisme, ce qui est recherché est l'approche individuelle avec des personnes d'horizons différents, pas forcément acquis à leurs causes. L'exposition devient donc un moyen d'entamer une discussion et, finalement, de convaincre :

²⁴³ En Belgique l'exposition s'intitulait *Parle avec Elle/Sprek met Haar*.

²⁴⁴ *What's up Doc*, La gazette du réseau international de MdM. Septembre 2011, Accès : http://www.aerztederwelt.org/fileadmin/pdf/Whats_up_Doc/whats_up_doc_n15.pdf Consulté le 24/09/15.

« Dans la rue, il y a toute sorte de public. C'est un sujet un peu plus difficile et un peu plus polémique en fait. Et à chaque fois les bénévoles nous le disent, la photo et l'exposition permettent de vraiment en parler avec n'importe qui » (Nathalie L., Chargée de la communication événementielle MdM, entretien, 15/06/2011).

La démarche proposée dans les expositions se rapproche d'une volonté persuasive, voire d'une militance très ouverte pour une cause, caractère profondément lié au monde de l'humanitaire. Cela est notamment lié à l'identité du mouvement humanitaire français née à la fin des années 1970 qui, rappelons-le, se démarque par des prises de position fortes et souvent médiatiques. Dans le cas des expositions (par opposition aux campagnes plus massives d'affichage) la parole, entamée autour de la photographie, devient le moyen privilégiée pour motiver l'adhésion à des causes.

6.2 Qui regarde les expositions ? Le cas des visiteurs de *Femmes après coup*

La responsable des expositions de MdM rappelait que « dans la rue, il y a toute sorte de public », l'objectif était donc d'approcher des profils très différents. Au début de notre enquête, nous nous sommes demandée qui pouvait vraiment s'arrêter à ces expositions. Est-ce que la stratégie de la rue apporte finalement ce public hétérogène que les producteurs attendent ? Une enquête sur la base de questionnaires a été faite au début de notre recherche et nous permet d'esquisser une réponse à cette question. Ce volet, descriptif, permet d'identifier des récurrences parmi les spectateurs de l'exposition selon les critères suivants : âge, sexe, profession, engagements préalables (s'ils sont bénévoles, donateurs d'ONG humanitaire) et la raison qui les a amené à visiter l'exposition. Notre analyse se base sur un échantillon de 138 questionnaires valides, renseignés lors du passage de l'exposition *Femmes après coup*, à Nancy (65 questionnaires pour un total de 500 spectateurs) et à Toulouse (73 questionnaires pour un total de 4000 spectateurs)²⁴⁵.

²⁴⁵ Il convient ici de clarifier ces chiffres qui expriment le nombre total de spectateurs dans chaque ville. Le comptage est toujours approximatif car, nous l'avons dit, il est toujours difficile, dans un lieu de passage en superposition avec d'autres lieux, de définir qui est un visiteur. A Nancy, les bénévoles qui ont effectué les comptages ont, de manière générale, compté le nombre de personnes qui restaient pour regarder la plupart des images. À Toulouse, l'exposition était délimitée par une tente ouverte de deux côtés placée au milieu d'un parc.

Les résultats de notre enquête montrent un public composé dans sa majorité de femmes (62,5%²⁴⁶ de réponses valides). Cette caractéristique est similaire pour les visiteurs à Nancy et pour les visiteurs à Toulouse.

Tableau 12 : Visiteurs de *Femmes après coup* Nancy et Toulouse, par sexe

| | Nombre de réponses | Pourcentage (réponses valides) |
|----------------|--------------------|--------------------------------|
| Homme | 51 | 37,5 |
| Femme | 85 | 62,5 |
| Total | 136 | 100 |
| Non communiqué | 2 | |
| Total | 138 | |

Notre modeste échantillon ne nous permet pas de généraliser et d'affirmer que le public est essentiellement féminin dans toute la tournée de *Femmes après coup*, et moins encore de généraliser vers l'ensemble de spectateurs des expositions photo-humanitaires. Certes, nous avons eu une impression de faire face à un public essentiellement féminin (impression partagée, lors des échanges avec les bénévoles) mais cela peut être dû à la thématique en particulier. Deux données peuvent être intéressantes à mettre en lien avec cette enquête. D'abord, l'enquête nationale sur les pratiques culturelles des Français (Donnat, 2008) ne montre pas une tendance féminine ou masculine dans la fréquentation des expositions photographiques. Deuxième donnée, une enquête de l'IFOP pour la Fondation de France (2006)²⁴⁷, montre que les femmes sont davantage donatrices (en argent ou en nature) des

Les bénévoles, munis d'un compteur manuel comptaient le nombre de personnes rentrées dans la tente et qui regardaient au moins quelques images. D'autres détails sur la méthodologie de notre enquête, sont détaillés dans le Chapitre 2.

²⁴⁶ Par question d'une meilleure lisibilité nous parlons en termes de pourcentage de questionnaires valides. Néanmoins, avec un risque de 5% de chance de se tromper, notre échantillon permet d'estimer le pourcentage total de femmes avec une marge d'erreur de +/- 8% (en relation au nombre total de visiteurs, et selon le calcul d'intervalle de confiance d'un pourcentage avec un échantillon issu d'une population finie sans remise).

²⁴⁷ « Les femmes sont 51% à faire au moins un don par an, quand les hommes ne sont que 46%. Leurs dons sont également plus fréquents que ceux des hommes ». Ces résultats sont consignés dans le Site de la Fondation de France mais l'étude n'a pas été intégralement publiée. Les informations techniques sont renseignées : « Sondage réalisé par l'IFOP auprès d'un échantillon de 1990 personnes, représentatif de la population française âgée de 15 ans et plus, constitué selon la méthode des quotas. Personnes interviewées en face à face à domicile, du 27 avril

associations de solidarité nationale ou internationale (51% contre 46%). Si les expositions photo ne semblent pas être privilégiées des femmes, l'humanitaire ainsi que les expositions photo-humanitaires pourraient l'être. Il nous semble alors une piste qui mériterait d'être creusée dans une autre recherche faite en lien avec ce type de dispositif.

En ce qui concerne l'âge des visiteurs, les résultats sont quelque peu différents selon le lieu d'administration du questionnaire. À Toulouse, on peut identifier clairement un groupe important de visiteurs de 18 ans, ce qui s'explique par les visites groupées organisées par un petit nombre d'enseignants de lycée. A Nancy, seulement un de répondants du questionnaire (sur 64) avait moins de 18 ans. Ensuite, l'échantillon de Nancy présente 15% de personnes de plus de 70 ans, groupe absent parmi les répondants à Toulouse.

au 9 mai 2006 ».

Accès : http://www.fondationdefrance.org/content/download/7708/112975/version/4/file/generosite_femmes.pdf
Consulté le 23/09/2015.

Tableau 13 : Groupe d'âge selon lieu de l'exposition

| | | Lieu de l'exposition | | Total | |
|--------------|-----------------|----------------------|----------|---------|--------|
| | | Nancy | Toulouse | | |
| Groupe d'âge | moins de 20 ans | Nombre | 1 | 18 | 19 |
| | | % | 1,60% | 24,70% | 13,90% |
| | Entre 20 et 30 | Nombre | 17 | 21 | 38 |
| | | % | 26,60% | 28,80% | 27,70% |
| | Entre 30 et 40 | Nombre | 5 | 9 | 14 |
| | | % | 7,80% | 12,30% | 10,20% |
| | Entre 40 et 50 | Nombre | 8 | 8 | 16 |
| | | % | 12,50% | 11,00% | 11,70% |
| | Entre 50 et 60 | Nombre | 11 | 5 | 16 |
| | | % | 17,20% | 6,80% | 11,70% |
| | Entre 60 et 70 | Nombre | 12 | 12 | 24 |
| | | % | 18,80% | 16,40% | 17,50% |
| | Plus de 70 | Nombre | 10 | 0 | 10 |
| | | % | 15,60% | 0,00% | 7,30% |
| Total | Nombre | 64 | 73 | 137 | |
| | % | 100,00% | 100,00% | 100,00% | |

Ces deux principales différences entre les deux échantillons nous conduisent notamment à penser à l'impact du lieu retenu pour l'exposition. Tandis qu'à Toulouse, le cadre du Festival de photographie ManifestO aurait pu attirer davantage un public jeune, le cadre plus administratif dans lequel l'exposition se présentait à Nancy pourrait être moins fréquenté par des jeunes publics. Il serait intéressant, par exemple, de croiser ces données avec des données de l'exposition présentée dans des centres commerciaux, avec des publics que nous pouvons imaginer être très différents. Une dernière donnée qui va aussi dans le sens de l'impact du lieu d'exposition dans le type de fréquentation est le fait qu'une partie importante du public arrive sur les lieux « par hasard » : 30,60 % à Toulouse et même 61,5% à Nancy. Puisque le lieu choisi est un lieu de passage important et à cause de la gratuité de l'exposition, le public peut s'y rendre de manière non planifiée, à la différence de ce que pourrait arriver dans des musées

ou d'autres équipements culturels. La différence importante entre le nombre de visiteurs par hasard entre les deux villes s'explique par la présence de l'exposition dans le cadre du Festival ManifestO, à Toulouse. Ainsi, plusieurs personnes ont visité l'exposition de MDM en continuité avec leurs parcours de visite lors du festival. Cela peut être aussi expliqué par les efforts importants de communication déployés par l'équipe toulousaine. Il s'agissait, en outre, d'une troisième exposition photographique de cette délégation ce qui l'avait rendu assez performante en termes de mobilisation.

Tableau 14 : « Comment avez-vous eu connaissance de l'exposition ? » Selon Lieu de l'exposition

| | | | Lieu de l'exposition | |
|---|------------------------|-------------|----------------------|---------------|
| | | | Nancy | Toulouse |
| Comment avez-vous eu connaissance de l'exposition ? | Site/Newsletter MDM | Nombre % | 4 6,10% | 2 2,80% |
| | Autre Internet | Nombre % | 4 6,20% | 9 12,50% |
| | Bouche à oreille | Nombre % | 10 15,40% | 9 12,50% |
| | Hasard | Nombre % | 40 61,50% | 22 30,60% |
| | Visiteurs de Manifesto | Nombre % | | 18 25,00% |
| | Affiche/Tracte | Nombre % | 4 6,20% | 3 4,20% |
| | Autre | Nombre % | 3 4,60% | 0 0,00% |
| | Cadre scolaire | Nombre % | 0 0,00% | 9 12,50% |
| | Total | Nombre % | 65 100,00% | 72 100,00% |

Finalement, ces espaces d'exposition ne sont pas marqués par une certaine appartenance au monde de l'humanitaire : il ne s'agit pas d'un lieu de mission, de bureaux de l'ONG ou, encore, d'un salon de l'humanitaire. À l'exception du festival de photos, dont nous évoquerons le cas plus loin, ces espaces ne sont pas investis régulièrement d'une mission ou d'une signification dans le monde de l'humanitaire ni, d'ailleurs, dans le monde

photojournalistique. Dès lors, les publics qui y circulent peuvent être très variables, selon les usages habituels de ces espaces.

6.3 Réception principalement « humanitaire »

Bien que le hasard compte dans la fréquentation de ces expositions, une fois devant l'exposition, les personnes ont le choix de s'y arrêter ou pas. Ainsi avons-nous repéré certains points communs parmi les personnes qui décident de parcourir l'exposition. Ceux-ci sont en rapport ou bien avec le type d'activité exercée, ou bien avec la relation entretenue avec le monde de l'humanitaire.

Tout d'abord, l'exposition à la Mairie de Nancy montrait des résultats intéressants quant à la profession des visiteurs. En effet, les professions médicales²⁴⁸ (infirmiers, médecins, dentistes, sage-femme) et les métiers du social (travailleur social, aide-soignant, accompagnateur socioculturel) sont très présents dans notre échantillon ce qui pourrait suggérer que ces groupes, déjà engagés professionnellement dans le soulagement des souffrances, soient particulièrement sensibles aux causes défendues par MdM. Il est aussi intéressant d'observer que l'exposition à Nancy a attiré plusieurs enseignants ce qui pourrait être lié à une certaine sensibilité de ces personnes pour ces sujets sociaux ou pour la dimension « pédagogique » de l'exposition.

²⁴⁸ Nous avons regroupé *a posteriori* les différentes réponses à cette question, ouverte.

Tableau 15 : Spectateurs de l'exposition, par profession (échantillon Nancy)

| | Nombre | Pourcentage (valide) |
|---------------------|--------|-------------------------|
| Profession Médicale | 8 | 14,3 |
| Etudiant | 10 | 17,9 |
| Enseignant | 7 | 12,5 |
| Domaine Social | 7 | 12,5 |
| Autre | 24 | 42,9 |
| Total valide | 56 | 100 |
| Réponses manquantes | 9 | |
| Total | 65 | |

À la différence de l'échantillon de Nancy, le domaine social et médical n'est pas particulièrement important dans l'échantillon de Toulouse²⁴⁹. En revanche, un nombre important d'étudiants y est présent, y compris d'étudiants de photographie ce qui s'explique facilement par la coexistence de l'exposition avec le Festival ManifestO. Trois photographes font aussi partie de cet échantillon.

²⁴⁹ Les réponses sur ce sujet ne peuvent pas être comparées entre les échantillons de Nancy et de Toulouse car la question a été modifiée dans les deux questionnaires. À Nancy nous demandons la « profession » et à Toulouse nous demandons l'« activité », ce qui explique que « retraité » soit une réponse présente seulement dans ce dernier échantillon.

Tableau 16 : Spectateurs de l'exposition, par activité (échantillon Toulouse)

| | Nombre | Pourcentage (valide) |
|----------------------|--------|----------------------|
| Profession Médicale | 3 | 4,5 |
| Etudiant | 31 | 46,3 |
| Enseignant | 1 | 1,5 |
| Domaine Social | 3 | 4,5 |
| Photographe | 3 | 4,5 |
| Retraité | 9 | 13,4 |
| Autre ²⁵⁰ | 17 | 25,4 |
| Total valide | 67 | 100 |
| Réponses manquantes | 6 | |
| Total | 73 | |

D'un autre côté, les spectateurs de nos échantillons sont souvent déjà liés au monde de l'humanitaire : environ une personne sur trois est déjà donatrice ou bénévole de l'humanitaire. À cela, il faudrait ajouter la petite proportion de visiteurs classée sous la rubrique « autre relation », qui réunit principalement des salariés ou stagiaires de l'humanitaire ou des personnes ayant une relation professionnelle avec ce monde.

²⁵⁰ Sous le volet « autres » on trouve une grande variété des professions : militaire, ingénieur, architecte, artisan, agent commercial, fonction territorial, acteur, etc.

Tableau 17 : Relation ou non avec le monde humanitaire par lieu de l'exposition

| | | | Lieu de l'exposition | Lieu de l'exposition | Total |
|------------------------------------|----------------------|---------|----------------------|----------------------|--------|
| | | | Nancy | Toulouse | |
| Relation avec le monde humanitaire | Donateur ou Bénévole | Nombre | 27 | 21 | 48 |
| | | % | 41,50% | 32,30% | 36,90% |
| | Aucune relation | Nombre | 33 | 39 | 72 |
| | | % | 50,80% | 60,00% | 55,40% |
| | Autre relation | Nombre | 5 | 5 | 10 |
| | | % | 7,70% | 7,70% | 7,70% |
| Total | Nombre | 65 | 65 | 130 | |
| | % | 100,00% | 100,00% | 100,00% | |

De manière plus détaillée (tableau 18), il s'agit plus fréquemment de donateurs d'ONG²⁵¹, parfois même de donateurs de MdM (jusqu'à 15% pour l'échantillon de Nancy).

Tableau 18 : Relation avec le monde humanitaire par lieu de l'exposition

| | | Lieu de l'exposition | | Total |
|--------------------|--------|----------------------|----------|--------|
| | | Nancy | Toulouse | |
| Donateur d'une ONG | Nombre | 21 | 15 | 36 |
| | % | 32,30% | 23,80% | 28,10% |
| Donateur de MdM | Nombre | 10 | 7 | 17 |
| | % | 15,40% | 11,10% | 13,30% |
| Bénévole d'une ONG | Nombre | 11 | 5 | 16 |
| | % | 16,90% | 7,90% | 12,50% |

Ces données sont à croiser avec le Baromètre de la générosité en France²⁵² qui montre que 40% de français sont donateurs réguliers des associations (dons en argent ponctuels, réguliers

²⁵¹ Question fermée à choix multiple : « Quel est votre lien avec le monde de l'humanitaire ? ».

ou acheteurs des produits partage²⁵³, au moins une fois par an). Ces premières données pourraient nous conduire à penser que notre échantillon a des pratiques de générosité semblables, voire inférieures, à celles de la population française. Mais, si l'on regarde en détail, seulement une proportion modeste de ces donateurs identifiés par le Baromètre de la générosité, le sont dans les domaines pouvant être liés à l'humanitaire : en 2014 (dernière année où cette information est disponible), 13 % de ces donateurs d'associations étaient engagés dans l'« Aide d'urgence internationale en cas de famine, d'épidémie ou de catastrophe naturelle »²⁵⁴, 7% dans l'« l'aide aux victimes de guerres, de conflits dans le monde » et 5% dans « l'aide aux populations des pays en voie de développement ». Malgré les limites de nos échantillons, nous pouvons estimer que les spectateurs de *Femmes après coup* sont plus susceptibles d'être engagés dans les causes humanitaires que le reste de la population française.

Résumons les principales caractéristiques des visiteurs de *Femmes après coup* identifiées jusque-là. Ces derniers arrivent souvent par « hasard » à l'exposition et pourtant, ils sont très nombreux à être déjà engagés dans l'humanitaire. D'ailleurs, quand l'exposition se présente en dehors du cadre photographique, ils sont très nombreux à être issus des professions médicales ou sociales. Nous pouvons alors poser l'hypothèse selon laquelle, malgré la coproduction du dispositif, issu à la fois du monde photojournalistique et du monde de l'humanitaire, sa fréquentation se fait principalement dans un cadre humanitaire.

Cette hypothèse nous semble être partiellement confirmée par la lecture des messages des spectateurs dans le Livre d'or de l'exposition à Toulouse. Tout d'abord parce qu'un nombre

²⁵² En 2011, année de la première passation du questionnaire le chiffre de donateurs était de 33%. Fondation de France et TNS Sofres, 2014, Baromètre 2014 de la générosité en France. Accès : http://www.francegenerosites.org/e_upload/pdf/fiche_technique_barometre.pdf Consulté le 08/06/2016.

²⁵³ « On parle de “produit partage” lorsqu'une entreprise s'engage à verser une partie du prix de la vente d'un produit ou d'un service à une association ou une fondation ». Site Internet de la Fondation de France. Accès : <http://www.fondationdefrance.org/Votre-espace/Entreprises/Paroles-d-experts/Produit-partage-donnons-du-sens-a-la-consommation> Consulté le 21/10/2015.

²⁵⁴ D'autres causes identifiées dans l'étude sont, entre autres, la culture et le sport, les associations de quartier ou la protection des animaux.

important de messages font référence au travail de MdM ou s'adressent à l'organisation (19 messages sur un total de 88 messages) : on remercie l'organisation, on l'encourage à continuer ses actions. Par exemple :

« Des photos intenses, brutes, des mots simples, touchants, la vérité sous sa forme brute. Très belle exposition, très beau travail de la part de MdM ».

« Merci à ces femmes, que leurs témoignages agissent sur l'humanité. Merci à Médecins du Monde ».

« Exposition très engagée, réussie et révélatrice de l'immense travail que l'association assure ».

« Cette exposition est bouleversante. Merci à Médecins du Monde et à toutes les autres associations venant en aide aux femmes d'exister ».

« Merci. Parler, montrer c'est important. Vive Médecins du Monde ».

Extraits du Livre d'Or *Femmes après coup*, Toulouse.

En revanche, seulement cinq des 88 messages font référence directe au travail de Lâm Duc Hiên :

« Merci à Lâm Duc Hiên ; merci de porter ces photos, merci de témoigner. Surtout de véhiculer une image de face parce que ces femmes semblent fortes et désireuses de s'en sortir ».

« Lâm Duc Hiên ; *nice work* ».

Extraits du Livre d'Or *Femmes après coup*, Toulouse.

D'autres messages formulent des commentaires au sujet des violences faites aux femmes, parlent des émotions suscitées par la visite, adressent des critiques. Parfois le destinataire du message est tout simplement absent dans le texte (notamment quand ce qui est écrit est une réflexion générale sur le sujet) ou parfois ce destinataire n'est pas précisé comme lorsqu'on remercie le producteur sans donner des pistes sur qui ce producteur pourrait être : « merci à

vous », « bravo pour l'exposition ». La liste de mots le plus utilisés dans le livre d'or (tableau 19) donne aussi un aperçu de ce dont il est question dans les messages des visiteurs : on remercie, on encourage (« continuez »), on parle du sujet (« violence », « femmes »). On fait aussi référence à l' « exposition », et aux « photos » (14 fois). Ces dernières sont très souvent qualifiées, de manière très générale, comme « belles ».

Tableau 19 : Les mots les plus utilisés dans le Livre d'Or de Femmes après coup, Toulouse

| | Mot | Occurrences totales |
|----|--|---------------------|
| - | Mots écartés (déterminants, pronoms, adverbes, prépositions, conjonctions, chiffres) | 811 |
| 1 | femme(s) | 39 |
| 2 | Expo (expo, exposition) | 38 |
| 3 | merci | 29 |
| 4 | monde | 18 |
| 5 | violence(s) | 18 |
| 6 | photo(s) | 14 |
| 7 | travail | 12 |
| 8 | médecin(s) | 12 |
| 9 | belle(s) | 12 |
| 10 | Continuer (continuez, continuer) | 10 |
| 11 | bravo | 10 |

En nous rendant à l'exposition tenue dans le cadre et aux côtés d'un festival de photographie, nous nous attendions à une réception plus « photographique ». Cela veut dire que nous nous attendions à avoir plus de commentaires sur le travail du photographe, sur sa démarche ou sur sa carrière, sur l'esthétique de ces images, d'autant plus que Lâm Duc Hiên n'est pas un inconnu dans le monde de la photographie. En ce sens, nous avons l'impression que la réception de l'exposition, même dans le cadre d'un festival de photographie, est « humanitaire ». On remercie surtout MdM et on loue son travail. Nous ne croyons pas pour autant que l'aspect photographique soit effacé du dispositif. Rappelons que le support

privilegié de l'exposition reste le travail du photographe et que les images issues de ce travail sont porteuses du regard particulier de Lâm Duc Hiên et de son esthétique particulière. Néanmoins, dans le cadre de cette exposition, ce n'est pas la Photographie que l'on voit car « le référent adhère » (Barthes, 1980 : 19). Nous empruntons cette expression à Roland Barthes qui, dans *La Chambre Claire*, livre une réflexion sur la nature de la photographie. Notre objectif n'étant pas d'ordre ontologique, cette expression concerne, pour nous, le cadre particulier de l'exposition *Femmes après coup*. Si le matériau de l'exposition se compose principalement de photographies de Lâm Duc Hien, ce sont surtout les femmes représentées et le travail de l'ONG que l'on voit. Cela peut, bien évidemment, correspondre aux objectifs du photojournaliste. Analysons maintenant ce qui reste de « photographique » dans les expositions photo-humanitaires, notamment quand celles-ci sont présentées dans des Festivals de photographie ou des lieux culturels.

6.4 L'humanitaire exposé en espace photographique : L'auteur photographique dans le cadre du témoignage militant

Il arrive que les expositions photo-humanitaires soient présentées dans des lieux qui accueillent régulièrement des photographes. Dans certains cas, il s'agit d'espaces spécialement dédiés à la photographie ou au photoreportage. Ainsi, parmi notre sélection d'expositions, celles-ci ont-elles été montrées dans ce type d'espace :

- *Sahel, l'homme en détresse* (1984), de Sebastião Salgado et MSF a été présentée, entre autres, au *Canon Photo Gallery*, Amsterdam ; au Palais de Tokyo, Paris ; au Festival international d'Arles, au Musée de l'Elysée, Lausanne ; au Musée d'art de São Paulo, Brésil ; au *National Gallery of Art*, Pékin.
- *Réfugiés* (1994), de John Vink et MSF a été présentée au Centre national de la Photographie.
- *Women facing War* (2001) de Nick Danziger et le CICR, a été exposée (en 2008) au Théâtre de la Photographie et de l'Image, Nice.
- *11 femmes face à la guerre* (2011) de Nick Danziger et le CICR, a été présentée à Visa pour l'image (sous forme de projection), et au *Canadian War Museum*.

- *34 vues contre l'oubli* (2006), recueil photographique de MDM, a été présentée à Visa pour l'image.
- *7 fois à terre, 8 fois debout* (2011) de Rip Hopkins et MSF a été présentée dans une Galerie de la FNAC.
- *Chroniques palestiniennes* (2002) de Philippe Conti et MSF a été présentée à l'« Espace Culture » de Marseille.
- *Regards sur le monde: Visages de la faim* de cinq femmes photographes et ACF a été présentée dans cinq Galeries Fnac (2004).
- *Starved for attention* (2009), de l'Agence VII et MSF a été présentée à la Galerie de l'Agence VII, New York.
- *Femmes après coup* (2010), exposée au Festival ManifestO, Festival Photo d'Angkor (Cambodge).

Tout d'abord, il faut séparer dans cette liste, deux expositions qui se distinguent des autres par la participation très limitée de l'ONG dans leur réalisation. Ce sont les expositions de Sebastião Salgado et de John Vink.

D'une part, Sebastião Salgado rapporte sur son site Internet avoir travaillé pour ce photoreportage, au Sahel « surtout [et pas *seulement*] avec [et pas *pour*] les équipes de Médecins sans Frontières »²⁵⁵. Ensuite, l'ONG n'est associée qu'au projet de livre et non pas à celui d'exposition. Ce livre a été vendu « au profit de »²⁵⁶ MSF et crédité « Prisma Presse pour Médecins sans Frontières ». Ce livre comporte d'ailleurs un texte de Xavier Emmanuelli, vice-président de MSF. En dehors de ce livre, diverses publications (*Libération, International Herald Tribune, Observer, Géo, The Sunday Times Magazine*) ont repris les images de Salgado qui sont alors créditées Salgado/Prisma Presse. Les expositions faites par la suite, sont l'initiative du photographe et des lieux d'accueil des expositions. Ces espaces qui ont accueilli l'exposition sont des lieux reconnus et accordent un prestige certain aux

²⁵⁵ Site Internet d'Amazonas Images, agence dédiée exclusivement au travail de S. Salgado. Accès : <http://www.amazonasimages.com/travaux-sahel> Consulté le 29/09/2015.

²⁵⁶ *Ibid.*

photographes y exposés. L'intérêt pour l'esthétique de ces images, mis en évidence par leur déplacement vers des salles de musée, a été la cible de nombreuses critiques. Regardés comme des objets d'art, ces images perdraient leur capacité d'expliquer et elles rendraient invisibles les sujets (personnes, thématiques) photographiés. Alors, tout se passerait comme si le référent n'adhérait plus, car c'est la photographie que l'on regarde. Cette critique concerne particulièrement les images en contexte de crise :

« Le public ne voulant plus voir de sang, on lui présente souvent l'hémoglobine en noir et blanc, avec beaux nuages noirs et subtiles nuances de gris. Dans un camp de réfugiés, le photographe travaille entre 5 heures et 8 heures, pour saisir la brume mêlée à la vapeur de l'eau qui chauffe sur le feu, le tout compris dans une lumière rasante. Ajoutez un angle de vue dynamique, et la belle image est là. Mais, que dit-elle sur la vie des camps ? "C'est la boucherie stylisée, commente Patrick Chauvel, alors que la guerre, ça pue la merde, la pisse et la mort" » (Guerrin²⁵⁷, 1996).

Dans plusieurs tribunes de *Le Monde*, Michel Guerrin (1995, 1996, 1997, 2000, 2002) dénonce cette approche qu'il estime se baser sur une « émotion peu mobilisatrice » (Guerrin, 2000). Le débat s'engage dans le milieu photojournalistique autour de l'esthétisation des images photojournalistiques et sur l'identité du métier du photojournalisme. Ce qu'il faudrait retenir, à ce stade de notre exposé, est le fait que la vie de ces images et de ces expositions dépassent largement le cadre humanitaire dont elles sont en partie issues.

C'est aussi le cas de l'exposition de John Vink, *Réfugiés*. Ce travail s'est aussi fait plutôt sur un modèle de coopération que sur un modèle de coproduction. Dit autrement, le photographe a bénéficié de soutiens spécifiques de la part de l'ONG pour la réalisation du reportage mais cette dernière n'a pas produit l'exposition qui est faite au Centre National de la Photographie. L'ONG participe à l'exposition, par des prises de parole dans les médias et par les entretiens à Rony Brauman, alors président de MSF, insérés dans l'exposition et le CD Rom qui est fait ultérieurement. Le livre, publié par le Centre national de la photographie, est crédité aussi MSF et est préfacé par Rony Brauman. Bien que le rapprochement entre MSF et photographe

²⁵⁷ Dans cet article de *Le Monde*, M. Guerrin cite le photographe Patrick Chauvel.

est plus clair dans ce cas que dans la coopération avec Sebastião Salgado (dix ans auparavant), le dispositif semble répondre (au moins) autant à des cadres photographiques qu'à des cadres humanitaires. L'exposition de John Vink, ne se distingue pas d'autres expositions « classiques » de photographie dans des équipements culturels. En effet, la photographie de presse avait fait son entrée dans les musées et les galeries dès les années 1970 (Poivert, 2008 : 87). Cette entrée devient la cible de critiques qui rejoignent celles de l'esthétisation de l'image, et qui mettent en avant les enjeux d'une certaine identité photographique :

« A peine sortis de griffes du reportage, nous nous sommes blottis dans les bras des arts plastiques. A présent, nous singeons les usages de notre sœur aînée : nous exposons, nous vernissons même nos photographies. Ces usages que nous avons adoptés, nous les pratiquons à qui mieux-mieux en sachant qu'ils nient l'identité photographique » (de Fenoÿl, 1986, *in* : Poivert, 2008).

Ces expositions « d'art » ne ressemblent pourtant pas aux expositions auxquelles nous nous intéressons. Dans un mouvement inverse à celui du rapprochement entre journalisme et art, le rapprochement entre photographie et humanitaire ramène l'intérêt vers les histoires qui sont racontées. Les images ne sont alors pas exposées parce qu'elles seraient « artistiques » mais pour ce qu'elles témoignent et ce qu'elles racontent. L'exposition de John Vink est très intéressante car elle constitue un de premiers investissements forts de MSF dans les dispositifs photo-humanitaires. Elle témoigne d'un passage entre une forme de coopération ponctuelle et une coproduction. Dans l'exposition, que nous avons décrite en détail dans le chapitre 5, à l'accrochage classique au mur dans le Centre National de la photographie, se superposent des bornes que le visiteur peut activer lors de son déplacement pour avoir des fragments d'entretien du photographe et de Rony Brauman. Dans ce contexte photographique à l'intérieur duquel s'insèrent des témoignages humanitaires, les démarches esthétique et journalistique du photographe restent centrales. Un reportage sur l'exposition de John Vink et MSF nous semble très révélateur de la forte présence de ce cadre photographique dont bénéficie cette exposition. Dans ce reportage de France 3, John Vink s'exprime sur sa mission en tant que photojournaliste. Il est amené à parler sur MSF, mais aussi sur son choix du noir et blanc :

« J'ai photographié en noir et blanc pour que le lecteur soit certain qu'il est occupé à regarder une photo. Cette tension qui existe entre la réalité et sa représentation, est plus affirmée quand on photographie en noir et blanc, puisque on retire des références qui sont la couleur. De toute façon, une photo, c'est une tricherie en quelque sorte, c'est un mensonge. Y a pas le son, y a pas l'odeur, y a pas le relief, alors en faisant du noir et blanc, j'affirme encore plus aux gens que : attention, vous êtes occupé à regarder une photo, et c'est un photographe qui vous parle » (John Vink, France 3, Archives de l'INA²⁵⁸).

De plus, le journaliste demande à Rony Brauman, au début du reportage, de choisir une photo qui « définit le mieux le style de John Vink » (*ibid.*). Le fait que les expositions de Sebastião Salgado et de John Vink, soient en grande partie commentées par leurs qualités non humanitaires (esthétiques, photojournalistiques) les différencie d'autres expositions, plus récentes, où la visibilité des actions humanitaires semble l'emporter.

Recentrons nous maintenant sur les cas où les expositions photo-humanitaires ont été présentées dans des espaces culturels, reprenant à nouveau le cas de *Femmes après coup*. Cette exposition, prévue pour être itinérante était censée pouvoir s'adapter à des nombreux espaces. Elle a pu ainsi faire partie de deux Festivals de photographie. Le premier cas, nous l'avons évoqué, est celui du festival ManifestO à Toulouse. ManifestO est un festival de « jeune photographie contemporaine internationale »²⁵⁹ dont l'orientation est plutôt la photographie artistique. Aux côtés de ce festival, et sous l'impulsion de la délégation locale (Midi-Pyrénées) de MdM, l'organisation a présenté trois de ses expositions récentes, *34 vues contre l'oubli*, *Exil-Exit ?* et *Femmes après coup*. Une quatrième exposition, *En sursis*, sur une communauté Rom à Toulouse, a été produite seulement par la délégation locale et présentée dans le cadre de ce festival. Pourtant, à chaque fois, les expositions n'ont pas été « insérées » dans le dispositif du festival qui est composé de plusieurs expositions (dix photographes exposés en 2012) montrées dans des containers installés dans un lieu public. Les expositions de MdM se tiennent aux cotés mais pas à l'intérieur de ce dispositif, comme le montre le schéma 2. Les expositions sont, d'ailleurs, appelées « expositions

²⁵⁸ Exposition des photographies de John Vink. Accès : <http://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00222/exposition-des-photographies-de-john-vink.html> Consulté le 29/09/2015.

²⁵⁹ Site Internet du Festival ManifestO. Accès : <http://www.festival-manifesto.org/manifesto-2015/le-festival-513> Consulté le 21/10/2015.

partenaires »²⁶⁰, et ne figurent pas dans le programme principal. Elles bénéficient, néanmoins, de la visibilité du festival et de la présence des visiteurs intéressés par la photographie. En effet, une partie importante (25%) des répondants de notre questionnaire à Toulouse déclaraient être, en principe, des visiteurs du Festival ManifestO (voir plus haut, tableau 5).

²⁶⁰ La phrase est utilisée sur le site Internet du Festival ManifestO et dans son Bilan interne auquel nous avons eu accès.

Schéma 2 : Femmes après coup aux côtés du Festival Manifesto, Toulouse



Femmes après coup a été aussi montrée dans le 8^{ème} Festival de photographie d'Angkor, au Cambodge. Ce festival a été créé en 2002 avec l'objectif d'être le premier grand festival de photographie en Asie. Son programme, assez varié, inclue de la photographie artistique, de la photographie documentaire, du photojournalisme. L'exposition de Mdm, qui faisait partie du programme principal du festival, s'était installée dans une place publique, donc dans un espace ouvert où l'accès était libre. Le directeur de la revue *Humanitaire*, de Mdm, dans sa chronique sur l'exposition commente ce choix. Celui-ci serait motivé par l'envie de rapprocher un public se jugeant peu légitime dans un espace culturel :

« Soda est venu en famille avec son épouse Dany et leur fils Tonton. Il a pourtant hésité à sauter le pas, à se faufiler entre les expatriés et touristes occidentaux attirés par l'audience internationale du Festival.

Comme beaucoup de ses compatriotes, Soda n'est pas à l'aise dans ces espaces culturels, tellement codés, pour tout dire surfaits où se presse un public qui ne lui ressemble pas. En organisant cette exposition à ciel ouvert, en plein centre-ville et en accès libre, Médecins du Monde voulait faire en sorte de rapprocher les uns et les autres. Pour cette soirée d'inauguration, à voir les Français, Australiens ou Anglais qui se déplacent avec aisance un verre à la main, le pari n'est pas complètement gagné. Mais Soda ne s'est pas démonté. Il a franchi cette frontière invisible » (Boris Martin, *Retour sur... Femmes après coup Cambodge*. Livret édité par MdM suite au Festival d'Angkor, 2013).

Pour cette exposition, les photographies ont seules pu être transportées depuis la France. Sur place, les mannequins de vitrine ont été remplacés par des mannequins en acier portant de parasols jaunes qui ressortent dans l'environnement (images 21 et 22) mais c'est le seule élément non photographique qui a été répliqué : l'audioguide, l'« abri » avec les témoignages de femmes, les bénévoles ne sont pas présents.

Image 21 : Femmes après coup à Cambodge ©Boris Martin



Image 22 : *Femmes après coup* à Cambodge ©Boris Martin



Le livret édité par MdM pour rendre compte de cette action montre bien les spécificités de cette exposition par rapport aux autres lieux où elle a été présentée²⁶¹. Tout d'abord, ce livret de 28 pages, en format A5²⁶² accorde deux pages à un entretien avec la coordinatrice du programme du Festival. On l'interroge sur les origines du Festival, sur Lâm Duc Hiên et, finalement, sur son opinion à propos de la coopération entre photographes et ONG. Ensuite, quatre pages sont destinées au photographe : nous y trouvons des éléments de sa biographie, de son parcours photographique ; un portrait sur une page entière (qui le montre en train de s'occuper des tirages de l'exposition), et un entretien sur deux pages. Sur cet entretien le

²⁶¹ Nos impressions concernant *Femmes après coup* à Cambodge ont comme source les documents du Festival et de MdM qui font référence à l'exposition, car nous n'avons pas été sur place.

²⁶² Le livret est disponible sur le site Internet de MdM dans la rubrique « Plaquettes ». Accès : <http://www.medecinsdumonde.org/Publications/Plaquettes-d-information/Femmes-apres-coup-au-Cambodge> Consulté le 15/07/2015. Les publications en ligne de l'ONG renvoient vers ce lien quand elles font référence à l'exposition. En revanche, nous n'avons pas reçu les informations de l'ONG pour assurer qu'il existait une version imprimée de cette plaquette ou pour connaître la portée de sa diffusion.

photographe s'exprime principalement sur son histoire personnelle, sur sa vision de la photographie... Ces extraits attestent d'une sensibilité à la démarche photographique :

« La photo doit traduire instantanément la violence qu'elles [les femmes] ont subies et ses conséquences. Je m'aperçois aussi que mes photos aident ces femmes à se regarder. Leur regard sur elles-mêmes change. C'est pour cela aussi que je fais en sorte de rester longtemps sur place : j'ai besoin que les femmes prennent le temps de se dévoiler, que notre relation devienne complice ».

« En fait, mon travail va au-delà du témoignage : ma démarche me transforme en ce que je pourrais appeler un "socio-photographe" ou un "psychophotographe". Je n'ai pas l'impression de voler leur image. Au contraire, j'ai le sentiment de leur donner quelque chose ».

« Présenter ici tous ces témoignages que j'ai rassemblés à travers le monde, c'est une façon d'évoquer ce que j'ai enduré durant mon enfance, dans mon pays d'origine et de dire aux gens : "Voilà, j'ai vu et vécu la violence et je m'en suis sorti" ».

Lâm Duc Hiên, *Retour sur... Femmes après coup Cambodge*. Livret édité par MdM suite au Festival d'Angkor, 2013.

Cette démarche qui met au centre le métier photographique est cohérente avec d'autres choix de l'ONG. Nous avons évoqué (Chapitre 4), par exemple, l'inscription de ces expositions dans une stratégie plus large que l'ONG revendique. L'exposition *34 vues contre l'oubli*, conçue pour être exposée à Visa pour l'image, est sans doute le dispositif qui marque, pour MdM, le début de cette stratégie. Comme nous l'avons décrit, cette exposition qui montrait une sélection de photographies de « crises oubliées » dans une scénographie rappelant une chambre noire, était accompagnée d'une campagne qui visait à créer d'échanges entre médias et humanitaires. À la différence d'autres expositions où le nombre de visiteurs est peut-être le principal critère de succès²⁶³, à Visa pour l'image, l'objectif visé était de conduire une réflexion avec les professionnels de l'information et de s'approcher d'eux. Ainsi, Nathalie L., chargée des expositions, met en avant les contacts qui ont été faits lors du festival et les projets qui y sont nés :

²⁶³ En effet, tous les bilans, rapports, communiqués des expositions mettent en avant leur nombre de visiteurs.

« Visa pour l'image c'était différent parce qu'il y a une semaine dédiée aux professionnels et on a pu rencontrer beaucoup des professionnels que ce soit des photographes, des agences photos ou d'autres professions qui travaillent en lien avec la photo. Et [les critères de réussite] c'est les échanges qu'on a. Suite à Visa pour l'image on a travaillé avec Olivier Jobard et Sipa Presse, on a aussi monté un projet de webdocumentaire avec Magnum *e-motion* sur le Libéria avec un photographe qui s'appelle Paolo Pellegrin et là on a été recontactés par Magnum, on va peut-être monter un projet avec eux. Ça nous a permis d'avoir des liens avec des photographes ou des agences photo » (Nathalie L., Chargée de la communication événementielle MdM, entretien, 15/06/2011).

Le travail de Nick Danziger avec le CICR-France a aussi circulé dans des lieux habituels de valorisation de la photographie. Son premier travail avec le CICR, *Women facing war* (2000) a été présenté, par exemple, au Théâtre de la photographie et de l'image à Nice, institution de promotion de la photographie. Onze portraits faisant partie de cette exposition font désormais partie de la collection de ce musée et lieu d'exposition. Quant à *Onze femmes face à la guerre*, qui revient sur les destins des femmes photographiées dans *Women facing war*, le reportage a été présenté en tant que projection au Festival Visa pour l'image. Durant le Festival, une séance de dédicace a été aussi organisée à la FNAC.

Entre l'exposition humanitaire et l'exposition typiquement « photographique », les nuances peuvent être variées. Dans tous les cas, il semble qu'une vie puisse exister pour ces images au-delà et en dehors du monde de l'humanitaire. Cette possibilité est plus claire pour les photographes qui bénéficient déjà d'un certain renom. C'est le cas, à des niveaux différents, de Sebastião Salgado, de John Vink, de Lâm Duc Hiên ou de Nick Danziger. Ce renom, gagné à travers de prix, bourses, festivals (c'est-à-dire dans le monde photographique) peut être source de nouveaux débouchés²⁶⁴. En exposant dans les festivals de photographie ou d'autres équipements culturels, le photographe, son témoignage et son regard reprennent une place centrale. Dit autrement, il est valorisé comme *auteur*.

²⁶⁴ Nous pensons, par exemple, à la directrice de programmation du Festival d'Angkor qui explique pourquoi elle a retenu l'exposition de Lâm Duc Hiên pour le Festival : « Lâm Duc Hiên est un excellent photographe. J'avais déjà été particulièrement intéressée par son exposition sur le Mékong... Donc je n'ai eu aucune hésitation » (Françoise Callier, *Retour sur... Femmes après coup*, Plaquette publiée suite au Festival de Angkor).

Cette notion d'auteur peut être comprise de deux façons. D'abord, un photographe peut être auteur car il livre une interprétation personnelle d'une thématique. Nous pouvons parler alors « d'essai photographique » comme le propose Vincent Lavoie, (2010a : 97), c'est-à-dire une « reformulation rhétorique du réel » (*ibid.*). En d'autres mots, produire un essai photographique veut dire photographier non seulement pour illustrer mais avec un angle spécifique, pour développer une approche ou une interprétation, non pas militante ni complètement objective mais « honnête », pour utiliser les mots d'un des photojournalistes interviewés²⁶⁵.

La deuxième façon de comprendre la notion d'auteur photographique s'appuie sur des éléments esthétiques et se rapproche de la notion de « photoreportage d'auteur » de Gaëlle Morel (2003, 2006, 2007) :

« Caractérisé par la circulation des images, passant des pages de la presse aux murs des institutions culturelles, le photoreportage d'auteur apparaît dans les années 1970 pour connaître un véritable apogée au cours de ces dernières années. [...] Cette production photographique implique une esthétique particulière qui repose sur une stylisation évidente des images. Définis et reconnus par le "regard" et le point de vue qu'ils porteraient sur les événements du monde, les auteurs usent de marques visuelles fortes et insistantes. Les photoreporters jouent sur les paramètres techniques en proposant des excès ou des défauts de lumière volontaires, des décadrages exacerbés, des gros plans prononcés ou encore des flous de bougé. L'affirmation de cette subjectivité est perçue pour ces photographes comme le moyen de distinguer leur production des clichés réalisés par les photojournalistes traditionnels. Refusant d'être considéré comme un simple opérateur, le photoreporter auteur incarne une alliance possible entre le journaliste et le créateur » (Morel, 2007 : 134).

Dans le photoreportage d'auteur, on valorise alors l'originalité esthétique du photographe. Ainsi, quelques marqueurs esthétiques peuvent-ils être reconnaissables chez certains auteurs. Cela est le cas de Lâm Duc Hien, dont les images de l'exposition *Femmes après coup* ne représentent pas une rupture avec ses travaux précédents. L'utilisation des couleurs saturées

²⁶⁵ Angel Lopez Soto, entretien, 11/02/2013.

(image 23), les cadrages atypiques (image 24) sont seulement quelques exemples de la continuité esthétique de son travail, y compris dans le cadre d'un projet humanitaire.

Image 23 : *Femmes après coup*, 2010 (à gauche) et *Le Mékong*, 2011 (à droite) ©Lâm Duc Hiên



Image 24 : *Femmes après coup*, 2011 (à gauche) et *Le Mékong*, 2011 (à droite) ©Lâm Duc Hiên



L'essai photographique et le photoreportage d'auteur ne s'excluent pas. Ce sont des approches qui peuvent coexister, à des degrés différents, chez des photographes tels que, John Vink, Sebastião Salgado ou encore Lâm Duc Hiên, dont les travaux ont été précédemment cités. Quand le photojournaliste est exposé, cela est souvent associé à une mise en valeur de son travail ce qui peut comprendre à la fois son regard d'essayiste et son regard esthétique. « Exposer » la photographie c'est aussi de la montrer parce qu'elle a une valeur intrinsèque, la soustraire du contexte journalistique pour qu'elle s'exprime toute seule. Néanmoins, ceci n'est pas le cas des expositions photo-humanitaires. Ce type d'exposition fournit aux lecteurs

des cadres de lecture très forts qui amènent les publics à se focaliser surtout sur les référents de la photographie (l'ONG et les bénéficiaires de son action), au détriment de la forme photographique (le style, la esthétique) et de la démarche photographique (l'angle du reportage, l'approche avec les personnes photographiées). Tout en attribuant au photographe une place importante dans la construction du dispositif et dans son discours, l'ONG semble induire, dans le cadre spécifique de ces expositions, une lecture humanitaire du travail photojournalistique. Le problème de l'identité photojournalistique, comme dans le cas où le photojournalisme se rapproche de l'art, se pose à nouveau. La méfiance envers la généralisation de ces collaborations vient du fait que ces coopérations brouillent les frontières du métier, et obligent à repenser une identité photojournalistique. La relation des photojournalistes et des humanitaires ne se pose pas en termes de conflit, car les projets communs se multiplient. Or, cette coopération fait coexister ces deux visées : être auteur et/ou être témoin militant, et c'est pour cela que nous la comprenons comme des situations de « presque accord ».

Car nous ne croyons pas qu'il y ait une identité photojournalistique immuable, le reste de notre démarche consistera à rendre compte des façons dont les photojournalistes vivent cette tension et composent avec ces éléments pour garder une cohérence dans leur métier.

PARTIE III. Les logiques de chaque monde à l'œuvre

Les dispositifs photo-humanitaires que nous avons décrits portent les traces de chaque monde. Bien que plusieurs éléments réunissent ces deux mondes (nous avons parlé de l'empathie envers une personne qui souffre comme point de départ de la coopération), des formes de faire différentes engendrent certains aménagements. Cela peut être compris comme un risque pour l'intégrité du métier, ce qui a été particulièrement le cas pour le métier photojournalistique. Dans cette troisième partie, notre objectif est de nous concentrer sur ces situations de « presque accord » où les personnes impliquées dans la construction des dispositifs doivent faire des choix qui leur semblent cohérents avec leur monde. Notre approche, axiologique, nous a permis de relever différents registres dans lesquels s'expriment les valeurs qui soutiennent ces différents choix : un registre de l'émotion (Chapitre 7), un registre de l'engagement (Chapitre 8) et un registre marchand (chapitre 9). Ces registres sont proposés à la suite de l'analyse du corpus et peuvent être aussi compris comme les trois enjeux centraux dans les échanges entre monde humanitaire et monde journalistique. Ils nous permettent alors de comprendre dans les situations concrètes des dispositifs, les logiques derrière les litiges, les accords ou arrangements ponctuels qui peuvent survenir lors de la coopération des mondes du photojournalisme et de l'humanitaire.

Chapitre 7. Le registre de l'émotion

« Nous voilà touchés au plus profond de nous-mêmes par la dignité de ces femmes. [...] Qui ne se jetterait pas sur cette petite fille en pleurs pour la consoler avec de tendres bisous... ».

Livre d'or *Femmes après coup*, Toulouse.

Pour comprendre le fonctionnement du registre de l'émotion dans la photographie humanitaire, nous proposons de faire un détour par des ouvrages qui traitent directement ou indirectement le lien entre l'action humanitaire et les affects. Nous nous concentrons particulièrement sur l'ouvrage de Luc Boltanski qui aborde des formes rhétoriques pour parler de *La souffrance à distance*. Celui-ci montre la centralité du registre de l'émotion ou de la pitié dans la communication humanitaire et nous permettra ensuite de développer les différentes approches de l'émotion dans les dispositifs photo-humanitaires.

7.1 L'émotion dans une politique de la pitié

Le mot *émotion* est souvent convoqué pour parler d'humanitaire. Dans une approche critique, plusieurs auteurs (Mesnard, 2002 ; Campbell, 2003 ; Clark, 2009 ; Dewageneire, 2013 ; Manzo, 2008) se concentrent principalement sur ce qu'ils considèrent des dérives de la communication des organisations humanitaires : une iconographie victimaire avec l'intention d'émouvoir le public, l'appel à la compassion au détriment d'une compréhension des crises humanitaires. Ces critiques, dont nous avons déjà esquissé les contours, ont en commun d'opposer de manière plus ou moins explicite une approche émotionnelle de la communication humanitaire à une approche qui se voudrait rationnelle et supérieure d'un

point de vue éthique. Cette opposition entre raison et émotion est d'ailleurs reprise dans les codes de conduite proposés pour la communication des ONG. De manière plus large, les critiques qui s'adressent à l'ensemble du mouvement humanitaire reprennent aussi ces objections : l'humanitaire serait, d'abord, une affaire du « cœur » (Padis, Pech : 2004) ou de « passions » (Maillard : 2007), un domaine dont « le carburant est l'émotion » (Brauman, 2009 : 11). Dans sa critique de ce qu'il appelle une « idéologie humanitaire », l'anthropologue Bernard Hours vise une stratégie qui serait propre à ce monde :

« L'idéologie humanitaire en jouant sur l'émotion plutôt que sur la raison conduit à produire un consensus entretenu par tout un battage médiatique qui en fait l'antithèse de l'humanisme et contribue à la production d'un totalitarisme démocratique » (Hours, 1998 : 50).

Pour l'auteur, cette idéologie proprement humanitaire se serait progressivement imposée depuis les années 1980 et aurait comme noyau l'idée d'universalité des droits de l'homme. Pour que cette idée (que Bernard Hours considère peu questionnée rendant l'action humanitaire très légitime) s'impose, les médias ont dû jouer un rôle important car ils seraient le relai du « spectacle humanitaire ».

« L'humanitaire commence par l'émotion, l'indignation provoquée par la perception d'un drame attentatoire à la dignité. Après le choc émotionnel survient la réprobation humanitaire, fondée sur des normes et des valeurs qui permettent de juger scandaleuse la situation présentée. Un tel processus d'émotion-réprobation, trouve son principal ressort dans les spectacles humanitaires programmés par les médias. Ces spectacles mettent en scène des gens sinistrés, en détresse, en danger et, par un effet d'aspiration, d'autres gens (nous ou nos délégués) qui leurs portent secours » (Hours, 1999 : 277).

Si de nombreux analystes pointent du doigt un supposé recours aux « émotions », il nous semble que parler d'émotion *en général* soit très peu précis pour décrire ce que les messages sur la détresse peuvent convoquer dans le public de l'humanitaire. L'*indignation* que désigne Bernard Hours est très différente de la compassion ou de la pitié, plus souvent convoquées pour parler, et critiquer les ressorts de l'humanitaire. La question mérite d'être posée : quelles émotions sont convoquées pour parler ou faire de l'humanitaire ? Et quels liens peuvent créer ces émotions entre le public et les ONG (ou les bénéficiaires de leurs actions) ? En somme, il faudrait donner un peu plus de profondeur et de précision aux mots tels que les « affects »,

« passions » ou « émotions ». Notre étude permet d'aborder cette question par une analyse de la façon dont les communicants des ONG humanitaires proposent concrètement d'aborder les « émotions » (et lesquelles) par les dispositifs proposés. Cela permet aussi de proposer la façon dont le travail du photographe, avec les spécificités propres de son monde, s'articule avec ces stratégies.

Que ce soit exprimé en termes de constat ou de critique ouverte, l'émotion convoquée le plus souvent pour expliquer l'action humanitaire est celle de la compassion. Connotée négativement dans le langage courant (Audi, 2008 : 111), elle désigne un sentiment que l'on peut éprouver devant le malheur d'autrui. D'origine latine, *cum patior*, le mot veut dire « souffrir avec ». Adam Smith dans sa *Théorie des sentiments moraux*, l'utilise comme synonyme de *pitié* : « la pitié ou la compassion, c'est-à-dire l'émotion que nous sentons pour la misère des autres » (Smith, 1759 : 23). Cette émotion peut être la tristesse que nous éprouvons devant la souffrance d'autrui, comme le propose Jacques Ricot :

« La compassion est cette sensibilité désarmante devant l'irruption en moi de la douleur d'autrui, non que cette douleur soit ressentie comme telle dans une impossible coïncidence, mais ce qui fait irruption est le sentiment d'une tristesse causée par la souffrance d'autrui » (Ricot, 2013: 23).

Cet auteur ajoute que ce sentiment n'est pas pure réceptivité, mais en tant qu'émotion, la compassion a la capacité de mener vers l'action ou au moins à une sorte de sollicitude, « une disponibilité active au monde, à autrui » (*ibid.*: 19). Or, la compassion ou la pitié peuvent souvent avoir une utilisation péjorative, car elles comportent une idée d'inégalité, un certain dédain ou mépris envers la personne qui souffre et qui suscite alors ce sentiment (Ricot, 2013 : 11). Rappelons par exemple, que dans le code de conduite de la Croix-Rouge (1994), il est stipulé que les victimes de catastrophes ne doivent pas être présentées comme des « objets de commisération ». Ce dernier mot, utilisé comme synonyme de compassion, exprime la même idée de souffrance partagée (*cum miserari*).

Néanmoins, plusieurs sont les chercheurs à s'être intéressés à ce sentiment dans une perspective éthique et politique. La question transversale est celle de savoir comment le sentiment qui nous pousse à vouloir arrêter ou prévenir la souffrance des autres peut être une

composante de nos choix éthiques, voir une composante de la vie politique. Il s'agit alors de dépasser la perspective de l'aide fournie à nos proches ou aux membres de notre communauté²⁶⁶, aux personnes individuelles qui se trouvent face à nous (comme dans la parabole du Bon Samaritain) pour prendre en charge aussi des personnes se trouvant à distance ou à des collectifs.

Ainsi, Didier Fassin s'intéresse-t-il aux causes du succès des arguments « humanitaires » fondés sur des sentiments moraux, notamment la compassion, qui feraient consensus en politique. L'auteur propose l'existence d'un « gouvernement humanitaire », au-delà du monde des ONG humanitaires ; une sorte de passage et de légitimation de ce monde dans les pratiques des institutions politiques (états, collectivités territoriales, organismes internationaux). Le vocabulaire de l'émotion, de la souffrance et de la compassion coexiste alors avec l'ancien lexique de la critique sociale, plutôt fondé sur l'idéal de justice. A partir de l'observation des terrains qu'il connaît très bien (Didier Fassin est anthropologue et un ancien salarié de MSF), l'auteur montre comment des sujets de droit deviennent dans des politiques publiques des sujets de compassion ; ainsi, des inégalités se traduiraient en tant que souffrances, ou les violences en tant que traumatismes. Pour communiquer sur les actions humanitaires, les ONG doivent faire face à une impasse. Comment communiquer sur les souffrances tenant compte à la fois l'inévitabilité du sentiment de compassion²⁶⁷ et l'exigence qui est adressée à l'humanitaire d'expliquer, ouvrir le débat et rappeler que leurs « bénéficiaires » sont des sujets de droit ? Ou dit autrement, comment la compassion, la pitié ou la sollicitude peuvent faire partie d'une réponse moralement valable (c'est-à-dire justifiable) à la souffrance ?

²⁶⁶ Une précision doit être faite à propos du mot « compassion », ce mot, dans son usage courant ne concerne pas l'aide que l'on fournit aux personnes proches de notre cercle intime, car dans ce cas on peut considérer que, dû notre proximité, leur malheur est directement le nôtre.

²⁶⁷ Adam Smith affirmait que « aussi égoïste que l'homme puisse être supposé, il y a évidemment certains principes dans sa nature qui le conduisent à s'intéresser à la fortune des autres et qui lui rendent nécessaire leur bonheur, quoiqu'il n'en retire rien d'autre que le plaisir de les voir heureux » (1759). Néanmoins, le public peut toujours chercher à éviter cet impératif en détournant le regard, ou en prétextant une intention de manipulation ou un manque de véracité.

Des pistes pour aborder cette question peuvent être tirées des débats autour de l'éthique du *care*, bien que les liens entre *care* et mouvement humanitaire aient été très peu abordés jusqu'à présent²⁶⁸. Carol Gilligan, qui est la première à introduire la notion de *care* le définit ainsi :

« Le *care* est une « conception morale [qui] se définit par une préoccupation morale du bien-être d'autrui, et centre le développement moral sur la compréhension des responsabilités et des rapports humains ; alors que la morale conçue comme justice rattache le développement morale à la compréhension des droits et des règles » (Gilligan, 1986, 38).

Le mot *care* est communément gardé en anglais par les auteurs qui s'inscrivent dans ces réflexions, car il implique à la fois de s'intéresser à quelque chose –*to care about* – et une forme de prise en charge –*to take care* – (Tronto, 1993, 147-148). Il est alors une disposition (la sollicitude envers une personne souffrante et vulnérable) mais aussi une activité qui vise à prendre en charge une souffrance. S'attachant aux contextes, aux souffrances et aux personnes concrètes, cette approche de l'éthique s'oppose à d'autres conceptions (classiques) abstraites et fondées sur l'idée de justice (Le Goff, 2008 : 130 ; Papperman, 2008 : 167). L'éthique du *care* met au premier plan les sentiments moraux, ce qui a valu d'être décrite comme « irrationnelle » (N. Nodding, 1984). Néanmoins elle pourrait aussi être comprise comme une forme de « rationalité pratique » (Rudick, 1989 : 13).

Les réflexions lancées dans les années 1980 par Carol Gilligan, vont se prolonger par des nombreux débats dans plusieurs disciplines. D'une part les questions vont s'orienter vers la question de la spécificité ou non de cette morale dans le vécu féminin. Une autre voie a dissocié en grande partie le *care* de la perspective du genre, pour explorer la possibilité du *care* comme une théorie morale plus générale (Le Geoff, 2008 : 130). C'est justement, dans le prolongement de cette voie que le *care* peut donner un éclairage intéressant à l'éthique du monde humanitaire. En effet le défis de ce monde est de parler et de prendre en charge des

²⁶⁸ Les questionnements autour de l'humanitaire et du *care* semblent se recouper à plusieurs reprises, c'est une piste qui devrait être abordée. La revue du MAUSS a fait état de ces rapprochements dans son numéro 32, *L'amour des autres, Care, compassion et humanitarisme* (2008).

souffrances qui se déroulent loin des sièges des ONG et de leurs publics. Comment alors les ONG peuvent articuler la demande adressée à leurs publics de s'intéresser aux souffrances lointaines ?²⁶⁹ Nous avons décrit comment les critiques adressées à l'humanitaire exigent que ce monde adopte une « approche rationnelle » en limitant l'impact émotionnel de ses messages. Or, une autre façon d'aborder la question peut passer, d'une part, par le renoncement à l'opposition raison/émotion et, d'autre part, par la légitimation des sentiments moraux, dont la compassion, dans la réponse aux souffrances à distance. Sans être théorisée, cette voie qui assume le souci de l'autre tout en faisant appel aux principes « universels » (les droits de l'Homme) est empruntée par les communicants aux sièges des grandes ONG. Ainsi, les dispositifs et les messages que nous analysons comportent un souci de raconter des histoires particulières et nous invitent à nous intéresser et à nous préoccuper (*care about*) aux destins individuels des personnes qui nous sont montrées à travers la photographie.

Le regard que Luc Boltanski propose dans *La souffrance à distance*, répond à ces deux aspects : la compassion face à une souffrance particulière (qui devient sollicitude et action comme dans le *care*) et la compassion ou pitié comme sentiment moral central dans la politique contemporaine. Sans aborder frontalement la notion de *care*, mais en se référant à Adam Smith et Hannah Arendt, Luc Boltanski aborde l'irruption de la pitié en politique. Si nous avons trouvé son approche utile et complémentaire c'est parce qu'elle propose aussi des formes rhétoriques pour aborder et répondre aux souffrances.

Dans *La Souffrance à distance* (1993) Luc Boltanski analyse la possibilité de s'engager avec un « malheureux » lointain avec lequel on se trouve confronté par un intermédiaire. Il situe le développement de l'humanitaire dans un contexte sociétal qui lui semble plus large qui est celui de la politique de la pitié. Sans être une critique acerbe de l'humanitaire, il permet de placer le développement humanitaire dans une perspective plus large. La première question que l'auteur se pose concerne la possibilité de s'engager avec ces malheureux quand la

²⁶⁹ D'une manière plus large, nous sommes d'accord avec Joan Tronto quand elle estime qu'une des questions morales le plus importantes dans le monde contemporain est la possibilité d'envisager la sympathie au-delà de nos groupes d'appartenance (Tronto, 1993).

distance paraît insurmontable. Luc Boltanski situe la question dans le contexte du développement, dès les années 1970, de nombreuses ONG humanitaires. Ce mouvement traduirait pour l'auteur deux tensions habitant les sociétés occidentales. La première tension est celle qui oppose un universalisme abstrait –incarné par l'aspiration d'une solidarité planétaire–, à un communautarisme étroit. Une deuxième tension se trouve dans la « culture de l'authenticité » comme composante des identités modernes. Cette culture incite à se construire une individualité et être soi-même tout en optant pour des horizons qui transcendent le « soi ». La critique adressée à la culture de l'authenticité est que celle-ci permettrait à un spectateur éloigné du malheureux, la possibilité de « se réaliser » en s'émouvant de sa propre pitié. L'engagement altruiste ne serait alors qu'un piège d'une culture hyper-individualiste. L'originalité du travail de Boltanski, est de placer le mouvement humanitaire dans un contexte politique très large qui permet de mieux comprendre les critiques qui lui sont adressées. En effet, c'est dans ce contexte de critique que l'appel à l'émotion est suspecté d'être une manipulation qui viserait des personnes croyant à une possible solidarité planétaire, ou encore une façon déguisée de cultiver l'individualisme.

Ensuite, Boltanski propose de lire ce contexte à la lumière d'une « politique de la pitié », notion que l'auteur emprunte à Hannah Arendt (1967). Dans une politique de la pitié, il y a des personnes qui souffrent, et des personnes qui ne souffrent pas. Il n'est donc pas question d'être « grands » et d'être « petits » comme dans une politique de la justice fondée sur le mérite (modèle développé dans *De la Justification*, écrit avec Laurent Thévenot, 1990). Dans une politique de la pitié, « l'urgence de l'action l'emporte toujours sur la considération de la justice » (Boltanski, 1993 : 24). La particularité de la pitié en tant que *politique*, est de viser la généralité. La pitié pure et simple (la « compassion » pour Luc Boltanski) entre des individus concrets ne donne pas lieu à une politique, car cette relation ne s'inscrit que localement²⁷⁰.

²⁷⁰ Il ne s'agit pas d'une critique au *care*, car L. Boltanski ne s'inscrit pas dans ces débats. Néanmoins, l'auteur pointe du doigt les mêmes limites qui ont été postulées à une éthique du *care* : « Celle-ci ne serait pas en mesure d'élargir le cercle de bénéficiaires au-delà des proches, que ces proches désignent les membres d'un groupe restreint comme une famille, d'un ensemble national, ou plus largement l'ensemble de ceux avec qui nous partageons des souvenirs » [...] Les exigences du *care* ne seraient pas applicables à ceux que nous ne connaissons que de loin, car elles font appel à une sensibilité et une connaissance approfondie du proche, qui lui est ajustée. Cette connaissance et cette sensibilité ne peuvent être ni reproduites ni transportées dans le domaine des relations impersonnelles ou à distance sans déformation ou perte de leur tranchant éthique » (Paperman 2008 : 167).

Dans une politique de la pitié, ce qui est envisagé est la possibilité d'être concerné par les souffrances de personnes avec lesquelles nous ne partageons aucun lien. Or, la généralité (par exemple, par le biais d'indicateurs quantitatifs de pauvreté ou de mortalité) ne peut pas inspirer la pitié. « Pour activer la pitié, des corps souffrants et misérables doivent être transportés de façon à toucher les sens de gens heureux » (*ibid.* : 36). Ce ne sont que des cas singuliers qui peuvent déclencher la pitié, mais ces derniers doivent être aussi rattachés à un collectif de malheureux²⁷¹.

Cette double dimension, générale et individuelle, est bien présente dans le cas des souffrances racontées dans les expositions photo-humanitaires. Prenons l'exemple de cette image de l'exposition *Femmes après coup*.

Image 25 : Photographie de *Femmes après coup*. ©Lam Duc Hien



²⁷¹ D'autres disciplines ont décrit les conditions pour qu'un discours médiatique puisse provoquer l'émotion. En sciences du langage T. Ungerer a décrit, par exemple, les formes émotionnelles mobilisées dans la presse écrite anglaise et allemande (Ungerer, 1997).

Cette image est accompagnée, dans l'exposition, de la légende :

« Nicaragua. Depuis 2 ans une section de protection des femmes s'est créée au commissariat de Puerto Cabezas. Plus de 10 cas de violences sont enregistrés chaque jour. V., 28 ans sera reçue, puis orientée vers le centre CAIMCA*. *Centre d'accueil pour les victimes de violence intrafamiliale, partenaire de MdM ».

La personne qui est représentée dans l'image est rattachée à une histoire singulière. On nous raconte où elle habite, où elle a été accueillie. On peut même connaître l'initiale de son prénom, ce qui ne rajoute rien à l'information qui est donnée par l'image mais qui nous rappelle l'existence réelle de cette femme. Cette personne est quelqu'un qui souffre, et son image permet aux spectateurs de mieux imaginer la souffrance, de l'incarner. Bien que la singularité des personnes photographiées soit importante, car on les imagine réelles, celles-ci sont en même temps interchangeables. Ces femmes singulières sont placées dans le dispositif, en tant que sujets exemplaires d'une problématique plus large. Ainsi, dans les discussions entre photographes et chargés des expositions dans l'humanitaire, il est question du choix d'images sur une *thématique* donnée, et non pas du choix de photos d'une personne en particulier. Dans les expositions, plusieurs éléments permettent toujours de rattacher les personnes représentées à une instance générale. Dans *Femmes après coup*, cela est fait, entre autres, par des panneaux placés en dessous des mannequins qui portent les photos (image ci-dessous).

Image 26 : Exposition *Femmes après coup*. Panneaux informatifs ©R. Contreras

L'image photographique se prête particulièrement à ce type d'usage. Sa capacité de *donner à voir* une personne dans un moment qui reste fixe, permet aux spectateurs d'imaginer sa détresse tout en la rattachant à la détresse d'autres personnes. Nous pouvons rappeler aussi l'exposition *Exil-Exit ?*, sur les sans-papiers en Europe, qui est produite pour accompagner le rapport de l'Observatoire de l'accès aux soins²⁷². Le rapport de cet observatoire représente un intérêt certain pour ceux qui peuvent être professionnellement ou politiquement concernés, car l'usage qu'ils peuvent en tirer ne concerne que des aspects généraux : des statistiques, des problématiques au niveau de groupes de population (les « mineurs », les « demandeurs d'asile », les « sans domicile fixe », etc.). Ces usagers s'intéressent alors à des personnes qui peuvent être rapprochées de catégories plus larges au nom de certains critères. C'est le principe de formes de généralité décrites par Luc Boltanski et Laurent Thévenot dans *De la justification*. En revanche, si nous suivons le raisonnement de Luc Boltanski, la connaissance

²⁷² Accès : <http://www.medecinsdumonde.org/fr/En-France/Observatoire-de-l-acces-aux-soins> Consulté le 20/10/2015.

d'une souffrance individuelle pointe vers l'action. Le spectateur peut choisir de ne pas regarder, mais il pourra toujours être accusé d'indifférence. Et ce, même si le spectateur accède aux souffrances par des médiateurs, et qu'il se trouve éloigné du malheureux. Ce n'est pas seulement le cas de la communication humanitaire mais aussi de l'utilisation, par les médias, d'histoires exemplaires rattachées à des images emblématiques qui peuvent déclencher des émotions collectives²⁷³.

Ce double caractère de la victime humanitaire représentée, à la fois collective et singulière, peut alors permettre aux spectateurs de surmonter, au moins en partie, le problème de la distance. C'est tout l'enjeu de la communication dans l'humanitaire : de proposer un lien, qui n'est pas évident, entre un spectateur et une personne qui souffre, à distance. Si le problème de la distance n'existait plus, ces instances collectives et singulières seraient moins importantes, car le spectateur aurait une expérience et un accès direct à ces situations de souffrance. Ainsi, par exemple, nous avons été confrontée au cas d'un spectateur ayant reconnu la ville où il a grandi dans les photographies de l'exposition. Ce spectateur, Congolais, s'est montré très touché par ces images en particulier qu'il liait à son histoire personnelle :

« Là, il y a Kinshasa, c'est la ville où j'ai grandi, c'est là où je suis né. Quand tu rentres à l'exposition, tu vois cette photo [montre la photo de l'affiche]...chacun a son interprétation mais moi, en tant que Congolais, dès que je la vois... [je me dis] : on a habité le même quartier, c'est pas forcément quelqu'un de ma famille, mais c'est très proche. Et si on va en profondeur, je vais retrouver les mêmes situations si je remonte dans le temps. C'est ma propre histoire, ma vraie histoire qui n'a pas changé » (Spectateur de *Femmes après coup*, entretien, 15/11/2011).

Ce spectateur exprime ainsi le lien avec les personnes souffrantes, qui lui semble évident. Dans les cas où ce lien est moins clair, l'objectif est alors de déclencher de l'empathie envers

²⁷³ Plusieurs cas sont emblématiques. Celui, par exemple, de la photo d'Omaira Sanchez prise par Franck Fournier en 1985 après l'éruption d'un volcan en Colombie. Ou encore celle, plus récente, de l'enfant Aylan, mort dans la traversée vers l'Europe en pleine crise de réfugiés.

la personne qui souffre. C'est la stratégie de l'empathie, qui rapproche photojournalistes et humanitaires (chapitre 6).

Ce qui est valorisé est la possibilité pour le spectateur de pouvoir s'identifier avec quelqu'un d'autre, à qui l'on attribue un nom, une histoire, comme c'est le cas, par exemple, de cette spectatrice qui écrit dans le livre d'or de *Femmes après coup* : « je me sens la sœur de toutes ces femmes ». Les dispositifs peuvent aller même jusqu'à simuler des situations de détresse par des mises en scène. L'objectif est de dépasser la généralité froide des données pour aller jusqu'à l'individualité de chaque souffrance, que l'on pourrait avoir envie de soulager, comme ce spectateur qui voudrait « consoler avec de tendres bisous cette petite fille en pleurs » (Livre d'or *Femmes après coup*). Cette invitation à l'action qui passe par une réponse affective est constituante de l'humanitaire. Elle est aussi l'approche qui soulève le plus de suspicions.

7.2 L'émotion: une ressource suspectée

« L'émotion a mauvaise presse », écrit Jean-Pierre Esquenazi (2004 : 75). En condamnant son « utilisation effrénée » (*ibid.*) dans les médias, l'idée sous-jacente serait celle de l'opposition entre une réflexion cohérente et rigoureuse et l'émotion sans issue et manipulatrice (*ibid.*). La critique de l'image humanitaire s'est attaquée aussi à ce qui était compris comme une surexploitation de son potentiel émotionnel au détriment de la compréhension des situations racontées. L'idée sous-jacente est la même, ce qui peut être constaté dans la réponse apportée aux critiques : les ONG doivent désormais utiliser l'image pour faire réfléchir. Dans le cas contraire, le risque est de se faire accuser de manipulation. Il s'agit alors d'un sujet fortement sensible dans le monde humanitaire, ce que nous avons très vite remarqué sur le terrain. En effet, sur ce sujet délicat, nous avons trouvé plusieurs déclarations qui semblent répondre à une envie de relativiser la portée émotionnelle de dispositifs. Ce qui nous paraît très clair, c'est l'existence d'un contexte normatif très fort en ce qui concerne l'image humanitaire, qui peut être vraisemblablement la conséquence des critiques à son égard. Cela dit, dans la construction des dispositifs photo-humanitaires et dans leur réception, un nombre important de commentaires et de prises de position (des évaluations) sont faites dans le registre de

l'émotion. Ainsi, on parle de photos « bouleversantes », d'expositions « touchantes »²⁷⁴ qui doivent être approchées en ouvrant « nos yeux, nos esprits et nos cœurs »²⁷⁵. Relativisé d'un côté, central quand il s'agit de commenter les expositions, le registre de l'émotion doit être examiné, à la fois, au niveau des pratiques et au niveau des discours produits face au chercheur (en situation d'entretien). Ces discours nous montrent ce qui est perçu comme *souhaitable* dans chaque monde, tandis que le niveau de pratiques (l'analyse des situations, de la configuration des dispositifs) nous montre ce qui est effectivement atteint dans les dispositifs.

Mais le mot « émotion » est une catégorie du sens commun qui recouvre des phénomènes vastes. Nous l'utilisons, en principe, pour faire référence à une approche affective (de manière large), que ce soit pour raconter ou montrer des souffrances, ou comme une réponse des spectateurs. Nous parlons concrètement de la référence faite aux états d'âme (la tristesse, la joie, l'indignation, etc.) ou des stratégies qui les visent (des stratégies immersives, par exemple). Il s'agit d'abord de la réponse du spectateur qui a été confronté à une souffrance lointaine et qui ne peut pas (si nous reprenons l'argumentation de Luc Boltanski) échapper à l'impératif moral de l'action. L'auteur se demande alors quelles actions seraient moralement acceptables quand les possibilités des spectateurs sont réduites du fait de la distance. L'auteur en identifie deux : parler et payer (il n'est pas suggéré au spectateur qu'il doive se déplacer vers le lieu du malheureux).

La première possibilité ouverte au spectateur par l'intermédiaire de l'ONG est celle de l'octroi d'un don. Bien que l'idée du don puisse être rapprochée de celle d'action, le don d'argent s'expose à l'accusation d'être une façon d'échapper à la culpabilité. « Son argent part au loin. Mais le donateur ne le suit pas. Le lien créé entre le secouru et le malheureux est donc minimum et abstrait » (Boltanski, 1993 : 48). Certains dispositifs peuvent être proposés par les ONG pour faire connaître au donateur l'utilisation de son argent (par exemple, un journal de donateurs, des *newsletters*). Mais le donateur ne peut savoir que très approximativement

²⁷⁴ Il s'agit des expressions tirées des dossiers de presse et du Livre d'or de *Femmes après coup*.

²⁷⁵ Introduction au livre *Onze femmes face à la guerre*, de N. Dazinger et le CICR-France, 2011.

l'utilisation qui en est faite, car les ONG n'agissent pas comme de simples récolteurs de fonds à transférer, mais pratiquent une gestion plus complexe de l'argent.

La deuxième action, parler, fait référence à une parole qui doit être « agissante » (Boltanski, 1993 : 16). Cette parole doit « rapporter à autrui d'un même mouvement, ce qui a été vu et la façon dont le spectateur s'en est trouvé personnellement affecté et concerné » (*ibid.*). Pour qu'elle serve comme message de retour, elle ne peut être isolée, mais doit s'articuler comme opinion publique. Luc Boltanski présente trois topiques (« topique » dans un sens argumentatif mais aussi affectif) qui sont trois formes de paroles sur la souffrance (cela constitue, d'ailleurs, le cœur de son ouvrage). Bien que l'auteur se fonde principalement sur des textes littéraires pour illustrer cette parole agissante, sa réflexion peut être extrapolée à l'analyse d'images et d'expositions photographiques car celles-ci comportent aussi une dimension argumentative et affective. En résumé, les topiques sont des façons de parler de la souffrance à distance. Pour les expliquer, Luc Boltanski propose²⁷⁶ un système de places, indépendant des personnes susceptibles de les occuper concrètement : un persécuteur, un bienfaiteur, un malheureux, un spectateur. Ces topiques ont pourtant le défaut de n'avoir pas été mises à l'épreuve du terrain humanitaire. Ce système constitue pourtant un cadre d'analyse intéressant pour rendre compte de différentes formes d'aborder l'émotion que peut susciter la confrontation d'une personne à des souffrances lointaines. Parmi les topiques proposées par Luc Boltanski, c'est celle du sentiment, qui nous permettra de comprendre un terrain en particulier, celui de *Femmes après coup*.

7.3 De l'émotion, mais sans choquer

« [L'émotion] peut aussi se libérer dans l'attendrissement qui ignore le persécuteur et s'éloigne également du malheureux, mais pour faire valoir la présence d'un bienfaiteur » (Boltanski, 1993 : 212).

²⁷⁶ L. Boltanski s'inspire de l'ouvrage d'A. Smith, *La théorie de sentiments moraux*, 1759.

La topique du sentiment formulée par Luc Boltanski décrit une façon de parler de la souffrance qui met l'accent sur un « bienfaiteur ». Le spectateur sympathise et s'« attendrit » avec les sentiments de gratitude du malheureux face à celui-ci. Pour l'auteur, la topique du sentiment relève d'une « métaphysique de l'intériorité » qui implique l'existence d'un niveau profond, « celui du *cœur* » (*ibid.* : 155). Ainsi, pour s'attendrir, le spectateur qui regarde des souffrances se tourne vers lui-même, à l'écoute de son intériorité. Une première critique adressée à cette topique propose que « l'attendrissement n'est qu'une jouissance égoïste qui s'ignore » (*ibid.* : 212), une espèce de plaisir sadique, une inclinaison vers le sensationnalisme. Une deuxième critique consiste à dévoiler chez l'auteur son *intention* d'émouvoir. Nous pouvons facilement reconnaître ces critiques dans la contestation de l'image humanitaire que nous avons déjà décrite dans le chapitre 4. En effet, l'approche que Luc Boltanski décrit avec la topique du sentiment a été la cible la plus importante des critiques de l'image humanitaire.

D'un côté, accusées de manipulation, les ONG s'en défendent en minimisant dans le discours, leur supposée intention d'émouvoir. D'un autre côté, les différents codes de conduite requièrent de limiter les images pouvant être accusées de sensationnalisme ou de misérabilisme (ce dernier mot étant le plus répandu dans le monde de l'humanitaire). Ces critiques ont eu comme résultat l'émergence de certains critères iconographiques qui apparaissent comme souhaitables dans l'image humanitaire : l'interdiction tacite (sous peine de se voir accuser de manipulateur ou « misérabiliste ») de montrer des personnes mourant, trop maigres et d'autres images considérées comme « violentes » vis-à-vis du spectateur :

R. N. : « Il y a des photos qui sont plus violentes les unes que les autres et là c'est une discussion [pour en faire une sélection] ».

R.C : « Vous voulez dire quoi par violente ? »

R. N : « Plus dure. Un enfant dont on a l'impression qu'il va mourir. C'est une image plus violente. Ce qui veut pas dire qu'elle est forcément plus violente mais qu'elle peut transmettre beaucoup plus de violence pour les gens qui la regardent. C'est les gens qui la regardent qui peuvent décider ».

(Roberto Neumiller, photographe, entretien, 24/03/2012).

On parle aussi de « vieille photo humanitaire » (Aurore V., chargée de l'édition PAO et iconographie), laissant supposer qu'il y aurait une « nouvelle » photo humanitaire. Cette référence à une nouvelle approche de la photographie se manifeste aussi dans les mots choisis pour parler de certains dispositifs : « un nouveau regard sur la malnutrition » (sous-titre de l'exposition *Starved for attention*), « pour un autre regard sur l'humanitaire » (sous-titre du livre *Souffles du monde*). Si, dans le contexte d'une topique du sentiment, le soupçon de manipulation se maintient malgré la volonté affichée de renouveler l'iconographie humanitaire c'est aussi à cause de la persistance d'un autre élément d'attendrissement : la présence d'un bienfaiteur, place occupée par l'ONG, omniprésente dans les dispositifs. Ainsi, l'exposition *Femmes après coup* montre des éléments iconographiques et discursifs pouvant être rapprochés à la topique du sentiment.

7.4 La « topique du sentiment » dans les photographies de *Femmes après coup*

Femmes après coup est une exposition dont la thématique annoncée est celle de « toutes les violences faites aux femmes »²⁷⁷. Les personnes photographiées sont surtout des femmes²⁷⁸, montrées de manière très proche (la moitié des photos sont des plans rapprochés, ou des gros plans), ce qui nous permet d'apercevoir clairement leurs visages²⁷⁹. Dans certains cas, le visage nous est partiellement ou entièrement caché (par le cadrage, par la position du sujet) tout en gardant cette sensation de proximité. Les hommes, quand ils y sont présents, n'ont pas de rôle actif : ils font partie de la communauté, ils accompagnent leurs femmes, ils ne sont jamais clairement signalés en tant qu'agresseurs, même quand la violence conjugale y est évoquée. Dans deux cas, ces hommes incarnent MdM (un médecin et un éducateur) mais leur présence reste marginale.

²⁷⁷ Dossier de presse de l'exposition *Femmes après coup*.

²⁷⁸ A l'exception d'une seule photo qui montre un bidonville dans un cadre très large.

²⁷⁹ Nous avons utilisé une grille descriptive pour rendre compte du contenu photographique (les images couplées de leurs légendes) de l'exposition *Femmes après coup*. La grille contient les éléments suivants : couleur, cadrage, type de situation présentée (situation de détresse, prise en charge, violence, vie quotidienne, personne soignée), personnes montrées (membres ou collaborateurs de l'ONG, agresseurs, personnes en détresse), présence de traces de souffrance (coups, situations violentes). L'objectif était de dresser une description précise et systématique du contenu et de l'approche de l'exposition.

Iconographiquement l'ONG est très peu présente dans les photos, des agents de MdM (volontaires, employés) apparaissent dans 8 des 54 photos de l'exposition. Néanmoins l'ONG, qui assume la place du bienfaiteur, est présente dans la plupart des légendes. Elle est chargée, comme l'on peut s'attendre, de connotations positives : elle ne fait pas que soigner, mais elle « sensibilise », « dialogue », « reconforte », « forme », « accueille », elle donne « du thé et un peu de chaleur ». Pourtant elle reste abstraite, car non incarnée et non singularisée. En effet, les histoires de vie, la démarche ou la relation particulière que les agents de l'ONG entretiennent avec les personnes souffrantes ne sont pas spécifiées. Ces personnes sont identifiées par leur rattachement institutionnel : seule une photo, qui reste très atypique dans l'ensemble de l'exposition, place au centre un médecin bénévole de Médecins du Monde, qui est singularisé par une légende :

« Pakistan, Dar ul Aman, à Lahore, refuge d'état pour femme. Tarik Maasor, médecin bénévole, effectue une consultation hebdomadaire. Depuis 2004 MdM en partenariat avec le gouvernement de Punjab, assure des consultations médicales et forme le personnel à la prise en charge juridique et psychosociale des femmes réfugiées. Aujourd'hui l'association intervient ainsi dans 35 Dar Ul Amans ».

Sans être incarnée par la photographie, la sympathie du spectateur se trouve, par les légendes, nettement orientée en direction du bienfaiteur. Dans ce sens, cette exposition contribue aussi à construire l'image de l'ONG. Cette logique n'est dans aucun cas mise en avant lors de nos entretiens avec le personnel des ONG (ni dans les communiqués ni dans les dossiers de presse), mais elle ne semble pas pour autant être totalement illégitime dans le monde de l'humanitaire. Ainsi, les salariées de la communication de MdM interviewées parlent de l'importance de leur travail en termes de « notoriété » pour l'ONG, c'est-à-dire, dans une visée de communication institutionnelle. Cette logique est moins mise en avant dans le cadre des expositions, qui sont plutôt rattachées à une logique de « sensibilisation » (dont nous évoquerons la portée dans le chapitre suivant). Quand nous avons abordé les expositions photographiques des ONG, dans une étude précédente au Luxembourg (Contreras, 2010), il était intéressant de constater que la notion de notoriété était vraiment mise à l'écart des

discours des communicants²⁸⁰. Les professionnels interviewés refusaient même de parler de communication, qu'ils liaient à des techniques commerciales. Ils préféraient parler de sensibilisation ou d'information, ce qui se reflétait d'ailleurs dans les intitulés de poste (« chargée de l'information » ou de la « sensibilisation »)²⁸¹. Or, la récurrence de marqueurs de la présence de l'ONG (dans les légendes, les logos sur place) indique que la logique de la notoriété n'est pas exclue des dispositifs photo-humanitaires. Toutefois, dans le monde de l'humanitaire, les valeurs du témoignage et du militantisme semblent plus légitimes.

À la différence de photographies jugées sensationnalistes (rappelons le stéréotype du « petit gamin qui a le ventre tout gonflé avec les mouches sur le nez »²⁸²), le malheureux de l'exposition n'est pas seulement une personne souffrante mais surtout une personne vulnérable qu'il faut soigner et soutenir moralement. La violence (physique mais aussi psychologique) dont il est question dans l'exposition n'est pas exprimée par des photos violentes, mais par des photos plus intimistes qui donnent une impression de proximité avec les victimes. Les séquelles émotionnelles de la violence sont souvent soulignées : « elle porte les stigmates bien au-delà de sa cicatrice au dos »²⁸³. Le soin qui nous est montré dépasse l'action médicale mais exprime aussi la sollicitude des agents de l'ONG. Les états décrits par les légendes et suggérés par la photographie sont l'isolement, la mélancolie et la tristesse. Là peut se lire la complémentarité avec la place du bienfaiteur qui va au-delà du soin physique et médical pour s'occuper de l'état d'âme de la victime de violence. Le récit proposé par l'ONG se concentre sur l'après des violences mais suggère à peine les violences en elles-mêmes.

²⁸⁰ La grande différence entre ces dispositifs d'ONG luxembourgeoises et les dispositifs analysés pour notre recherche est l'orientation des ONG. Celles au Luxembourg assumaient dans de nombreux dispositifs une approche explicite d'éducation au développement.

²⁸¹ Cette différence est sans doute liée au fait que ces ONG ont une forte composante d'éducation au développement.

²⁸² Aurore V. chargée de l'édition PAO et iconographie, MdM, entretien, 06/07/2011.

²⁸³ Phrase tirée d'une des légendes de *Femmes après coup*.



Image 27 : ©Lâm Duc Hiên. République Démocratique du Congo, Kinshasa. Six jours sur sept la camionnette de MDM part à la rencontre des filles des rues. Entre 18 et 22 heures elles reçoivent des soins, des préservatifs, du thé et un peu de chaleur.

Si la place du bienfaiteur est clairement remplie, la place de l'« agresseur » est plus incertaine. Dans une topique de la dénonciation, deuxième topique proposée par Luc Boltanski, la présence d'un agresseur ou d'un *persécuteur* pourrait faire basculer la pitié non plus vers le sentiment²⁸⁴, mais l'indignation :

« La pitié peut se manifester sous la forme de l'indignation. L'émotion se détache alors du malheureux pour pointer en direction d'un persécuteur qu'on accuse ». (Boltanski, 1993 : 212)

Cette place du persécuteur, n'est pas clairement remplie dans le cas de *Femmes après coup*. Jamais incarné, il reste dans les légendes, dans les images et dans l'ensemble du dispositif, abstrait et anonyme. On le trouve vaguement évoqué quand on parle dans les légendes de « problèmes de la violence », de « culture traditionnelle » (connotée de manière négative), d'« exploitation » et plus clairement dans des phrases comme « les hommes de son voisinage », « son mari » (ce qui reste pourtant peu fréquent). Dans les légendes l'utilisation de la forme passive (« elles sont menacées », « elles ont été violées », etc.) permet d'évacuer la question de l'agresseur. L'accent est mis sur la relation bienfaiteur et victime ce qui permet

²⁸⁴ Les mots sentiment et émotion, que nous reprenons de l'ouvrage de L. Boltanski, peuvent prêter à confusion. L'émotion, comme nous l'avons décrite, fait référence à une palette très large d'états affectifs alors que le mot sentiment, comme proposé par L. Boltanski et dans le cadre de notre étude, fait référence aux émotions liées à l'attendrissement.

de nous placer, au moins dans un premier temps et selon la classification de Luc Boltanski dans une topique du sentiment plutôt que dans une topique de la dénonciation.

Les situations de violence (psychologique, physique) sont presque absentes. La seule image montrant une scène de confrontation violente est celle d'une dispute avec la présence d'un médiateur de MdM (image 28). Mais là encore, les photos ont besoin de légendes pour qu'on les comprenne comme des photos sur des violences. En effet, traiter ce sujet dans un reportage photographique présente des difficultés particulières. D'une part, parce qu'il est difficile de photographier des actes violents quand ils se déroulent dans le domaine du privé et, d'autre part, parce qu'il peut s'agir de violences psychologiques.



Image 28 : ©Lâm Duc Hiên. Nicaragua. « Suite à l'appel d'une femme, le centre CAIMCA, qui assure une permanence téléphonique 24h/24, dépêche sur place un membre de la police de la section de protection. L'intervention au domicile s'effectue à titre préventif. *Centre d'accueil pour les victimes de violence intrafamiliales, partenaire de MdM ».

Un autre aspect à soulever est la faible présence, dans l'iconographie, de marques de souffrance : des hématomes, des cicatrices, des personnes en larmes. Sur 54 photos, on ne voit ces marques de souffrance que sur 10 photos. Parmi celles-ci on voit 4 photos de blessures déjà prises en charge (par exemple, l'image 29), ou de marques anciennes (par exemple,

l'image 30). Ceci semble être une prise de position de l'ONG qui, parmi ses objectifs, signale vouloir une exposition « non choquante²⁸⁵ ».



Image 29 : « Nicaragua. A., 22 ans, a pu trouver du réconfort au Centre d'accueil CAIMCA. Elle ne supportait plus que son mari la batte devant sa fille. *Centre d'accueil pour les victimes de violence intrafamiliales, partenaire de MdM ».



Image 30 : « République démocratique du Congo, Kinshasa. N., 18 ans, orpheline de mère a été chassé de chez elle par sa marâtre. Dans la rue, prostitution et bagarres aux lames de rasoir sont devenus son quotidien. Elle porte les stigmates bien au-delà de sa cicatrice au dos ».

²⁸⁵ Dossier de Presse de *Femmes après coup*.

Cela relève pourtant d'un choix et non pas seulement d'une contrainte pragmatique liée à la difficulté de photographier les violences contre les femmes. Photographier les violences faites aux femmes n'est pas impossible. Un parcours rapide des photos de la sélection officielle du Prix internationale de la photographie humanitaire Luis Valtueña, organisé par Mdm Espagne permet d'identifier des photos qui montrent des moments de violence, y compris de violence physique contre des femmes, ce qui les différencie en grande mesure de l'approche de *Femmes après coup*. Des photos d'abus physiques, de disputes violentes, voire d'excision de petites filles (images 31 et 32 ci-dessous) ont fait partie des sélections annuelles, et elles ont été ensuite exposées par l'ONG²⁸⁶.



Image 31 ©Kurt Tong, *Sola* (seule). Premier prix au concours de la Photographie humanitaire Luis Valtueña, 2005.

²⁸⁶ Le travail du lauréat ainsi qu'une sélection de photographies des participants sont réunies dans une exposition annuelle itinérante.



Image 32 ©Giovanni Marrozinni, *The bride's pride*. Sélection prix international de la Photographie humanitaire Luis Valtueña, 2010.

Pour autant, les contextes de production de ces reportages sont très différents. Les photos montrées ci-dessus, présentées au concours de photographie humanitaire Luis Valtueña font partie d'un travail photojournalistique, ni commandité par une ONG ni destiné, à l'origine, à faire partie d'une exposition d'ONG humanitaire. Ces images procèdent alors d'un travail considéré comme plus classique pour un photojournaliste. Pour valider leurs qualités en tant que photos humanitaires, elles sont mises à l'épreuve d'un jury composé par l'ONG. L'organisation propose et met à disposition du jury un code de conduite concernant l'utilisation des images²⁸⁷. Ce jury est pourtant principalement composé de personnalités du monde du photojournalisme²⁸⁸ qui ne sentent pas le poids de ces codes d'autorégulation (d'ailleurs non obligatoires, rappelons-le) ce qui explique que beaucoup de concessions soient faites.

²⁸⁷ Le code de conduite européen, dans sa version espagnole, diffusé par la Confédération d'ONG d'Espagne. Accès : <http://www.congde.org/codigo-de-conducta> Consulté le 21/10/2015. Une pré-sélection est pourtant faite par les membres de l'ONG mais elle n'est pas exhaustive. Nous y reviendrons.

²⁸⁸ Le jury est composé d'éditeurs de photographie dans des journaux, de photojournalistes déjà primés, de représentants des agences et seulement d'un représentant de l'ONG à chaque fois.

Dans le cas de *Femmes après coup*, l'ONG est présente depuis la conception jusqu'à la mise en place de l'exposition. Lâm Duc Hiên est parti *pour* Mdm, dans des missions de Mdm et, parmi ses photos, il a opéré un choix destiné à Mdm. Bien que les photographes puissent viser à imposer un regard purement personnel d'une problématique, les conditions de production pèsent sur le contenu de l'exposition. En conséquence, le reportage aura plus de chances d'être en accord avec des usages considérés comme corrects dans le monde humanitaire. Bien que ce travail de Lâm Duc Hiên ne soit pas en rupture totale avec ses travaux précédents (nous pouvons d'ailleurs imaginer que Mdm l'a choisi car elle apprécie son approche), le poids de la présence de l'ONG est indéniable.

En effet, cette présence modifie en quelque sorte la thématique du reportage. Ainsi, un reportage sur les violences faites aux femmes devient un reportage sur les violences faites aux femmes *et* prises en charge par Mdm. Ce glissement n'est pas anodin bien qu'il se fasse souvent de manière implicite, sans « avertir » le spectateur. Dans *Femmes après coup*, ce glissement a donné lieu à une critique, très récurrente, parmi les spectateurs, celle de la stigmatisation de populations. Cette critique peut se résumer ainsi : en ne montrant que des femmes victimes de violences se trouvant loin du spectateur, l'ONG transmettrait le message selon lequel la violence contre les femmes ne serait plus un problème en France²⁸⁹. Cette critique a été émise par dix spectateurs dans notre échantillon de 88 messages du livre d'or :

« En France, une femme meurt tous les deux jours de violence conjugale. Pourquoi déplacer les problèmes à d'autres parties du monde ? C'est important certes, mais cela ne doit pas faire oublier que dans nos démocraties les femmes meurent des suites de violences commises par mari ou compagnon ».

« Dommage que les femmes françaises qui ne sont malheureusement pas épargnées par ces horreurs soient absentes de cette expo ».

« C'est bien de faire prendre conscience de la violence contre les femmes mais ici en France il y en a autour

²⁸⁹ L'accusation de « stigmatisation » a été mobilisée aussi dans le débat français et allemand sur les violences sexuelles à Cologne (fin 2015), attribuées aux migrants : « La question des violences faites aux femmes ne semble faire l'objet d'intérêt que lorsqu'elle est attribuée à des hommes "altérisés" parce que musulmans ou d'origine étrangère ». Accès : http://www.liberation.fr/debats/2016/02/24/apres-cologne-interroger-les-sources-de-la-violence-sexuelle_1435575 Consulté le 21/05/2016.

de vous ».

« On dirait que les violences faites aux femmes ne concernent pas les pays européens ou la France. Je regrette que cet aspect soit évacué comme s'il ne s'agissait que d'une calamité propre aux pays pauvres. Est-ce que chez-nous tout va si bien que ça ? »

Extraits du Livre d'or, *Femmes après coup*, Toulouse.

La critique peut même se transformer en soupçon de racisme envers les producteurs de l'exposition :

« Aucun visage européen dans toutes ces photos ».

« Interpellant. Et pourtant seulement des femmes roumaines et moldaves. La violence est multiraciale ».

« L'exotisme, le malheur d'ailleurs est toujours mieux ».

Extraits du Livre d'or, *Femmes après coup*, Toulouse.

La critique a aussi été formulée oralement par des personnes. Certaines d'entre elles, très agacées, ont interpellé directement les bénévoles sur place. Comme dans les commentaires précédents, l'argument avancé était que le choix de personnes photographiées stigmatiserait certaines populations tout en cachant le problème de violences en France. Le commentaire d'un spectateur, venu échanger volontairement²⁹⁰ explicite bien cet argument :

- « Croyez-vous que l'exposition stigmatise les africains ? »

- « Pas les africains, l'Afrique est grande, mais les négros [...]. Même si les gens se retrouvent dans la situation là, il faut quand même, au niveau de l'image faire attention. En France on a mis longtemps à

²⁹⁰ Cette personne, un homme d'une quarantaine d'années d'origine congolaise, ayant trouvé l'exposition par hasard lors d'un déplacement à la mairie de Nancy, s'est approché de la table où étaient réunis les bénévoles et moi-même. Me voyant prendre quelques notes, l'homme me demande de bien enregistrer ce qu'il dit, croyant sans doute que je ferais remonter ses commentaires directement vers les responsables de l'exposition. Je lui explique mon rôle, et lui demande si je peux enregistrer ses mots avec mon dictaphone. Il accepte alors sans problème car il est visiblement très gêné par l'exposition.

dénoncer les violences faites à un type de population. Mais les négros, les arabes, ça fait longtemps qu'ils battent leurs femmes. Mais les blancs on ne savait pas qu'ils battaient leurs femmes, donc là il y a un problème de l'image. Nous [les noirs], ça fait trop longtemps qu'on est enfoncé par l'image, [...]. Je dis pas que c'est exprès mais comme par hasard celui qui sort sur la photo... Quand il y aura des choses bien, tu verras pas les négros. On insiste trop. C'est contre ces codes-là qu'il faut se battre, les non-dits, les codes » (Visiteur de *Femmes après coup*, Nancy, 15/11/2011).

Les bénévoles assurant les permanences des expositions ont dû faire face à ce type des questionnements, non sans difficulté. Dans leurs réponses, ils faisaient souvent référence au travail plus local réalisé dans les Centres d'accueil de soins et d'orientation (CASO), dont la mission est de soigner des personnes exclues du système de santé en France. L'argument était alors de montrer ce que l'ONG met à disposition pour les femmes victimes de violence en France. Pourtant, les personnes reçues dans ces dispositifs sont souvent ces personnes « stigmatisées » qui ont des difficultés à se faire soigner dans le circuit traditionnel. La critique de la stigmatisation naît de ce malentendu initial : le titre de l'exposition annonce une exposition « contre toutes les violences faites aux femmes », et c'est seulement en parcourant avec détail l'exposition que l'on peut se rendre compte que les images ne concernent que des missions de MDM. Ce décalage entre attentes du public et contenu de l'exposition empêche, dans des nombreux cas, l'adhésion du spectateur au dispositif.

Ce malentendu permet de souligner aussi la constante tension *distance/proximité* : alors que l'on montre des souffrances lointaines, celles-ci sont relativisées car d'autres souffrances, semblables, sont plus proches. En effet, l'exposition montre des souffrances qui ne concernent pas directement le spectateur qui se trouve à Nancy ou à Toulouse, et il n'est pas toujours évident d'établir un lien entre les souffrances lointaines et les réalités locales. Ainsi, exposés à des souffrances qui ne les concernent pas et qui se trouvent loin d'eux, ces spectateurs font le lien avec d'autres souffrances plus proches. Ce qui peut arriver, comme nous venons de le montrer, quand l'on considère que les souffrances lointaines empêchent la visibilité de problématiques plus proches. Tantôt le spectateur ne s'autorise pas à être emporté par l'émotion, mais détourne son attention vers l'ONG, pour l'accuser de stigmatisation. Tantôt le

spectateur trouve dans ces souffrances lointaines, quelque chose « qui lui rappelle sa propre expérience » (selon les mots d'un bénévole Mdm Toulouse²⁹¹), ce qui répond à la stratégie d'empathie voulue par l'ONG et par les photographes, et dans ces cas le message aura atteint son objectif²⁹².

Si tant les humanitaires que les photojournalistes souhaitent déclencher l'empathie des spectateurs, ils ne le font pas aux mêmes moments ni avec les mêmes contraintes. Les objectifs des ONG sont de deux ordres.

Premièrement, leur visée n'est pas seulement informative mais persuasive. Les ONG assument un rôle très actif qui consiste à *convaincre* de la validité d'une cause sur la base d'un travail photographique. C'est le cas notamment des expositions sur des sujets qui ne sont pas très consensuels, par exemple celui des droits des personnes sans-papiers. La chargée des expositions de Mdm, exprime ainsi le défi de traiter cette thématique dans l'exposition *Exil-Exit ?* : « Je pense que c'est un sujet [celui des violences faites aux femmes] plus facile, disons, les personnes sont acquises à la cause donc c'est plus facile d'en parler, tandis que les sans-papiers on se trouve face à des personnes qui ne les connaissent pas, qui ne les acceptent pas, aussi ».

Deuxièmement, un autre rôle de l'ONG, moins revendiqué, consiste à convaincre de sa propre utilité, en assumant une place d'expertise et de compétence. Bien que peu présente iconographiquement, l'ONG a une place privilégiée dans les récits de souffrance. Cela est rendu possible par l'encadrement humanitaire de l'exposition (l'accompagnement de bénévoles, les panneaux, le matériel distribué) mais aussi par les légendes qui accompagnent les photographies. Dans le cas de *Femmes après coup*, nous savons que ces légendes (ainsi

²⁹¹ Discussion avec l'auteur, 20/09/2012.

²⁹² Ces différentes formes de réception, parfois inattendues par l'ONG, valident des théories de la communication qui mettent l'accent sur l'apport culturel ou individuel des personnes pour décoder le message proposé par un émetteur (Stuart Hall, 1973). Accusées parfois de « manipuler » leurs publics par l'émotion, la variabilité de réponses des spectateurs nous invite encore une fois à comprendre les données contextuelles de chaque réception.

que les « panneaux informatifs ») ont été écrites par une rédactrice recrutée par MmM. Dans cette même exposition, MmM est désignée dans plus de la moitié de légendes (32 sur 56 photos). Voici quelques exemples :

« Nicaragua. Près de Puerto Cabezas, MmM sensibilise la population rurale au problème de la violence en dialoguant sur les différents types de violence, l'image de la femme dans la société ou l'utilisation du préservatif ».

« Haïti, Port-au-Prince, Hôpital Général. Une femme harcelée et violée par des hommes de son voisinage, attend pour être reçue par le personnel de l'hôpital formé par MmM pour accueillir, écouter et orienter les victimes ».

« Pakistan, Dar ul Aman, à Lahore, refuge d'état pour femme. Une femme vient d'arriver au refuge. Elle est prostrée dans la salle de consultation mise en place par MmM. Petit à petit, les psychologues vont l'amener à reprendre confiance et à dialoguer ».

« République démocratique du Congo, Goma. Depuis 7 ans MmM mène un projet contre VIH/SIDA et les infections sexuellement transmissibles à Goma. En prenant en charge des personnes atteintes par le VIH/SIDA, l'association contribue également à la prévention des violences sexuelles ».

Par ces légendes, l'ONG assume ce rôle de « bienfaiteur », suivant le mot de Luc Boltanski. Elle « sensibilise », « forme », « prend en charge » des personnes, et « mène des projets » pour soulager des souffrances. La construction de ce rôle se fait tout particulièrement par ce qui est non-photographique dans l'exposition. En somme, le monde de l'humanitaire assume une approche qui consiste à capitaliser l'émotion produite par les images pour qu'elle devienne de l'empathie envers les femmes photographiées, et de la sympathie pour l'ONG²⁹³. Tout cela en tenant compte du contexte déontologique qui concerne l'utilisation de l'image dans l'humanitaire (chapitre 4).

²⁹³ Rappelons, par exemple, les nombreux remerciements à l'ONG dans le Livre d'or de *Femmes après coup*, pour leur travail auprès de ces femmes : « Ma sincère admiration pour votre travail et pour votre exposition qui met bien en avant les problèmes contre lesquels vous vous battez » (Témoignage dans le livre d'or).

7.5 L'émotion comme critère de réussite d'un reportage photographique

« Qu'est-ce qu'une bonne photo, je me demande. Je crois que le plus important est ce que tu captes, comment tu le captes et tu le transmets au-delà de la technique et tout ça. Pour moi, personnellement, la grande photo est celle qui te touche, qui t'émeut, qui te fait te tordre à l'intérieur, qui te fait penser, qui te fait sauter de joie, qui dans le fond ce qu'elle fait est de toucher tes sens. Si tu ne t'identifies pas avec ce que tu vois, si tu ne te l'appropries pas, si tu ne sens pas que tu es là, alors ce n'est pas une grande photo »²⁹⁴ (Angel Lopez Soto, photjournaliste, entretien, 11/02/2013).

Comme nous l'avons montré dans le chapitre 6, les ONG aussi bien que les photographes valorisent le fait que la photographie puisse incarner des souffrances abstraites pour générer de l'empathie chez le spectateur. C'est pourquoi le registre de l'émotion est présent dans l'évaluation du travail du photjournaliste, comme le montre l'extrait qui introduit cette partie. Si le travail des organisations humanitaires se concentre principalement sur les éléments non photographiques des expositions, les tâches du photjournaliste se réalisent principalement en amont : la recherche d'un angle photjournalistique, la construction d'un récit ou d'une esthétique propre ; c'est-à-dire, tout ce qui peut relever de son regard d'auteur. Pour Phillippe Conti, photographe ayant collaboré avec MSF pour l'exposition *Chroniques Palestiniennes*, ce regard d'auteur est compatible avec le travail d'une ONG. Pour ce photographe, cela pourrait même apporter aux qualités photjournalistiques du travail :

« Ce qui est intéressant pour un photjournaliste à un moment est d'avoir un regard d'auteur sur une situation. La question de savoir s'il y a un regard particulier en travaillant pour la presse ou pour les ONG, je dirais que ça va changer la façon dont on va choisir les images ou la façon de raconter mais c'est pas nécessairement lié à l'institution mais au support qu'ils utilisent. La liberté qu'il y a de travailler avec une ONG par exemple, est de travailler sur des projets à long terme. En termes de photjournalisme c'est quand même bien. Mais ça ne change pas fondamentalement le regard que l'on a ni notre approche par rapport à un sujet » (Phillipe Conti, photjournaliste, entretien, 29/08/2014).

²⁹⁴ Notre traduction, de l'espagnol. « *Qué es una súper foto digo yo, creo que es más importante lo que estás captando, como o estas captando y transmitiendo más que la gran técnica y todo esto. Para mí personalmente la gran foto es esa foto que te toca, que te emociona, que te retuerce por dentro, que te hace pensar, que te hace saltar de alegría, que en el fondo lo que hace es tocar tus sentidos porque se trata en el fondo de eso. Si no te identificas con lo que estás viviendo, si no lo haces tuyo, si no sientes que estás ahí, entonces no es una gran foto* ».

« Travailler sur des projets à long terme » est le souhait le plus souvent évoqué par les photographes rencontrés. C'est ce que proposent les ONG dans le cadre des expositions. Il s'agit, en effet, d'un terrain particulièrement propice au développement d'un regard d'auteur, bien qu'il puisse présenter aussi d'autres contraintes liées au monde de l'humanitaire. Dit autrement, travailler avec des ONG peut apporter des conditions de travail intéressantes si le photojournaliste est prêt à accorder à l'ONG le droit de façonner le reportage selon les objectifs, les usages et les contraintes déontologiques du monde de l'humanitaire. C'est bien cette idée qui est derrière la phrase du photojournaliste Olivier Jobard « ce n'est pas une exposition de photographe »²⁹⁵. La trace du photojournaliste ne disparaît pas pour autant. Elle est bien présente, d'une façon qu'il serait difficile de trouver dans un travail réalisé seulement pour la presse. Plus qu'un simple illustrateur, il peut devenir un personnage du récit, grâce aux éléments du dispositif faisant référence à son travail (des panneaux, les communiqués de presse) ou lui accordant ponctuellement la parole (lors de vernissages, dans des entretiens²⁹⁶). Dans certains dispositifs, notamment les livres photo, le vécu du photojournaliste peut prendre la forme d'un récit personnel. Il devient témoin, car il a vu de ses propres yeux et il a été personnellement touché par les événements qu'il raconte. C'est très clairement le cas des albums de bande dessinée de Didier Lefèvre, *Le photographe* (dont nous avons parlé dans le chapitre 3) où le vécu photojournalistique est le sujet central des ouvrages. Plus fréquemment, le témoignage photojournalistique prend la forme d'un récit exprimé à la première personne, comme le montrent ces exemples :

« J'ai eu du mal à détacher mon regard d'une petite fille aux grands cils » (I. Eshraghi, photojournaliste, *Regards sur le monde*, 2004).

« Les enfants sont fascinés quand nous arrivons avec le 4x4. Ils adorent grimper à l'arrière. Certains me suivent et me demandent encore et encore de les prendre en photo » (B. Grignet, *Regards sur le monde*, 2004).

²⁹⁵ Entretien, 09/09/2011.

²⁹⁶ Nous pensons, par exemple, aux entretiens à Lâm Duc Hiên inclus dans les dossiers de presse de l'exposition, dans le journal des donateurs, ou encore, aux bornes interactives de l'exposition *Réfugiés* qui proposent des fragments d'entretien de John Vink, le photographe.

« Lundi 26 Avril. Je repars pour Sarajevo via Kiseljak et ses navettes blindées. Une voiture d'une autre ONG a une place pour moi, mais Pierre Rammel [responsable d'une mission MDM] ne souhaite pas que je la prenne [...] Pierre m'explique qu'il est responsable de la mission et donc responsable de moi. Le trajet Zenica-Kiseljak n'est pas des plus sûrs. Nous enfilons nos gilets pare-balles » (Gérard Rondeau, *Missions. Médecins [jusqu'au bout] du monde*, 2008).

« Je voulais retourner en Bosnie pour voir si les choses avaient changé dix ans après la chute de Srebrenica. J'ai commencé par essayer de trouver les personnes déplacées que j'avais photographiées en 1995. Je suis allé à Tuzla où étaient parties les personnes déplacées et j'ai fait cette photo en juin 2005. Dix ans après, cette femme Hanita Zildic, venait juste d'identifier son fils et son mari. C'était très émouvant : elle était dans son coin et elle n'osait pas s'approcher de moi. En tant que photographe, j'ai été frappé par son visage²⁹⁷ » (Thomas Haley, photographe, Catalogue de *34 vues contre l'oubli*, 2006).

Tout ce qui peut émouvoir le photojournaliste peut faire partie du dispositif car son regard particulier, et donc sa subjectivité, sont valorisés tant par les ONG que par les photojournalistes eux-mêmes :

« [Le photojournalisme] c'est de faire face à un fait, avec ton outil qui est l'appareil photo, tu dois raconter ce fait concret. Avec tes yeux tu vois une réalité vaste, ce que le photographe fait est de raconter une fraction, une petite partie de la réalité, déclencher dans un moment particulier, et il peut y avoir un photographe à côté qui aura un angle différent, c'est pourquoi les regards diffèrent parfois, mais dans le fond, ce que tu racontes c'est la même chose. C'est de raconter une histoire, dans un rectangle ou un carré, de ce qui se passe là, ce qui t'impressionne toi pour que cela impressionne ceux qui ne sont pas là²⁹⁸ » (Angel Lopez Soto, photojournaliste, entretien, 11/02/2013).

²⁹⁷ Notre traduction de l'anglais. « *I wanted to go back to Bosnia to see if things had changed ten years on from the fall of Srebrenica. I started off by trying to find the displaced I'd photographed in 1995. I went to Tuzla where the displaced people had fled and took this shot in June 2005. [...] Ten years on, this woman Hanita Zildic, had just identified her son and her husband. It was very moving : she was in her corner and she didn't dare approach me. As a photographer, I was struck by her face* ».

²⁹⁸ Notre traduction de l'espagnol. « *El fondo de la cuestión, yo creo que sigue siendo el mismo. Es enfrentarte a un hecho con tu herramienta que es una cámara y tú tienes que contar un hecho concreto. Con tus ojos lo que ves es una realidad amplia, lo que hace el fotógrafo es contar una fracción, una partecita de esa realidad, y disparar en un tiempo determinado; y hay un fotógrafo al lado que dispara y abarca otro ángulo distinto con lo que la visión difiere algunas veces pero en el fondo lo que estas contando es lo mismo. Es tratar de contar una historia, es contar en un rectángulo o cuadrado algo que está sucediendo ahí, lo que te impacta a ti, para que le impacte luego a otros que no están ahí* ».

Le statut de témoin assumé de fait par le photographe se fonde sur ce vécu personnel. D'un point de vu symbolique, il incarne l'agent extérieur qui a vu de lui-même ce que l'ONG (concernée directement par le récit) raconte. Mais il ne s'agit pas d'une instance de médiation qui se trouverait là pour attester, tel un notaire, de la conformité du récit : il n'est ni expert ni juge mais une personne « touchée » par ces histoires et dans ce sens, il se trouve proche du spectateur auquel il s'adresse.

Il ne s'agit pas seulement de raconter des anecdotes personnelles, là peut se trouver aussi une occasion de parler de choix photographiques. Ce procédé est exploité dans l'exposition *34 vues contre l'oubli* de Mdm. Dans son catalogue, celle-ci, donne la parole aux photographes pour qu'ils expliquent le contexte des photographies qu'ils ont proposées afin d'illustrer le sujet des « crises oubliées ». Par exemple, le photographe Frédéric Sauterau, commente dans ce catalogue une image (ci-dessous) assez atypique (elle ne montre personne) prise au Kenya :

Image 33 : ©Frédéric Sauterau/Œil Public. Sècheresse dans le nord-est du Kenya, avril 2006.



« J'ai photographié cette pile de carcasses dans un paysage désolé. C'est une photo des potentiels réserves de nourriture que les gens avaient perdues. Elle montre ce qu'il y a derrière ces scènes : des enfants mourant de malnutrition dans des centres médicaux, des nomades frappés par la famine, sans troupeaux à diriger d'un trou d'eau à l'autre. Personne ne voulait ces photos en France ou dans d'autres pays :

“l’Afrique à nouveau, encore de la misère...”. Ces peuples nomades ne sont une priorité pour personne... »²⁹⁹

D’un point de vue pragmatique, le vécu du photographe apporte aussi un aspect dynamique au récit et peut contribuer à créer une sorte d’intrigue, c’est-à-dire à configurer et à donner une unité au discours (Ricœur, 1983). L’expérience du photojournaliste, qui a été exposé aux dangers (« nous enfilons nos gilets pare-balles »), qui a vécu physiquement la détresse de la personne souffrante, trouve alors une place dans les récits de l’humanitaire³⁰⁰. La mise en exergue de ces difficiles conditions de travail semble être en continuité avec la figure héroïque du photoreporter de guerre qui reste encore une référence pour la profession, mais aussi avec la figure héroïque de l’humanitaire de terrain. Cela était déjà visible, bien que de manière mitigée, à l’époque où MSF entamait sa coopération avec Sebastião Salgado, en 1984. Ce texte de Jean Lacouture, en préface du livre de Salgado avec MSF, montre la valorisation du vécu du photographe aux côtés des personnes photographiées, avec lesquelles il a partagé cette souffrance :

« De cette humanité en quête d’une insaisissable vie [...] Salgado s’est fait le témoin solidaire, le témoin fraternel. On ne décrit pas des êtres dans leur vérité dévastée si l’on n’a pas soi-même fait route avec eux, si on n’a pas eu avec eux soif et faim, si l’on n’a pas ressenti un "à quoi bon" et un "jamais"..." » (Jean Lacouture, Préface de *Sahel l’homme en détresse*).

Le témoignage personnel du photographe répond à un objectif narratif, qui a été clairement exprimé par les photographes que nous avons interviewés. L’objectif est alors non seulement de faire de « belles » photographies mais, à partir de celles-ci, de réussir à raconter des histoires. Quand nous avons interrogé les photographes sur ce qu’ils considéraient comme une « bonne photo », ou ce qu’ils recherchaient à travers leurs reportages, leurs réponses

²⁹⁹ Notre traduction de l’anglais. « *I photographed this pile of carcasses in a desolate landscape. It’s a picture of the potential food reserves that people had lost. It shows what was behind the scenes that met me : children dying of malnutrition in health centres, famine-stricken nomads, with no animals to lead from whatering hole to watering hole. No one wanted these photos in France or other countries : Africa again, more misery...The nomadic peoples are not priority for anyone...* ».

³⁰⁰ Pour les mythes liés aux journalistes, voir Le Bohec, 2000 et, plus spécifiquement, pour ceux des photojournalistes, voir Griffin, 1999.

intégraient toutes cette dimension narrative, qu'ils exprimaient de manière récurrente par l'expression « raconter une histoire ». C'est plus particulièrement le cas du photojournaliste Olivier Jobard qui a développé des nombreux projets où il a été amené à suivre des parcours de migrants :

RC : « Et dans le travail sur Kingsley³⁰¹, comme dans le travail avec MmM, qu'est-ce que vous appelez une bonne photo » ?

OJ : « Pour moi c'est pas une photo, c'est plutôt une histoire, arriver à raconter. L'histoire de Kingsley et des migrants, c'est qu'on puisse s'identifier à ces gens-là, personnaliser ces histoires-là, [...] Je fais beaucoup d'histoires, là je suis en train de suivre un tunisien pour essayer de raconter son histoire aussi. J'essaye vraiment de raconter des histoires à travers des humains. Pour moi, une bonne photo, c'est pas "la bonne photo", il faut une histoire qui touche parce qu'il y a une histoire humaine derrière. Moi ce catalogue de *best of* de photos [signale le catalogue de *34 vues contre l'oubli*], ça me va pas. [...] Moi, c'est vraiment ma façon de travailler, mode du récit, mode narratif, c'est pas du tout *la* [il souligne] photo. La plaque, je m'en fous » (Olivier Jobard, photojournaliste, entretien 9/9/2011).

C'est par le suivi de ces histoires que ce photographe cherche l'empathie du spectateur. Travaillant pour une agence au moment de ces reportages et bénéficiant d'un certain renom, il a pu accéder à des conditions de travail qui se font de plus en plus rares chez les photojournalistes. Ainsi, a-t-il développé cette approche qui consiste à déployer un vrai récit photographique, c'est-à-dire une œuvre où il va restituer la chronologie d'une situation. Le mot « histoire » s'utilise aussi pour nommer ce que Vincent Lavoie préfère appeler un « essai photographique », une interprétation (un « angle » dans le langage journalistique) d'une situation par le biais d'un regroupement d'images (2010a : 97). Dans ces cas, les plus nombreux, plusieurs « histoires » permettent de reconstituer un regard particulier sur une situation. C'est le cas de *Femmes après coup*, où plusieurs histoires sont racontées, parfois seulement par l'association d'une photographie et d'une légende. Dans plusieurs cas, le récit repose surtout sur la partie textuelle. C'est le cas de l'exemple montré ci-dessous (Image 34) :

³⁰¹ Kingsley est un jeune migrant camerounais qu'Olivier Jobard a suivi dans sa traversée illégale vers l'Europe. Ce travail lui a valu un *Emmy Award for documentary*.



Image 34 : « République démocratique du Congo, Goma. Judith, violée par 6 hommes en 2006 subit pressions et rejet de la famille de son mari. Pour surmonter son traumatisme et son sentiment de solitude, elle est devenue conseillère psychosociale pour aider à son tour » ©Lâm Duc Hiên

En outre, aux yeux des professionnels de la communication, l'existence d'un récit devient la seule justification déontologiquement acceptable, dans l'humanitaire, pour exposer des images pouvant être accusées de misérabilistes ou de violentes. Ainsi, l'une des chargées du concours de photographie humanitaire Luis Valtueña déclarait que la violence dans les images pouvait être acceptée à condition que les photos puissent être justifiées par un récit :

« On évitait la typique photo d'un enfant de cinq ans malnutri et sans sens, une photo qui ne te dit rien de nouveau ou que tu n'aies pas vu avant. Il y a des personnes qui nous ont envoyé des photos de morts sans aucun discernement. Cela peut être le tremblement de terre de Haïti mais quand l'on ne reconnaissait pas trop ce que c'était ou que nous ne trouvions pas la cause d'une photo aussi violente, on l'écartait. [...] Il y avait des gens qui pensaient que mettre une photo de cinq morts en Haïti c'était déjà de la coopération ou du photojournalisme. Ce que nous voulions c'était de raconter des histoires et que les gens sachent ce qui se passe dans d'autres endroits avec des images qui sont normalement plus puissantes que les mots »³⁰² (Marta S., ancienne chargée du prix Luis Valtueña, MdM Espagne, entretien 28/06/2012).

³⁰² Notre traduction de l'espagnol : « *Evitábamos la típica foto de niño de cinco años desnutrido y sin sentido, una foto que no te dice nada nuevo que no hayas visto. Ha habido gente que ha mandado fotos de muertos sin ton ni son, puede ser el terremoto de Haití pero cuando no eran mu reconocibles o no encontrábamos la causa de por qué una foto tan violenta, la desechábamos. Luego había mucha gente que se presentaba sin que fuera cooperación al desarrollo aunque ellos pensarán que sí, ¿sabes? Tenía que tener un sentido y tenía que estar justificado, por qué una imagen tan violenta. Es como la gente que pensaba que poner una foto de cinco muertos en Haití, ya era una foto de cooperación o era fotoperiodismo. Lo que queríamos era contar historias y que la*

Pour que le jury ait accès à ce récit, qui ne se dégage pas seulement de la série photographique, les organisateurs du concours demandent alors aux photographes d'envoyer des textes qui puissent être pris en compte par ce jury. Un des critères d'évaluation évoqués par une des responsables du concours est l'aspect narratif des séries envoyées :

EV : « Comme les photographes envoient des séries, un autre critère [pour évaluer les images] est aussi la cohérence de ces séries, qu'elles racontent une histoire. C'est-à-dire que les séries doivent être cohérentes et reliées, c'est un autre critère ».

RC : « Raconter une histoire... »

EV : « C'est ça, c'est un peu l'aspect narratif que l'on met en valeur. Bien sûr, le photographe peut présenter une seule photographie et rien ne se passe, mais s'il décide d'en présenter dix, c'est aussi un risque parce que dans ce cas les photos doivent montrer quelque chose de plus global et il doit y avoir un fil narratif » (Elena V., chargée du prix Luis Valtueña, MdM Espagne, entretien, 16/02/2012)³⁰³.

L'aspect narratif n'est pas une fin en soi mais l'objectif, comme l'exprime le photojournaliste Olivier Jobard, est de réussir à ce que le spectateur s'identifie avec les personnes photographiées. Dans ce cas, l'émotion recherchée n'est pas celle qui vient de la photo choc, mais du récit qui l'encadre. Ce récit peut être celui de la personne photographiée mais aussi celui du photographe qui peut transmettre la façon dont il a été touché. Si l'utilisation d'images particulièrement dures a été reprochée aux photojournalistes par le passé, l'émotion demeure un effet recherché et revendiqué par ces professionnels. Dans les années 1930, déjà, à la naissance du photojournalisme, surgissent les premiers débats sur l'« indécence » de la photographie de presse (Lavoie, 2010 : 30). Comme le suggère Vincent Lavoie, les premiers codes de déontologie du photojournalisme comportent déjà l'idée que l'« on peut

gente supiera lo que está pasando en otros lugares con imágenes que son mucho más potentes que las palabras normalmente ».

³⁰³ Notre traduction de l'espagnol. EV: *Como los fotógrafos envían series, también otro criterio es la coherencia de esas series, que cuenten una historia. Es decir que la serie tienen que ser coherentes y vinculadas, ese también es un criterio. / RC : Contar una historia... /EV : Eso, es un poco el aspecto narrativo de la fotografía que se resalta. Claro que el fotógrafo puede presentar solo una fotografía y no pasa nada, pero si decide presentar 10 es también un riesgo de su parte porque esas fotografías tienen que retratar algo más global, y tiene que tener ese hilo narrativo.*

photographier l'horreur à la condition toutefois que les motivations soient moralement acceptables » (*ibid.*). Dans le cadre de sa coopération avec l'humanitaire, le photojournaliste trouve donc une place privilégiée pour donner de la visibilité à ces motivations. Il peut d'ailleurs mobiliser, de façon plus légitime, le registre émotionnel dans la communication humanitaire.

7.6 L' « émotion esthétique » dans des dispositifs à finalité non esthétique

Si l'émotion visée par le photojournaliste passe en partie par l'aspect narratif de son travail, un deuxième aspect très valorisé par ces professionnels est l'esthétique des images, c'est-à-dire, tout ce qui relève des choix plastiques : le cadrage, la couleur, la texture. Cela peut relever aussi de la mise en valeur des éléments considérés comme beaux : un regard, un paysage, une lumière. Au début de notre étude, nous avons envisagé la possibilité qu'un registre purement esthétique puisse occuper une place importante dans la coopération entre photojournalistes et humanitaires. Néanmoins, bien que l'esthétique des images soit fréquemment mobilisée pour qualifier les photographies (rappelons, par exemple, que la « beauté » des images était fréquemment évoquée dans le livre d'or de *Femmes après coup*) cette esthétique est subordonnée à l'objectif d'empathie envers la personne souffrante. Ce que l'on valorise dans les dispositifs photo-humanitaires n'est pas la beauté en elle-même mais c'est ce que cette beauté apporte au récit des souffrances. La beauté, liée à un côté « artistique » du travail photographique, peut d'ailleurs être évoquée comme une source d'émotion :

« Moi, une belle photo, c'est l'émotion d'abord, ça résume ton sujet, si tu fais un sujet sur la détresse des gens, un regard qui en dit long, c'est une belle photo. Cela prouve que tu es là pour raconter. Il faut toujours un côté artistique » (Benoit Guenot, photographe, entretien 10/09/2011).

Quand nous interrogeons ce même photographe sur la possibilité de faire des photos artistiques dans des conditions de terrain difficiles, il souligne la capacité de certains photographes à réussir à faire des belles images dans des situations compliquées. Pour lui, un bon photographe est celui qui arrive à associer un contexte de travail difficile avec la beauté des images :

« Il y a des mecs qui, pour des conditions égales, peuvent faire des photos...tu pleures tellement elles sont belles. [...] Mais moi, la définition d'une belle photo, c'est pas le contexte, c'est aussi artistiquement, comment elle est. Et quand tu as les deux...tu as des mecs, les classiques, comme James Nachtwey, Paolo Pellegrin, l'agence Noor. Je tremble, j'ai des frissons quand je vois leurs photos » (Benoit Guenot, photographe, entretien 10/09/2011).

Il est intéressant de constater que ce photographe utilise le mot « frissons » pour parler des photographies qu'il considère réussies. Ce mot rappelle la sensorialité de l'émotion qui est recherchée. Ce type de langage a aussi été repéré dans les discours d'autres photographes, nous pouvons rappeler par exemple, les mots d'Angel Lopez Soto qui considère qu'une bonne photo est celle qui « te fait te tordre à l'intérieur, [...] qui te fait sauter de joie, qui dans le fond ce qu'elle fait est de toucher tes sens ». Dans le livre d'or de *Femmes après coup*, on parle par exemple d'une exposition et de photos « touchantes », « bouleversantes ». Un autre visiteur écrit aussi « en regardant leurs yeux, on peut *ressentir* la douleur qu'elles ont »³⁰⁴.

Émotion et esthétique sont intimement liées dans les discours des photographes. Or, la lecture qui est proposé à travers les dispositifs invite à voir ce qu'il y a de souffrance dans les images. Bien qu'une lecture savante (rationnelle, attentive aux formes) qui pourrait mettre l'émotion à distance est toujours possible, le dispositif conduit à voir dans les choix esthétiques une trace de l'individualité et de la subjectivité, voire du ressenti, du photographe.

Parmi les topiques que décrit Luc Boltanski dans *La souffrance à distance*, une troisième topique, esthétique, consiste à ne considérer la souffrance du malheureux ni comme injuste (pour s'indigner) ni comme touchante (pour s'attendrir), mais comme sublime » (1993 : 213). Ce n'est que partiellement l'approche de dispositifs photo-humanitaires. Certes, les photos peuvent être considérées comme belles, ou sublimes, les producteurs de ces images et de ces dispositifs peuvent même rechercher cette beauté, mais ces images seront la plupart du temps

³⁰⁴ Notre traduction de l'anglais. « *While looking into their eyes, you can feel the pain they have* ».

ramenées à leur qualité de photo de souffrances. Elles pourront être alors considérées, en empruntant les mots d'un visiteur, comme des « photos superbes mais au contenu terrible »³⁰⁵.

S'écarter de cette visée équivaut à s'exposer à des critiques sur une esthétisation inutile des images³⁰⁶ qui pourraient être alors qualifiées d'« indécentes ». Le travail de Sebastião Salgado a été la cible récurrente de ce type de critique. Ce photographe a développé un style très personnel caractérisé, entre autres, par l'utilisation d'un noir et blanc très contrasté. Dans le cadre de *Sahel, l'homme en détresse* (1984), le livre que ce photographe a produit avec MSF, les photos en noir et blanc contribuent à créer une atmosphère sombre, de crise et très dramatique. Ses photos privilégient aussi des cadrages plutôt larges permettant la mise en scène des personnages dans leur environnement. L'homme reste pourtant au centre des images comme des « silhouettes noires émergeant de ce gris photographique³⁰⁷ ». Ces images que l'on qualifie souvent en faisant référence à leur esthétique, accompagnent un contenu qui est assez dur : des cadavres ou des corps agonisant, des personnes affamées, notamment femmes et enfants. Les images ont alors été accusées de faire de la beauté avec du malheur. Certes, on peut reconnaître une maîtrise des lumières, des cadrages et des compositions réussies, mais les courtes légendes qui accompagnent chaque image dans ce livre les ancrent dans une réalité très concrète, réduisant ainsi la polysémie de l'image. Par exemple, l'image 35, une des plus connues du livre, ne montre pas la souffrance au premier plan, mais elle montre un décor mystique, qui évoque des images chrétiennes. Elle est accompagnée de la légende, moins poétique : « Après une longue nuit de marche, au petit matin, les réfugiés se cachent sous les arbres pour échapper à la surveillance des Migs éthiopiennes » (1986 : 68).

³⁰⁵ Livre d'or, *Femmes après coup*, Toulouse.

³⁰⁶ Voir le point 6.4 sur la présentation des expositions photo-humanitaires en musée ou festival de photographie.

³⁰⁷ Dossier de l'exposition *Sebastião Salgado, Territoires et vies*. Accès : <http://expositions.bnf.fr/salgado/arret/1/index1.htm> Consulté le 14/01/2016.

Image 35 : S. Salgado, *Sahel, l'homme en détresse*, pp. 70 et 71

Dans ce livre, lui aussi crédité MSF, le photographe se permet de montrer des images de souffrance extrême : des corps amaigris et malades, et très souvent, la mort, évoquée ou montrée de face. En effet, parmi les 96 photos de ce livre, il y a 13 photos de personnes mortes, sans compter les fois où la mort est évoquée comme un danger imminent³⁰⁸. Tout cela dans un style très pictural. La préface du livre anticipe cette critique : « Sebastião Salgado savait bien que le piège où il lui fallait éviter de tomber c'était celui de l'esthétisme. C'était le risque de faire trop beau avec la misère du monde »³⁰⁹.

Certains clichés de *Sahel, l'homme en détresse* ont aussi été exposés en musées d'art (en dehors d'un contexte photo-humanitaire), ce qui montre la valeur esthétique de ces images, une fois qu'elles ont été décontextualisées. Surtout quand ses images sont sorties de leur contexte humanitaire, pour passer dans le monde de l'art, elles pourraient alors se trouver dans une topique esthétique. Mais dans les dispositifs photo-humanitaires, il n'est pas

³⁰⁸ Il faut rappeler que ce livre voit le jour avant que le mouvement critique de l'image humanitaire ne soit installé.

³⁰⁹ Préface de Jean Lacouture, *Sahel, l'homme en détresse*, 1986.

question d'œuvre d'art, mais de témoignage. Le présupposé implicite entre photojournaliste et humanitaire est que cette beauté ne peut pas excéder la souffrance. Elle doit permettre d'accéder à une expérience émotionnelle qui n'est pas simplement esthétique.

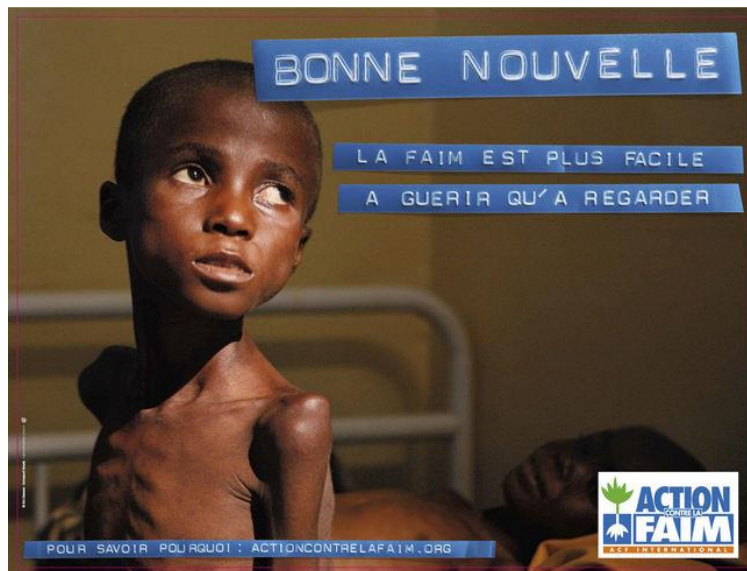
En outre, les outils esthétiques sont clairement liés au regard d'auteur des photojournalistes. Ce regard d'auteur peut être effectivement déployé dans les images que le photographe expose aux côtés des ONG. Un cas qui nous semble particulièrement intéressant est celui des collaborations entre ACF et l'agence VU. D'un côté, l'agence VU se définit elle-même, non pas comme une agence photographique mais comme une « agence de photographes »³¹⁰. Par cette formule l'agence veut affirmer la « spécificité des identités qui la composent » (*ibid.*). Elle peut être qualifiée d'« agence culturelle » car elle a pour ambition « d'investir tous les champs économiques et culturels de l'image photographique : presse, publicité, commande d'entreprise, exposition, édition, vente de tirages, etc. » (Morel, 2007 :134). De ce fait, sa production est très variée et comporte aussi le travail de photojournalistes dits « auteurs » (*ibid.*) Le deuxième partenaire est ACF, dont des nombreuses campagnes ont suscité des vives critiques car elles montrent des personnes (surtout des enfants) dans des images particulièrement dures. Les images 36 et 37 sont un exemple de cette approche.

³¹⁰ Site Internet de l'Agence VU. Accès : <https://www.agencevu.com/about/index.php> Consulté le 21/10/2015.

Image 36 : Campagne d'affichage ACF, 1998.



Image 37 : Campagne d'affichage ACF, 2011.



La coopération entre l'agence VU et ACF se noue au départ autour du projet *Regards sur le monde, visages de la faim* (2004, livre et exposition). Ensuite les collaborations se sont multipliées : un deuxième livre en 2006, sur la faim en contexte urbain, *La faim cachée* ; un

webdocumentaire sur les populations palestiniennes en Cisjordanie *Broken hopes* (2013) ; et deux projections plein air à la Nuit Blanche de Paris, *Nuit Noire en Centrafrique* (2014) et *Au Bangladesh, l'eau changée en sel* (2015). L'un de ces reportages nous a particulièrement interpellée, car il est très atypique dans la production à laquelle nous avons été confrontée. C'est le cas du reportage de la photographe Laurence Leblanc, qui fait partie de *Regards sur le monde*. La production de Laurence Leblanc est difficilement classable. Elle ne peut pas être qualifiée de photojournalistique car elle n'est pas destinée à la presse. Sa production fait coexister une visée documentaire et une approche « artistique » des sujets³¹¹. Si nous qualifions cette approche d'artistique c'est à cause de la forte présence de procédés, intentionnels, qui mettent l'accent sur des formes ou des textures qui éloignent le spectateur d'un regard clair ou frontal des sujets photographiés. Dans le travail de Laurence Leblanc ces procédés sont souvent l'utilisation de flous et une légère surexposition des images. L'agence VU, dans sa fiche du photographe loue sa « maîtrise complexe de la lumière et de la couleur, des instants fugitifs, des portraits suggérés »³¹². Ainsi le travail qu'elle publie pour ACF (un « reportage », selon le dossier de presse de l'exposition), *Somalie, sécurité, kalachnikov* (dont sont issues les images 38 et 39) se situe frontalement en opposition à l'approche critiquée dans les campagnes d'affichage de l'ONG.

³¹¹ Si nous prenons des précautions en parlant d'une *approche* artistique, c'est parce que cette photographe ne se situe pas frontalement dans les réseaux artistiques, même si la photographie se définit, sur son site Internet comme « artiste ». Elle est pourtant plus proche de l'« art des photographes », que de la « photographie des artistes », si l'on utilise la distinction faite par A. Rouillé : « A l'inverse de l'artiste qui se situe de plain-pied dans le champ de l'art, le photographe artiste évolue résolument sur celui de la photographie » (2005 : 309).

³¹² Agence VU, Laurence Leblanc, Accès : <https://www.agencevu.com/photographers/photographer.php?id=55> Consulté le 20/10/2015.

Image 38 : *Regards sur le monde* ©Laurence Leblanc.



Image 39 : *Regards sur le monde* ©Laurence Leblanc.



L'émotion produite par les campagnes « choc » peut s'apparenter plus à un dégoût pour l'image regardée. Si on les appelle « des images choc », c'est à cause de la difficulté que le spectateur peut éprouver pour les regarder. Celui-ci peut alors détourner le regard, sentir le poids d'une obligation, la culpabilité de regarder sans rien faire. Bref, l'expérience est plutôt

déplaisante. Par contraste, le reportage de Laurence Leblanc pour ACF ne montre rien frontalement. Ces images sont agréables à regarder, on peut s'y arrêter pour apprécier ce qu'il y a de sublime en elles. Cela nous rapproche d'une émotion paisible, sensible à la beauté : « des images sensibles et non choquantes » comme les décrit le dossier de presse de *Femmes après coup* ou, encore des photos « subtiles, non violentes mais d'une justesse à couper le souffle », comme l'exprime dans un rapport une stagiaire de Mdm³¹³. Dans cette approche, le photographe ne se met pas en retrait pour montrer une image « objectivement » mais met en avant son regard. Dans ce sens, sa présence sur l'image est forte car elle vient de son expression personnelle et subjective. En référence au travail de Laurence Leblanc, l'écrivain et critique d'art Simon Njami (2009) écrit : « En acceptant la subjectivité de tout regard, on échappe à la prétention prométhéenne de restituer le réel ». À des degrés différents selon les dispositifs, c'est la subjectivité photographique qui prend une place importante dans le monde de l'humanitaire. Même quand les images parlent de souffrance, les photographes et photojournalistes peuvent revendiquer une écriture qui leur est propre :

« Il faut donner une importance à l'esthétique [des images]. En fin de compte, ce n'est pas juste le contenu de l'image qui est important, mais sa plasticité l'est aussi puisque celle-ci est mon moyen d'expression. Je dois être capable de créer une image qui capte l'attention du spectateur. Un écrivain a la capacité d'avoir tous les mots du monde pour expliquer quelque chose et un photographe c'est plus difficile. Alors la plasticité est importante pour capter l'attention du spectateur »³¹⁴ (Nuria Lopez Torres, photojournaliste, entretien, 05/03/2013).

Ces images doivent se tenir néanmoins à l'impératif d'ancrage dans la souffrance. Cet impératif du monde de l'humanitaire empêche de proposer des belles images seulement parce qu'elles sont belles, sans indiquer la part de souffrance qu'elles comportent. Dans le cas du reportage de Laurence Leblanc, certaines images sont dépourvues de légendes, mais des

³¹³ *Femmes après coup. Bilan Général*, document interne de Mdm, 2012.

³¹⁴ Notre traduction de l'espagnol. « *Sí...pero es que hay que dárselo [importancia a la estética], al fin y al cabo no es solo el contenido de la imagen, que es muy importante, pero la parte plástica es muy importante también porque al fin y al cabo es mi medio de expresión. Yo tengo que ser capaz de generar una imagen que capte la atención del espectador. Un escritor tiene la facilidad de tener todas las palabras del mundo para explicar algo, y un fotógrafo es más difícil. Entonces la plasticidad es importante para captar la atención del espectador* ».

textes insérés parfois entre deux photographies rappellent qu'il ne s'agit pas seulement de belles images mais d'images qui racontent des conditions de vie difficiles. Ces textes pointent cette double portée des images :

« Mogadiscio, la belle, avec ses villas blanches, italiennes, la mer et ses faucons, la "ligne verte" qui coupe la ville en deux. On la traverse le matin en voiture, fenêtres et porte verrouillées, très vite lorsque les miliciens dorment encore [...].

C'est le cas aussi, par exemple, de l'image 40, une photographie de Brigitte Grignet, extraite aussi de *Regards sur le Monde*. Elle montre ce qui ressemble à première vue à un paysage féerique : de la brume, une belle lumière, un halo autour de deux personnages dont on ne voit que les silhouettes. La photographe, dans la légende proposée dans le livre, rappelle que la beauté de l'image est aussi la laideur d'une situation difficile :

« La lumière était très belle, la scène avait un caractère irréel. La beauté de quelque chose de laid. Il y a au Guatemala un grave problème de gestion de détrit. A Jocotan, la décharge envahit la route, les ordures sont brûlées. Les gens qui y vivent souffrent d'une pollution constante » (Brigitte Grignet, *Regards sur le Monde*).

Image 40 : *Regards sur le Monde*, ©B. Grignet



Si la recherche de la beauté est possible et même souhaitée dans les dispositifs photo-humanitaires, c'est aussi parce qu'elle permet aux organisations de répondre aux critiques qui postulent que l'émotion choc peut être une atteinte à la dignité de personnes photographiées. Par exemple, la personne en charge de l'iconographie à MDM oppose les images « moches » à une démarche plus « respectueuse » et « décente ».

« C'est la grosse différence avec ce qu'on faisait avant. Avant on montrait des choses moches. On montrait la famine, on montrait la misère. Ça c'est un truc que je n'ai jamais aimé, et je ne sais pas comment les choses ont évolué. Parce que je pense que je ne choisis pas les photos de la même façon qu'il y a 7 ans qu'aujourd'hui. On est plus du tout là-dessus, on ne montre pas, on suggère, on montre plus une situation dans son ensemble, on respecte beaucoup plus la personne qui est souffrante, qui est dans la rue, qui est dans la misère, je trouve qu'il a beaucoup plus de décence aujourd'hui » (Aurore V., chargée de l'édition PAO et iconographie, MDM, entretien, 06/07/2011).

A la place de corps amaigris ou mourant, on trouve des images qui suggèrent les souffrances, qui mettent l'accent sur des ambiances, sur des états d'âme. Les personnes photographiées, même lorsque elles sont singularisées, peuvent devenir des allégories de la souffrance : « elles sont là, sous notre regard, incarnant une souffrance intemporelle, universelle »³¹⁵. Pour André Rouillé (2005 : 516), l'un des traits les plus marquants de l'art-photographie est justement de s'éloigner de l'empreinte photographique et donc du pur document :

« Du document à l'art contemporain, la photographie bascule ainsi de l'empreinte à l'allégorie. On passe de la figure rhétorique à l'empreinte (c'est-à-dire du semblable, du même, de la répétition mécanique, de l'univoque, du vrai) à celle de l'allégorie qui est au contraire double, ambiguïté, différence, fiction. [...]. L'allégorie se caractérise par sa structure double dont la première partie (un sens propre, explicite) renvoie à une seconde (un sens latent, figuré). Le passage de l'explicité au figuré étant aussi celui du particulier à l'universel (religieux, moral, philosophique) » (*ibid.*).

En devenant des allégories (de la faim, de la violence, de la pauvreté), les personnes photographiées peuvent constituer des cas singuliers qui permettent un lien d'empathie avec

³¹⁵ Introduction du livre *Onze femmes face à la guerre*, de N. Danziger et du CICR-France.

le spectateur mais, en même temps, ces cas peuvent avoir une dimension plus générale. Si nous soutenons que l'esthétisation des reportages peut favoriser la montée en généralité, c'est parce qu'elle permet dépasser le caractère descriptif et individuel des descriptions proposées sous forme de texte. En effet, les dispositifs photo-humanitaires cumulent ces deux niveaux : d'un côté, l'émotion existe car le spectateur peut s'identifier ou au moins imaginer des récits (celui de la personne souffrante, celui du photographe) et d'un autre côté, l'émotion vient du fait de pouvoir rapprocher ces histoires d'idées plus abstraites (la dignité, l'injustice) ou de collectifs (les femmes violentées, les immigrés). C'est parce que l'esthétique apporte à l'émotion, en la faisant basculer du choc à l'émotion apaisée, qu'elle tient sa place dans ces dispositifs. Et dans ce contexte, la subjectivité photographique et photojournalistique trouve une place privilégiée dans le monde de l'humanitaire. Or, l'une des objections faites à cette coopération était la possibilité que le photographe perde en « objectivité » en s'investissant dans une relation avec l'humanitaire. En effet, si la subjectivité journalistique, par le récit et par l'esthétique, est valorisée dans un registre de l'émotion, une deuxième « subjectivité » (liée aux motivations de la collaboration) peut être suspecte dans le registre de l'engagement que nous présentons dans le chapitre suivant.

Chapitre 8. Registre de l'engagement

Dans un registre de l'émotion, la subjectivité du photojournaliste est centrale : par son récit et par son regard esthétique, il montre la façon dont il a été particulièrement *touché* par des souffrances. Or, sa collaboration avec les ONG suscite quelques soupçons. En effet les coopérations de plus en plus proches entre ces deux mondes obligent, surtout les photojournalistes, à se poser des questions sur leur légitimité : quel serait le rôle du photographe et quand ce rôle peut-il devenir problématique ? Nous avons montré comment le photographe pouvait être associé à des projets photo-humanitaires dépassant le rôle de simple opérateur. Mais qui est-il alors ? Un coproducteur, un professionnel sur commande ou un militant ? Ces rôles impliquent un choix, de la part du photojournaliste, de l'approche assumée lors de ces coopérations. En effet, dans un registre de l'engagement, c'est surtout le photojournaliste qui peut être loué ou critiqué par sa coopération avec une ONG.

Pour expliquer en quoi consiste ce registre, nous reviendrons sur la mission sociale supposée du photojournalisme et sur les attentes morales à l'égard de ce métier. Ensuite, nous souhaitons rendre compte des soupçons qui pèsent sur les photojournalistes quand ceux-ci entament une collaboration avec l'humanitaire. Finalement, nous analysons plus longuement comment, dans les cadres des dispositifs photo-humanitaires, photojournalistes et humanitaires échangent dans un registre de l'engagement. Il s'agira surtout de se placer du point de vue de ces professionnels pour saisir le rôle qu'eux-mêmes s'assignent au sein de ces coopérations et savoir comment ils sont amenés à faire des aménagements ou à réaffirmer la spécificité de leur métier face à ces nouveaux commanditaires/partenaires.

8.1 La « mission sociale » du photojournalisme

Le photojournalisme a toujours été confronté, depuis sa naissance, à des considérations éthiques importantes. Celles-ci sont liées, d'un côté, à la crédibilité des images, pierre angulaire de la probité photojournalistique. La déontologie photojournalistique prescrit toute forme d'intervention directe sur la réalité, lors de la réalisation d'un reportage et dans la postproduction³¹⁶. D'un autre côté, ces considérations éthiques sont liées de manière générale à l'engagement photojournalistique. Ce deuxième ordre de considérations concerne la validité et la pertinence de faire des images de souffrance. Ainsi, le photojournaliste a été associé, dès les années 1930, à des pratiques jugées non éthiques telles que la diffusion non autorisée d'images de détresse sous la pression du marché (Lavoie, 2010a : 130). Ou, encore, il a été accusé d'exercer son métier sans se sentir concerné par les faits qu'il photographie. Un cas emblématique est celui de la photographie de Kevin Carter au Soudan en 1993. Celle-ci montre un enfant tombé à terre, visiblement émacié, aux côtés d'un vautour qui, selon la légende du journal qui a publié l'image, « attend ». Les fortes critiques de cette image, primée par un Pulitzer, se concentrent sur l'inaction du photographe qui se « contente » de regarder. Un éditorial de l'époque comparait ce photographe avec le vautour de la scène : « L'homme qui n'ajuste son objectif que pour cadrer au mieux la souffrance n'est peut-être aussi qu'un prédateur, un vautour de plus sur les lieux... », (*in* : Golob, 2013 : 518). Si l'humanitaire a aussi été la cible de critiques par son utilisation d'images de souffrance, ces critiques dénonçaient surtout une manipulation pour l'émotion et par le choc. La critique adressée aux photojournalistes est relativement différente, car celle-ci questionne surtout la façon dont les photojournalistes se placent dans leurs photographies. Est-il un voyeur qui gagne sa vie en montrant le désarroi des autres ? Succombe-t-il au pouvoir de l'argent ou à l'envie d'être reconnu dans son métier ? Ou, au contraire, vise-t-il l'intérêt général³¹⁷ et, alors, un objectif non personnel ? C'est cette dernière position qui apparaît comme louable dans un registre de l'engagement.

³¹⁶ Nous avons parcouru, dans le chapitre 1, les débats à l'intérieur de la profession, à propos des limites de la modification de l'image brute, notamment par la retouche numérique.

³¹⁷ Dans le sens de J.J Rousseau (1762), l'intérêt de tous transcendant les intérêts particuliers que l'on peut discerner par un débat démocratique.

En effet, la photographie documentaire et le photojournalisme ont toujours été associés à une mission sociale. Ainsi, Ariella Azoulay, dans son livre *The Civil contract of photography* (2008), développe l'idée selon laquelle la photographie structure une relation entre les individus et le pouvoir qui les gouverne : elle permet la visibilité des populations opprimées, qui accèdent par son intermédiaire à une « citoyenneté photographique » (« *citizenry of photography* »). Si nous suivons le raisonnement de l'auteur, la photographie³¹⁸ n'occupe pas une place de simple illustration mais permettrait d'articuler des demandes sociales. La profession de photojournaliste est alors chargée d'une mission politique et d'un engagement social intrinsèques. Vincent Lavoie souligne également la « moralisation de la pratique photographique » (2010b : 141), qui serait l'héritage de sa tradition documentaire incarnée par les travaux d'« utilité sociale » tels que ceux de Jacob Riis et Lewis W. Hine (à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle) ou par d'autres *concerned photographers* (Amar, 2000 : 75). Cette utilité sociale passe, en premier lieu, par la possibilité de donner à voir ce qui serait caché ou oublié. Ainsi, par exemple, la célèbre photographe Jane Evelyn Atwood rappelait-elle les mots de son ami mourant du Sida qu'elle a photographié pour *Paris Match* en 1987 : « Je veux que ces photos soient partout, dans chaque salon [...] c'est une forme de guerre » (*in* : Morvan, 2000 : 69). C'est alors par le biais de la photographie et de sa diffusion que l'on accède à la citoyenneté photographique décrite par Ariella Azoulay³¹⁹.

C'est l'approche de MdM à travers sa campagne sur les « crises oubliées ». Rappelons que cette campagne articulait principalement des espaces de débat sur l'oubli médiatique de certaines crises (lors du Festival Visa pour l'image) et une exposition, *34 vues contre l'oubli* (2006), qui prétendait « révéler » des crises oubliées³²⁰. Montrer la souffrance est alors compris comme une action politique et comme une « démarche militante » car cela permettrait de « lutter contre l'oubli » (selon le dossier de presse de l'exposition) et « rappeler

³¹⁸ L'auteur parle de « photographie » en général, mais il faudrait préciser que dans le développement de son argument il s'agit plutôt de la photographie de presse et les marchés où celle-ci circule.

³¹⁹ Un parallèle peut être fait avec la visibilité telle qu'elle existe dans un régime médiatique comme il a été décrit par N. Heinich (2012). Dans ces deux approches le capital de visibilité permet à une personne, une victime ou encoure à une cause d'exister.

³²⁰ Selon les mots de la chargée de la communication, et le descriptif du dossier de presse de l'exposition.

les souffrances de populations qui, loin des caméras, sombrent dans l'indifférence » (comme il est écrit dans son catalogue). MdM revient fréquemment dans sa communication sur le sujet des crises oubliées et a commencé récemment à se servir d'une déclinaison de son slogan historique (« soigner et témoigner ») qui inclut cette idée d'oubli : « Nous soignons, ce que le monde oublie peu à peu ».

La question de l'oubli revient régulièrement dans les déclarations d'intention des expositions photo-humanitaires. MSF parle « des histoires oubliées, celles qui ne font qu'une brève apparition sur nos écrans de télévision »³²¹ et ACF, dans le contexte de sa projection *Nuit Noire en Centrafrique* (avec l'Agence VU), soutient que « oublier reviendrait à abandonner ces populations ». Dans le dossier de presse *d'Onze femmes face à la guerre* du CICR-France, on souligne que ces femmes photographiées « sont des millions à se battre aujourd'hui dans l'oubli ».

Montrer, c'est alors témoigner, sortir de l'oubli et, dans le contexte humanitaire, c'est aussi *agir* pour une cause que l'on croit souhaitable pour le bien commun. Si l'engagement pour une cause fait partie de l'identité de l'humanitaire, cela est moins clair pour les photojournalistes. Plus proches de l'éthique journalistique, ceux-ci sont tenus de respecter l'indépendance, la véracité, l'impartialité en tant que piliers de leurs actions. Or ces valeurs demandent un détachement du photojournaliste vis-à-vis des personnes et des institutions impliquées dans les sujets qu'il couvre, pour ne pas compromettre cette quête de véracité. Ces divergences pourraient rendre engagement et travail photojournalistique incompatibles. C'est dans ce sens que se structure la critique adressée au photojournalisme humanitaire.

8.2 Les soupçons qui pèsent sur le « photojournaliste humanitaire »

Est-il possible de faire à la fois du (photo)journalisme et de l'humanitaire ? C'est la question de fond des critiques envers la coopération entre photojournalistes et humanitaires. Une des

³²¹ DP, *Acteurs d'urgence*, MSF.

objections qui étaient faites à cette coopération est la possibilité que le photographe perde en objectivité en s'investissant dans une relation trop proche avec l'humanitaire. En effet, si la subjectivité journalistique, par le récit et par l'esthétique, est valorisée dans le registre de l'émotion, une deuxième « subjectivité », liée à la nature de la collaboration, est sujette à caution dans le registre de l'engagement. On attend du photographe qu'il puisse livrer un regard non conditionné par la présence de l'ONG, ce qui pourrait le faire basculer vers la simple communication. C'est ce qu'illustrent les propos de Michel Zumstein, photojournaliste de l'Agence VU :

« Premier cas [des collaborations entre ONG et humanitaires], les ONG font appel à des photographes qu'elles intègrent à leurs équipes car il y a, par exemple, une famine, qu'elles sont débordées et qu'il faut le montrer, donc constituer des documents de constat. Les photos prises se situent alors à mi-chemin entre la communication et le témoignage. Second cas, celui où l'on est amené à se rapprocher d'une ONG, avant de partir en reportage [...]. Dans le premier cas, cela peut avoir des conséquences sur mon travail, dans l'autre non. [...]. Je ne le renie pas mais je ne le referai plus [...]. C'est quand même autre chose de préparer en amont son enquête, de la mener seul et de croiser sur place une ONG pour qui on fera un mini boulot sur son action en échange d'une aide logistique » (Michel Zumstein, photojournaliste, propos recueillis par *Polka*, 2010, 146).

Le rôle du photojournaliste, qui prépare et mène seul son enquête, peut entrer en contradiction avec la réalisation d'un travail « sur commande ». À chaque fois que l'on évoque (dans la presse généraliste, spécialisée, sur Internet) la coopération des photographes et des humanitaires, le risque de perte d'indépendance est rappelé. Cette critique n'en est pas vraiment une, car elle s'exprime souvent sur le ton du soupçon. Par exemple, le magazine de photojournalisme *Polka*, en 2010, se pose la question des conséquences du rapprochement entre humanitaire et photojournalisme. Malgré les réserves émises, l'article qui y est consacré ne met pas en cause les photojournalistes concernés par ces pratiques :

« Être en commande pour une organisation, c'est-à-dire photographier pour illustrer son action et le contexte dans lequel elle évolue, a une incidence sur le travail photographique. Est-ce à dire que les photojournalistes qui le font ne conservent pas leur indépendance ? Non » (Polka, 2010 : 147).

De la même manière, *Photo District News*, magazine spécialisé en photographie aux États-Unis évoque, avec beaucoup de réserves, l'inconvénient des photoreportages humanitaires : quoiqu'ils « ressemblent » à de la photographie documentaire, l'ONG commanditaire attend d'être montrée positivement :

« Plusieurs photographes voient maintenant le travail des ONG comme une alternative pour un travail éditorial qui a diminué dans la dernière décennie, tellement la concurrence est serrée. Les ONG sont plus sélectives qu'elles ne l'étaient auparavant. Et, bien que le travail pour une ONG ait souvent l'air d'un travail documentaire, l'ONG attend des photographes qu'elle embauche, de soutenir ses intérêts en montrant leurs projets d'une façon positive. En d'autres mots, les photographes doivent trouver l'équilibre entre photojournalisme et relations publiques pour réussir le travail avec une ONG³²² » (*Photo District News*, 2013).

Les critiques ouvertes sont moins fréquentes que ces simples mises en garde. *Photo District News* publie, par exemple, l'entretien avec Phillip Gourevitch un célèbre journaliste du *New York Times* à propos de la collaboration photojournaliste-humanitaire. Dans cet entretien Phillip Gourevitch aborde frontalement le problème des intérêts institutionnels de l'ONG, tellement forts, qu'ils représentent, de son point de vue, une entrave à un regard journalistique.

« Malgré le fait qu'elles [les ONG] soient souvent intéressées par faire le bien, elles sont des corporations multinationales géantes avec les intérêts propres de n'importe quelle grande organisation. Si vous employez un nombre x de personnes, et que vous avez investi dans des flottes d'avions et des camions et des dépôts remplis de nourriture ou de l'équipement pour purifier de l'eau : voudriez-vous un monde sans crise ? Non ! Cela ne veut pas dire forcément que vous êtes un prédateur, mais cela signifie que votre

³²² Notre traduction de l'anglais. « *Many photographers now see NGO work as one alternative to the editorial assignment work that has dried up in the last decade, so competition for assignments is stiff. NGOs are more selective than they once were. And while NGO work often has the look and feel of documentary, NGOs expect the photographers they hire to support their agendas by casting their projects and personnel in a positive light. In other words, photographers have to balance photojournalism with public relations to succeed at NGO work* ». Accès : <http://www.pdnonline.com/features/How-to-Work-Profitab-8749.shtml#sthash.D3CpZT84.dpuf> Consulté le 26/10/2015.

neutralité est un alibi qui sert très bien vos intérêts institutionnels³²³ » (Gourevitch, 2010, propos publiés sur *Photo District News*).

Dans le même entretien, le journaliste propose aussi qu'un reportage incluant des ONG devrait tout montrer, même si cela ne rend pas forcément service à l'organisation :

« Photo District News : Exactement, qu'est-ce qu'un photographe devrait mieux faire dans des situations de crise ? »

PG : « Quand vous êtes là, pensez à ce que l'organisation pense de cette histoire, et pensez comment cette organisation fait partie de l'histoire. Si les photographies que vous faites sont les mêmes photographies que l'agence utilise pour sa récolte de fonds...est-ce toute l'histoire ? Et si vous montriez les personnes armées à l'intérieur du camp ? Et si vous montriez l'aide alimentaire vendue dans un marché ? Ou que pensez-vous de montrer la vie des salariés de l'aide ? Et si vous sortiez de la crise pour chercher le contexte politique, pour comprendre comment cette crise a pu se produire ? C'est difficile, parce qu'évidemment, la grande image de souffrance fait appel à la conscience et elle semble cohérente comme message. Nous [les journalistes] pensons souvent que ce que nous faisons, et ce qu'ils [les ONG] font sont la même chose : raconter une histoire et mobiliser la préoccupation des autres. Leur intérêt c'est que vous ouvriez votre portefeuille pour aider à financer leur programme. Et notre travail est de raconter une histoire³²⁴ » (Gourevitch, 2010, propos publiés sur *Photo District News*).

³²³ Notre traduction de l'anglais. « *Although they are often interested in doing good, they are gigantic multinational corporations with the self-interests of any large organization. If you employ X number of people and you have invested in fleets of planes and trucks and depots filled with food or water purification equipment—do you want a world without crisis? No! That doesn't necessarily mean you're a predator, but it does mean that your neutrality is an alibi that serves very well your institutional interest* ». Accès : <http://pdnonline.com/features/The-Moral-Hazards-Of-1356.shtml#sthash.roji6wLe.dpuf> Consulté le 23/10/2015.

³²⁴ Notre traduction de l'anglais : « *When you're there, think about what the aid agency thinks the story is and think about how the aid agency is part of that story. If the photographs you take are the same photographs that an aid agency is using in its fundraising—is that really the whole story? What about showing the armed elements inside a camp? What about showing food aid [being sold] in a market? What about showing the lives of the aid workers? What about getting outside the aid crisis and looking at a political context, to understand how this [the crisis] came about? It's difficult, because obviously the huge image of suffering makes an appeal to conscience and has a kind of coherence as a message. We [journalists] often feel [that] what we're doing and what [NGOs] are doing is the same: to tell a story and mobilize concern. Their [NGOs'] interest is in opening your wallet to help sustain their program. And our job is to tell the story* ». Accès : <http://pdnonline.com/features/The-Moral-Hazards-Of-1356.shtml#sthash.TzUSvcHI.dpuf> Consulté le 28/10/2015.

Les mots de ce journaliste vont à l'encontre de l'apparente « évidence » de la coopération photo-humanitaire. C'est par ce mot que l'on exprime souvent la naturalité avec laquelle le travail entre les photojournalistes et les humanitaires s'entame. Ainsi, Lâm Duc Hiên, sur son travail avec MDM dit que « [leur] collaboration est née comme une évidence »³²⁵ Dans *Polka* on écrit « entre elles [les ONG] et eux, les faiseurs d'images, c'était une évidence »³²⁶. Ou encore, Radio France Internationale écrit sur son site Internet et à propos du CICR que « la collaboration avec ceux qui racontent les conflits par l'image étaient une évidence »³²⁷.

En effet la position extrême exprimée dans les propos de Phillip Gourevitch semble largement minoritaire dans le monde du photojournalisme. En revanche, la critique frontale de celui-ci et les soupçons ou craintes exprimés par d'autres partagent l'idée selon laquelle un photojournaliste doit pouvoir garantir, à tout moment, son indépendance. La particularité du travail avec les ONG est que ces dernières bénéficient en général d'une bonne réputation, car elles portent un « discours sans adversaires³²⁸ » (Juhem, 2001 : 9). C'est sans doute le cas des grandes ONG sur lesquelles nous avons concentré nos analyses. Si Phillip Gourevitch rappelle les objectifs institutionnels et économiques des ONG, celles-ci sont censées défendre des intérêts nobles et le bien commun. C'est la première condition rendant acceptable la coopération avec les photojournalistes. Néanmoins, le soupçon de coopération avec d'autres institutions, entreprises, groupes armés peut facilement discréditer le travail photojournalistique, qui pourra être alors rapproché de la propagande. C'est ce qui est arrivé, par exemple au photographe turc Emin Ozmen lorsqu'il a publié des images de décapitations en Syrie. Récompensé en 2014 par le prix du public au Prix Bayeux-Calvados des correspondants de guerre, cette sélection avait provoqué une indignation presque générale du

³²⁵ Propos de Lâm Duc Hiên dans l'entretien inclus dans le Journal destiné aux donateurs et le dossier de presse de *Femmes après coup*.

³²⁶ *Polka*, n°146, 2010,

³²⁷ L'humanitaire et le photojournalisme, une collaboration «engagée» Accès : <http://www.rfi.fr/culture/20140704-william-daniels-photojournalisme-visa-or-humanitaire-photographie-rca> Consulté le 28/10/2015.

³²⁸ P. Juhem (2001), soutient que si aucune critique articulée et soutenue ne s'est constituée à l'encontre des ONG humanitaires médicales, c'est non seulement à cause de « l'excellence de leur cause » (*ibid.* 9) mais aussi à cause de l'absence d'acteurs institutionnels qui pourraient être gênés par leur discours ou leurs actions (*ibid.* 24).

jury professionnel. L'un des membres du jury, Ammar Abd Rabbo, qualifie ce travail d'opération de communication ou de propagande :

« Le journaliste est celui qui enquête, qui relativise, qui met en perspective, qui vérifie les faits. Là, nous n'avons rien de tout cela. L'État Islamique en Iraq et au Levant (Daech) amène le photographe et les futurs suppliciés, exécute les uns sous l'objectif de l'autre. Cela s'appelle une opération de propagande, ou de la communication si on veut être plus modéré. L'organisation Daech souhaite montrer qu'elle est la plus méchante, la plus horrible, la plus intransigeante, et ces photos viennent parfaitement servir son discours. On ne sait rien des victimes. Quel est leur nom, où ont-ils été jugés, par qui, comment ont-ils été arrêtés, aucun de ces détails nécessaires à la compréhension des faits n'est disponible. [...] Il est regrettable que le public de Bayeux ait applaudi et distingué une telle opération de propagande. Car en matière de terrorisme et de barbarie, les organisations comme Daech adorent la communication mais ont horreur du journalisme » (Ammar Abd Rabbo, propos publiés dans le blog *L'œil à l'info*³²⁹).

Rien d'une telle condamnation avec les ONG, car bien que les photojournalistes soient associés, transportés et souvent encadrés³³⁰ par une organisation sur le terrain des photoreportages, celle-ci jouie d'une confiance préalable. Elle est censée travailler dans le même camp que les photojournalistes. Pourtant, le photoreportage destiné à la presse et le travail réalisé pour une ONG sont différents par, au moins, deux aspects. Premièrement, dans le cadre d'une coopération proche, c'est l'ONG qui impose des normes de sécurité, et propose les lieux à visiter (parfois elle met des traducteurs à la disposition des photojournalistes³³¹). Elle donne souvent le sujet à traiter. Comme nous verrons plus tard, cet aspect directif peut être relativisé, car souvent l'ONG et le photographe s'associent autour de sujets sur lesquels le photographe travaillait déjà. L'ONG connaît alors l'approche du photographe et peut y adhérer. Pourtant –et c'est la deuxième différence– quand le reportage donne lieu à un

³²⁹ A l'œil l'info, *Prix Bayeux-Calvados: Pourquoi je n'ai pas apprécié le prix du public ! Par Ammar Abd Rabbo* Accès : <http://www.a-l-oeil.info/blog/2014/10/13/prix-bayeux-calvados-pourquoi-je-nai-pas-apprecie-le-prix-du-public-par-ammar-abd-rabbo/> Consulté le 27/10/2015.

³³⁰ Le parallèle avec des journalistes de guerre « embarqués » (*embedded journalists*) est évident. Cette expression, popularisée lors de la guerre en Irak en 2003, fait référence aux reporters pris en charge au sein des unités militaires. Les critiques à l'égard de cette forme de journalisme visent l'objectivité des journalistes ou leur capacité d'approcher des populations locales pour avoir des points de vue divergents. Ainsi, cette pratique est accusée d'être une stratégie de propagande d'État (Zeide, 2005).

³³¹ D'après les récits des personnes interviewées.

dispositif photo-humanitaire, celui-ci va être marqué par la présence de l'ONG comme nous l'avons commenté dans le chapitre 5. Ainsi, l'intervention d'une ONG dans le travail d'un photojournaliste n'est pas anodine. A l'intérieur des dispositifs photo-humanitaires, les soupçons envers le monde du photojournalisme laissent la place à une forte valorisation de l'engagement et du compromis social du photojournaliste.

8.3 Les façons d'être photojournaliste en contexte humanitaire

Dans les dispositifs photo-humanitaires, le photojournaliste incarne l'engagement, le dévouement et le compromis social. D'un côté parce que, dans ce contexte, la photographie peut être comprise comme un appel à la réflexion et à la raison. Si l'émotion n'est pas bannie du travail photojournalistique, celle-ci n'est, dans le registre de l'engagement, qu'un outil pour parvenir à la compréhension. C'est bien l'approche revendiquée dans les dispositifs photo-humanitaires. Les photographies permettent ainsi de « faire comprendre »³³², de donner « une profondeur et une signification nouvelles³³³ » aux thématiques traitées, de « tirer des leçons »³³⁴, en tant que « supports didactiques à destination du grand public »³³⁵. Les photographies peuvent même poser des questions aux spectateurs, les amener à une réflexion plus profonde :

« Celle-ci est une photographie magnifique³³⁶ [d'Eric Bouvet en Tchetchenie] [...]. Elle pose des questions puissantes mais rhétoriques : où-est-ce que cette vieille dame va, pliée sous le poids des tapis, agrippant l'image d'un homme. [...] Mais la photographie pose d'autres questions aussi fortes : s'exiler ou, malgré tout, rester près des choses qui vous restent et des personnes à qui vous tenez ? » (Un chef de mission de MdM, *Catalogue Darkroom of neglect*, 2004).

³³² Dossier de presse, *Acteurs d'urgence*, MSF, 2004.

³³³ Président du CICR dans le Préface de *L'humanité en guerre*, 2009.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ Dossier de presse, *Terre d'urgence*, MSF, 2010.

³³⁶ Notre traduction de l'anglais. « *This is a magnificent photograph [d'Eric Bouvet en Tchetchenie] [...] The photo asks some powerful questions, but they are rhetorical : where is this old woman going bent under the weight of the carpets, clutching a picture of a man. [...] But the photograph raises other questions, just as strong : go into exile or, in spite of everything stay close to the few things you have left and the people you care about ?* »

La photographie, dans ces dispositifs, n'est pas seulement considérée comme l'outil pour permettre de sortir certaines crises de l'oubli mais elle permettrait de vraiment « ouvrir les yeux » sur la gravité de ce qui est raconté. Cette expression est souvent utilisée dans le sens d'une prise de conscience, qui serait possible par le travail du photographe :

« La photographie est née à la même époque que la Croix-Rouge, et a largement contribué à ouvrir les yeux des habitants de la planète sur les horreurs de la guerre » (Dossier de presse *L'Humanité en guerre*, CICR, 2009).

« Les pays, Mali, Soudan, Ethiopie- j'y suis allé, en journaliste. Le nez au vent, le stylo à la main. [...]. J'y ai "fait le journaliste" –on disait même le "jeune reporter". Et je n'ai rien vu. C'est MSF, c'est Sebastião Salgado qui, aujourd'hui, m'ouvrent les yeux comme ils vont les ouvrir à beaucoup d'entre vous » (Jean Lacouture, Préface de *Sahel l'homme en détresse*, 1986).

« Avec cette exposition, l'association souhaite participer à une prise de conscience des causes de l'oubli et des responsabilités de chacun. En effet, la mobilisation de la société civile est capitale pour faire face à ces crises oubliées » (Dossier de presse, *34 vues contre l'oubli*, 2006).

Entre pédagogie et prise de conscience, la photographie et le photographe sont chargés de connotations très positives dans les dispositifs photo-humanitaires : il incarne la compréhension de l'autre (contre la standardisation de la victime humanitaire), la prise de conscience (contre l'émotion non encadrée). La photographie est, dans le monde de l'humanitaire, un outil de *sensibilisation*. Dans le jargon humanitaire, ce mot est utilisé pour faire référence à un basculement entre un état d'indifférence vers un état où l'on se sent concerné. Une personne est sensibilisée, non pas quand elle est émue par une image mais quand elle a compris que le sujet est important et peut s'intéresser à celui-ci, parfois même en s'engageant pour cette cause³³⁷. Le mot est alors lié au passage du registre de l'émotion au registre de l'engagement. Ainsi, par exemple, la chargée de communication d'une ONG luxembourgeoise définissait-elle une sensibilisation réussie de la sorte : « [quand] vous avez

³³⁷ Dans ce cas, l'engagement est compris autrement que comme un engagement par un don. De plus, dans le jargon des ONG la sensibilisation s'oppose souvent à la récolte de dons. Nous y reviendrons dans le chapitre 9.

réussi à transmettre l'information à quelqu'un qui la transmet à son tour à quelqu'un d'autre »³³⁸. Il faut souligner, néanmoins, que dans les dispositifs que nous abordons, les contenus sur lesquels on sensibilise ne sont pas détachés de la présence de l'ONG. Nous avons montré, par exemple, que *Femmes après coup* était une exposition sur les violences faites aux femmes prises en charge par MdM. La présence de l'ONG marque et oriente le dispositif vers une réception humanitaire, où l'ONG prend part au récit. En conséquence, les soupçons et les critiques peuvent viser une possible instrumentalisation du travail du photojournaliste : la « sensibilisation » à une cause serait aussi la sensibilisation au rôle de l'ONG, et alors seulement de la « communication »³³⁹.

En plus d'endosser une mission de prise de conscience, le photographe assume un rôle actif dans le récit de l'humanitaire. Nous l'avons montré dans le chapitre précédent, une place est faite au récit de son vécu dans les missions humanitaires. On a pu lire, par exemple, que Sebastião Salgado avait « eu soif et faim » avec les personnes qu'il a photographiées, ou le témoignage de Gérard Rondeau qui racontait les dangers auxquels il avait été exposé pendant ses missions avec MdM. Les récits de Didier Lefèvre, dans l'album de bande dessinée *Le photographe* montrent aussi la valorisation de ce vécu photojournalistique. En effet, un lien peut être fait entre ces représentations et la figure historique du photoreporter de guerre, empreinte de valeurs telles que le courage ou le dévouement. Dans le monde du photojournalisme, les figures héroïques de Robert Capa et, plus récemment, de James Nachtwey restent encore des références pour la profession. Ainsi, pour le lauréat du *World Press* Alain Mingam, Robert Capa est « la figure incontournable du photographe engagé, la voie royale qui a drainé énormément de vocations »³⁴⁰. Il est dépeint comme « courageux,

³³⁸ Entretien avec Marion B. chargée de la communication dans une ONG luxembourgeoise. Entretien cité dans Contreras, 2010.

³³⁹ Ce mélange entre sensibilisation et communication se montre, de manière presque anecdotique, dans les propos d'une chargée de la communication d'ACF (citée dans Polka, n°146, 2010) qui prend pour acquise l'équivalence entre « sensibilisation » et « communication » sur son organisation : « Notre rôle est de sensibiliser l'opinion publique à la famine, alors si le photographe nous ouvre l'accès à un média, celui-ci risque fort de mentionner les actions d'ACF dans ce contexte. L'effort de sensibilisation sera acquis ».

³⁴⁰ Cité dans Libération. Perrin, J.P., « Nous sommes tous des enfants de Capa » Libération, 18/10/2013 Accès : http://www.liberation.fr/photographie/2013/10/18/nous-sommes-tous-des-enfants-de-capa_940737 Consulté le 29/10/2015.

audacieux, sensible aux drames humains dont il témoignait »³⁴¹. Concernant James Nachtwey, Vincent Lavoie écrit que ce photojournaliste incarne de façon exemplaire « ce personnage mythique du reporter téméraire et héroïque, totalement dédié à l'enregistrement des situations de crise » (2010a : 187) et qu'il est une « véritable figure de l'abnégation » (*ibid.*). Cette figure mythique du photographe de guerre fait partie de la culture populaire, et a été reprise dans de nombreux documentaires et fictions³⁴². Elle comprend non seulement l'exercice d'un métier mais elle dessine aussi un style de vie, de baroudeur, d'aventurier³⁴³. L'empreinte de ces valeurs se retrouve dans la description des photojournalistes dans les dispositifs photo-humanitaires. Dans les communiqués des ONG à propos de ces dispositifs on peut repérer, aux côtés d'une liste de prix gagnés, une liste de voyages et de missions des photojournalistes, à l'instar de ces deux exemples très classiques :

« LAM DUC Hien est né au Laos en 1966 de parents vietnamiens. La guerre civile le pousse à fuir son pays de naissance en 1975 pour les camps de réfugiés de Thaïlande, avant de s'exiler en France en 1977. Diplômé des Beaux-Arts, il devient photographe et suit des organisations humanitaires. Il couvre la Roumanie libérée du joug de Ceausescu, la Russie, les zones de conflit : Mauritanie, Kurdistan, Soudan, Bosnie » (Dossier de Presse, *Femmes après coup*, 2011).

« Nick Danziger naît à Londres en 1958. Il passe sa jeunesse à Monaco et en Suisse avec son père américain et sa mère anglaise. Il voyage à Paris à l'âge de 13 ans où il commence à travailler en vendant des croquis. Il étudie ensuite à Londres à la *Chelsea Art School*. En 1982 le *Winston Churchill Memorial Trust* lui attribue une bourse qui lui permet de voyager, en suivant les anciennes routes commerciales de la Turquie vers la Chine. Ce voyage lui inspire son premier livre, utilisant ses carnets de voyages : *Danziger's Travels*. [...] En 1991, il réalise son premier film documentaire en Afghanistan appelé *War Lives and Videotape* consacré aux enfants abandonnés de l'asile psychiatrique de Marastoon à Kaboul. Diffusé par la B.B.C. et par ARTE, il remporte le Prix Italia pour le meilleur film documentaire télévisé de l'année. Il tourne alors pour différentes chaînes des documentaires sur la Mongolie, l'Afghanistan, le

³⁴¹ Polka magazine, *Robert Capa. Quand le héros pose son sac, il photographie Picasso*, n° 6, automne 2009, Accès : <http://polkamagazine.com/23/le-mur/hommage-a-cap/1423> Consulté 29/10/2015.

³⁴² Par exemple, *Apocalypse now* (1979), de Francis Ford Coppola, ou le documentaire *War photographer* (sur James Nachtwey) de Christian Frei (2001). Pour les représentations des photojournalistes dans le cinéma, voir McDaniel, 2007).

³⁴³ Pour le mythe du photoreporter de guerre voir Cheroux, 2001.

Niger... [...] Tout en filmant et en photographiant, Nick Danziger continue d'écrire sur ses expériences de vie [...] » (Blog du CICR, billet du 21/11/2011³⁴⁴).

La description des conditions difficiles de certains reportages fait souvent partie des dispositifs, comme dans ce texte du photographe William Daniels inclus dans le site Internet de la projection plein air *Nuit noire en Centrafrique*, produite avec ACF :

« Lorsque j'arrive pour la première fois en RCA en novembre 2013, la tension dans le pays est à son comble. Cela fait neuf mois que la Séléka est au pouvoir et commet des exactions ». Le 5 décembre 2013, les affrontements entre anti-balakas qui tentent de reprendre la ville et la Séléka font des centaines de victimes. La population déplacée dans Bangui atteint 200.000 personnes. Dans les villages aussi la population fuit en brousse et survit dans des conditions désastreuses. Il n'y a aucune sécurité. [...] Je reviens fin janvier 2014 d'abord. La situation est chaotique, de nombreux quartiers sont pillés et détruits. [...] Les interventions politiques et militaires n'ont pas permis un retour au calme et le travail des acteurs humanitaires s'effectuent dans un climat de tension permanente ». William Daniels, *Nuit noire en Centrafrique 2014*³⁴⁵

Parmi les personnes que nous avons interviewées, les qualités du photojournaliste le plus souvent rappelées sont celles d'être prêt à assumer de rudes conditions de travail, outre la capacité à se rendre dans des endroits difficilement accessibles. Par exemple, le photographe Benoit Guenot, en parlant d'images qu'il n'estime pas particulièrement réussies d'un point de vue esthétique, exprime une autre valeur dans ces images, liée aux conditions difficiles de réalisation :

« Ces reporters... je les enfonce pas parce que je critiquerai jamais un collègue, mais c'est moche, artistiquement. Mais la photo elle envoie du lourd parce que le sujet est là, le mec il est présent sur place » (Benoit Guenot, photographe, entretien, 10/09/2011).

³⁴⁴ Accès : <http://cicr.blog.lemonde.fr/2011/11/21/nick-danziger/> Consulté le 23/10/2015.

³⁴⁵ Accès : <http://blog.actioncontrelafaim.org/nuit-noire/> Consulté le 05/11/2015.

Le critère de difficulté d'un reportage est également souligné par l'une des organisatrices du prix de photographie humanitaire Luis Valtueña. Ce critère, elle le met en relation avec la démarche du photojournaliste sur place, qui doit aller vers les personnes photographiées pour être comme l'un d'entre eux :

« Si tout le monde peut faire de photographies d'une population, cela n'a pas tant de valeur que si les gens vont sur place, se fondent dans l'ambiance, s'ils parlent avec les personnes. Par exemple, l'accès cette année a été sur la situation des personnes immigrantes en Grèce. Ce sont des très bonnes photographies parce que c'est comme si le photographe était un immigrant de plus. Il y a une certaine confiance avec les personnes photographiées³⁴⁶ (Elena V., Chargée du prix Luis Valtueña MdM, entretien 16/02/2012).

La représentation du photographe dans les dispositifs humanitaires peut être aussi rapprochée de la figure, également héroïque, de l'humanitaire de terrain. Christian Le Bart, dans son analyse des fictions humanitaires, montre dans ces récits « l'héroïsation des personnages qui incarnent l'aide humanitaire, à commencer bien sûr par le médecin, incontestable héros de la cause » (2001 : 78). Ce héros se définit alors par ses qualités morales : « générosité, courage, oubli de soi » (*ibid.*). De même, dans leur enquête sociologique dans les missions et aux sièges des plus grandes ONG françaises, Johana Siméant et Pascal Dauvin (2002) dressent un portrait des fondateurs et bénévoles de ces organisations. Ils observent plusieurs éléments valorisés dans l'engagement humanitaire : le « goût de l'aventure », le courage, la prise de risque, une expérience fréquente des voyages, de l'international, des « dispositions à la fois inquiètes et cosmopolites » (*ibid.* : 49). Plus particulièrement, les auteurs voient dans la nouvelle génération d'humanitaires des années 1970 une dimension moins « militaire » mais « gardant une dimension de fraternité virile et de baroudeur » (*ibid.* : 54). À l'époque, devenir « médecin humanitaire » permet de « ne pas être qu'un médecin ou l'être d'une façon symboliquement plus gratifiante » (*ibid.*). Parmi les volontaires et les salariés de l'humanitaire

³⁴⁶ Notre traduction de l'espagnol : « *Si todo el mundo puede hacer fotografías de algún colectivo, no tiene tanto valor como la gente que va allí, que se mimetiza con el ambiente, que habla con la gente. Por ejemplo el accésit de este año fue la situación de las personas inmigrantes que llegan a Grecia. Son fotografías que son muy buenas porque es como si el fotógrafo fuera un inmigrante más. Hay cierta confianza con las personas retratadas* ».

qu'ils ont interviewés, Johanna Siméant et Pascal Dauvin rendent aussi compte des valeurs mises en avant dans ces missions : « aventure, risque et émotion » (*ibid.* : 145), « engagement dans une cause noble et réalisation de soi » (*ibid.* : 150).

Entre héros photojournalistique et héros humanitaire, le rapprochement est très clair. Dans les dispositifs photo-humanitaires, les photographes et leur travail sont attachés à des causes nobles, à l'action et à la révolte. Ils permettent de « se souvenir et d'agir »³⁴⁷. Le photojournaliste n'est pas seulement celui qui fournit des éléments de réflexion mais, dans le discours déployé dans les dispositifs photo-humanitaires, la photographie peut assumer une action plus militante, comme le montrent ces exemples tirés de documents des expositions :

« C'est donc la révolte qui doit nous animer. Nous devons montrer ces images, faire connaître comment vivent ces familles, ces enfants qui sont nos voisins, interpellé sans cesse nos concitoyens, nos élus pour dire non, ce n'est pas possible » (Pédiatre bénévole de MdM, Dossier de presse *34 vues contre l'oubli*, 2006).

« La photographie vécue comme témoignage et comme action » (propos sur le photographe Gérard Rondeau dans livre et Dossier de presse de *Missions. Médecins [jusqu'au bout] du monde*, 2008).

« Chacune de ces photographies, chacun de ces visages nous demande de nous lever et d'aider notre prochain » (DP *L'Humanité en guerre*, 2009).

« La photographie donne une voix à ceux qui n'en ont pas. C'est un appel à l'action » (James Nachtwey dans le DP *L'Humanité en guerre*, 2009).

Nous avons montré comment, dans le contexte de la critique de l'image humanitaire à la fin des années 1980, ce monde cherchait à se dégager des images choc, au profit des images qui puissent permettre d'engager la réflexion. C'est dans ce contexte que le rapprochement avec les photojournalistes a été entamé. Or, dans de nombreux dispositifs photo-humanitaires, on

³⁴⁷ « *To remember. And to Act* ». Phrase qui introduit le catalogue en anglais de *34 vues contre l'oubli, The darkroom of neglect*, 2006.

dépasse le simple appel à la réflexion illustré par l'image, pour accorder aux photojournalistes un rôle plus « engagé ». Par exemple, dans le dossier de presse de *34 vues contre l'oubli*, on désigne les photographes collaborateurs du projet comme des « photographes engagés », et on écrit que ceux-ci « militent à [leurs] côtés ». De la même manière, l'engagement humanitaire des photojournalistes est souligné et valorisé dans les dispositifs photo-humanitaires :

« Mais la principale raison de son travail [de Nick Danziger] reste l'engagement humanitaire, un engagement qui l'a conduit à travailler à plusieurs reprises pour le Comité International de la Croix-Rouge » (Blog du CICR, billet du 21/11/2011³⁴⁸).

C'est le cas aussi de *Femmes après coup*, où Lâm Duc Hiên est appelé « photographe humanitaire »³⁴⁹. La photographie peut être ainsi associée à d'autres actions qui se veulent très militantes. C'est le cas de *Starved for attention* (2009) de MSF et de l'agence VII, qui est une « campagne multimédia internationale » accompagnée d'une pétition destinée aux pays donateurs pour améliorer la qualité de l'aide alimentaire accordée aux pays pauvres. Ou encore, MdM, qualifie son exposition *Exil-Exit ?* (2010) d'« exposition-Manifeste qui lance un appel aux citoyens et aux responsables politiques pour un accès aux soins de toute personne vivant en Europe » (Dossier de presse *Exil-Exit ?*, 2010).

La mise en valeur de ce rôle plus engagé est soulignée aussi par des expressions qui laissent entendre une grande proximité entre photojournalistes et humanitaires. Dans le dossier de presse de *34 vues contre l'oubli* (2006), MdM appelle les photographes « [leurs] compagnons de route les plus précieux et intimes depuis l'Île de Lumière ». Ou encore, le président de MdM, dans la quatrième de couverture du livre *Missions : Médecins [jusqu'au bout] du monde* (2005) souligne aussi le « regard très engagé de [leur] ami Gérard Rondeau ».

³⁴⁸ Accès : <http://cicr.blog.lemonde.fr/2011/11/21/nick-danziger/> Consulté le 23/10/2015.

³⁴⁹ Journal destiné aux donateurs, n°98, 2010.

8.4 Pourquoi travailler avec l'humanitaire : pratiques d'autojustification

Dans les entretiens réalisés, l'un de nos objectifs était de savoir comment cette mission sociale censée être à la base de leur métier était vécue par les photographes au sein des dispositifs photo-humanitaires. Les photographes interviewés sont fréquemment revenus sur les conditions difficiles du travail photojournalistique, en ce qui concerne la stabilité économique et parfois la sécurité. Au-delà d'une vision idyllique de la profession, ces conditions les amènent à accepter des formes moins idéalisées d'exercice de leur métier. Dans le cas de la coopération avec l'humanitaire, malgré les soupçons que ces collaborations peuvent soulever, les arguments mis en avant pour la justifier sont liés à l'idée de partenariat. Travailler *pour*, peut être aussi vu comme travailler *avec*. Ainsi, les photojournalistes interrogés ont eu plus ou moins la même approche initiale des ONG : elle s'est réalisée dans des circonstances où ils étaient porteurs d'un projet personnel qui rejoignait à un certain moment les intérêts d'une organisation. Dans ces cas, l'humanitaire apparaît comme un financeur, même partiel, du projet³⁵⁰.

Dans un contexte vécu comme une vraie crise de la profession, les ONG humanitaires, de développement, de défense des droits de l'homme et même les institutions officielles d'aide au développement (Agence française de développement, organisations onusiennes), apparaissent comme des interlocuteurs permettant de réaliser des projets professionnels et personnels. Pourtant, l'argument économique ne semble pas être à lui tout seul décisif pour entamer ce type de collaboration³⁵¹ car, nous l'avons vu, ces coopérations sont rarement rémunérées. Ce que l'on invoque comme argument pour soutenir ces collaborations est une convergence d'objectifs et de démarches. En effet, pour réaliser un « bon photoreportage », par lequel les photojournalistes seront satisfaits, il faut que certaines conditions soient offertes par les ONG.

³⁵⁰ Seulement dans un des entretiens, le photographe ne travaillait pas préalablement sur le sujet proposé par l'ONG. Si la relation s'est entamée c'est surtout par des relations informelles préalables (et donc une confiance préexistante).

³⁵¹ Ces arguments, relevant d'un registre marchand, seront analysés dans le chapitre suivant.

Ainsi, pour certains de ces photographes, les intérêts communs avec une ONG ont permis une approche autour d'une thématique particulière : la situation des immigrants, les violences faites aux femmes, la toxicomanie. Dans de tels cas, le financement des ONG, bien que partiel et très limité, est vu comme une très bonne occasion de réaliser son projet personnel. Rappelons que dans des reportages ponctuels, il est très courant que le photographe, intégré aux missions des ONG, prenne le temps de développer un second reportage plus personnel, avec des photos jugées non souhaitables par l'ONG mais qu'il pourrait publier ou vendre par ailleurs. Ces projets peuvent être aussi liés à une démarche calculée dès le départ : développer un reportage sur une durée plus importante, pour ainsi avoir un recul que l'actualité immédiate de la presse ne permet pas. En effet, les ONG peuvent proposer aux photojournalistes de rester plus longtemps sur place et de développer une photographie plus documentaire, dans un style plutôt narratif souvent exploité par l'ONG (voir chapitre précédent). De plus, il n'est pas rare que les photographes mettent en avant le fait que la coopération avec les ONG facilite l'approche avec les personnes photographiées, ce qui leur permettrait de dépasser leur méfiance initiale.

En contexte de crise, les photojournalistes sont nombreux à s'être tournés vers les entreprises pour réaliser des commandes, destinées à leur communication, connues comme des commandes *corporate*. Certains se sont aussi tournés vers la photographie de mariage, d'événements familiaux, ou encore les photos scolaires comme le montre un rapport de la Société d'auteurs multimédia (Rony, 2015 : 18). Autrefois méprisées (*ibid.*), ces commandes sont pourtant devenues quasi incontournables³⁵². Mieux rémunérées, en général, qu'au sein de la presse, elles sont pourtant accomplies par des photographes qui y voient le moyen d'améliorer leurs revenus et d'autofinancer des projets plus personnels.

Bien qu'entachée de soupçon, la coopération avec les ONG jouit d'une meilleure réputation. Premièrement, parce que dans une coopération avec une ONG, la place qui est accordée aux photojournalistes est plus proche de la démarche documentaire et journalistique que ces

³⁵² Dans le rapport de la Scam on cite, par exemple, le cas d'un photojournaliste qui avait pris un pseudonyme pour son offre de photos de mariage, « pour ne pas affronter le mépris de ses confrères » (Rony, 2015 : 18).

professionnels recherchent. À des degrés différents, ils s'informent préalablement sur la thématique où la région à couvrir, ils ont une certaine autonomie dans le choix de l'angle, ils éditent leur reportage. Deuxièmement, puisque les sujets traités dans ces coopérations sont des sujets d'intérêt général (l'immigration, la pauvreté), ces reportages sont soumis davantage aux exigences éthiques du photojournalisme et du journalisme. Les critiques et soupçons à l'égard de la coopération photo-humanitaire montrent bien cette exigence car, en argumentant que la démarche du photojournaliste doit se détacher de celle de l'ONG, on souligne l'indépendance comme valeur dans cette coopération.

Collaborer autour d'un projet qui les intéresse et le faire dans de bonnes conditions (avec le temps, le soutien sur place) sont des raisons avancées par les photographes pour entamer ces projets. Néanmoins, ces professionnels citent souvent l'autonomie comme une condition souhaitée dans leur coopération avec les ONG. Ainsi, les photojournalistes interviewés reconnaissent qu'il y a dans les ONG, une approche différente, une certaine vision humanitaire mais aussi des objectifs différents : donner de la visibilité à un sujet, montrer un point de vue sur une situation ou encore récolter des fonds. En effet, ce que craignent certains photojournalistes, est de faire un « publiereportage »³⁵³ pour l'ONG. Dans ce sens, ils veulent s'affirmer comme des photojournalistes, et même de manière générale comme des « vrais » journalistes, comme l'exprime Olivier Jobard : « Je me considère autant journaliste en travaillant pour MdM qu'en travaillant pour Paris Match » (entretien 09/09/2011).

Les photojournalistes rencontrés se disent pourtant prêts à faire des concessions devant certaines demandes de l'ONG commanditaire, suivant un critère d'utilité, c'est-à-dire en veillant à ce que les photos réalisées puissent servir à l'organisation :

« Quand il y avait quelqu'un d'important, j'essayais de faire des portraits, pour que l'ONG puisse reprendre ses propos. C'est une commande. Donc quand on dit commande il y a aussi obligation de résultats » (Roberto Neumiller, photojournaliste, entretien, 24/03/2012).

³⁵³ Le mot « publiereportage » est utilisé par le photojournaliste Olivier Jobard (entretien 09/09/2011).

Si les photojournalistes sont parfois amenés à faire des photos qu'ils ne trouvent pas forcément très intéressantes, ils veulent garder dans l'ensemble du reportage un regard d'auteur. Cela passe, nous l'avons évoqué, par leur regard esthétique ou par leur choix d'un angle (un « essai photojournalistique »). Cela est particulièrement visible quand il s'agit de projets de grande portée qui engagent le nom du photographe. Par exemple, un photographe que nous avons rencontré lors de notre recherche au Luxembourg (Contreras, 2010), soulignait l'importance qu'avait eue pour lui son projet avec une ONG où il devait exposer dans un lieu très prestigieux du pays :

« Quand je travaille avec une agence de graphisme ou un magazine et ils me disent “je veux ça ou ça, une telle pose, une telle scène”, si c'est tout préparé, là je m'en fous. Mais si c'est pour une exposition, surtout dans l'Abbey de Neumünster et en plus c'est un truc où je veux m'engager un peu, normalement je ne me laisse pas faire. Je ne laisse pas qu'on me dise comment je dois photographier. Après, il y a des choix. On peut toujours changer. Et ce n'est pas 100% mon choix » (Entretien avec Patrick Galbats, photojournaliste, cité dans Contreras, 2010).

Ce qui est en jeu, ce n'est pas seulement la sauvegarde d'un projet personnel initial mais une certaine éthique que les photojournalistes ne voudraient pas compromettre. Une fois que ces conditions sont remplies, l'ONG peut être non seulement un nouveau financeur, mais aussi une plateforme pour vivre un engagement personnel :

« J'aimerais bien m'engager avec ma photographie [...] Si une ONG me demande et je suis d'accord avec leur politique, avec ce qu'ils font donc j'ai pas de problème d'accepter et ça me fait plus plaisir que faire un livre de cuisine, pour des maisons de vieux ou des choses comme ça » (Entretien avec Patrick Galbats, photojournaliste, cité dans Contreras, 2010).

8.5 Quatre parcours d'engagement de photojournalistes dans l'humanitaire

Nous avons montré jusque-là des éléments permettant de comprendre de manière générale la mission sociale assignée aux photojournalistes dans les dispositifs photo-humanitaires. Nous estimons qu'il est en outre nécessaire de mettre ces considérations en perspective avec les carrières individuelles des photographes que nous avons rencontrés. Par carrière, nous voulons dire des parcours objectifs, faits de postes, de commandes, de statuts, mais aussi des

parcours subjectifs, liés à la façon dont les photojournalistes appréhendent et se situent par rapport à ces conditions objectives de leur travail. L'avantage est d'un côté, de nous permettre de saisir par des histoires concrètes comment « les identités individuelles se construisent dans des cadres sociaux qui sont contraignants sans être totalement déterminants » (Champy, 2012 : 115). De l'autre, s'intéresser aux carrières, permet d'évaluer l'engagement des photojournalistes dans leur trajectoire. En effet, quand nous parlons d'engagement, dans un sens large, nous entendons comme le propose Howard Becker (1960, citant Foote, 1957) : « des trajectoires d'activité cohérentes » qui se caractérisent par des intérêts initialement éloignés et une reconnaissance de cet engagement de la part de l'individu même. Or cette définition, très générale, ne nous dit rien sur le contenu de l'engagement. L'intérêt justement d'avoir choisi une définition aussi large est de pouvoir donner du sens à ces trajectoires cohérentes. Si les journalistes se sentent « engagés » et s'ils ont emprunté des trajectoires cohérentes, nous voulons savoir quelles valeurs, quelles institutions ou quels comportements organisent cette cohérence. Et donc, avec qui ou envers quoi sont-ils engagés ? Y aurait-il une forme de militantisme, compris comme un engagement traduit en activité collective (Nicourd, 2009) ? Cela dépasse le cadre professionnel, car les engagements peuvent se dérouler dans des cadres plutôt privés³⁵⁴. Parmi les huit photographes interviewés, nous avons sélectionné quatre parcours, trois plutôt proches du « centre de gravité » (Menger, 1997 : 207) de l'activité photojournalistique (saliés, avec carte de presse) et un quatrième moins intégré dans ce marché du travail. Ces cas montrent aussi différentes façons de concevoir la profession et ses engagements tout au long d'une trajectoire.

³⁵⁴ Ainsi, E. Goffman soutenait que « le concept de carrière autorise donc un mouvement de va-et-vient du privé au public, du moi à son environnement social » (1961 : 179).

Le jeune photographe de mariage, passionné de photojournalisme

Benoit Guenot³⁵⁵ est un photographe dans la trentaine, qui tire ses revenus principaux de la photographie de mariage et, parfois, des commandes *corporate*. Il est pourtant passionné de photojournalisme et c'est dans ce métier qu'il trouve ses modèles de « bons photographes » :

« Les classiques, comme James Nachtwey, Paolo Pellegrin, Jan Garup, L'agence Noor. [...] quand je fais des photos qui sont un peu comme ça, je suis content et j'aimerais bien qu'elles soient toutes comme ça ».

Son père a été photographe donc il a été rapidement en contact avec le monde de la photographie. Cela s'est prolongé par des études en école de cinéma mais il n'a pas réussi à s'insérer rapidement dans le marché photojournalistique qu'il visait (« je voulais être reporter de guerre »)

« Mon père a été photographe, du coup [je fais de la photographie] depuis toujours. J'ai fait une école de cinéma, j'ai un diplôme de réalisateur de documentaires mais j'ai pas réussi à me faire des contacts, des pistons, il faut connaître les gens pour pouvoir travailler, du coup j'ai fait autre chose. Pendant longtemps j'ai été manager de restaurant, d'autres choses, mais toujours la photo dans ma tête et il y a 4 ans je me suis dit, c'est maintenant ou jamais avant que ce soit trop tard, et du coup j'ai tout fait pour vivre de la photo ».

Ses tentatives pour publier dans la presse n'ont pas porté leurs fruits, ce qui a fini par le décourager. Dans ses mots, on peut lire un vrai regret de ne pas avoir trouvé d'interlocuteur dans les organes de presse qu'il a essayé de contacter, et de n'avoir aucune reconnaissance malgré les risques que peut encourir un photojournaliste pour réaliser son travail :

« Mais il y a tellement de gens, il y a des gens qui ont un pied dans la presse, moi si j'envoie un mail aux médias, ils vont pas me répondre, ça marche comme ça. Je noirci peut-être le tableau, mais le nombre de mails que j'ai envoyés... Ce qui me fait plus mal au cœur c'est les zéro réponses. Ils peuvent écrire, "je

³⁵⁵ Toutes les citations sont tirées de l'entretien que nous avons réalisé avec le photographe le 10/09/2011. Son travail est disponible sur son site Internet <http://www.benoitguenot.com/> Consulté le 05/11/2015.

suis pas intéressé". Je sais que tout le monde a beaucoup de travail, ils sont débordés mais quand tu es jeune reporter, parce que je suis encore jeune, ça donne pas envie de continuer. Mais comme on est tous plus ou moins dans le même métier, des gens qui risquent leur vie dans certains pays pour ramener des photos...Je suis super idéaliste, c'est pas comme ça, je le sais mais j'espère toujours qu'ils vont nous prendre dans les bras. Du coup je m'en sors bien avec mes photos, autres ».

De plus, les risques du métier, qu'il a expérimentés lors d'un reportage (autofinancé) en Egypte pendant la révolution, l'ont dissuadé de persister sur cette voie :

RC : « Et vous ne ferez pas photographe de guerre bientôt ? »

BG : « Non, je suis parti en Egypte pour la révolution et ça m'a calmé un peu. J'ai toujours envie de ça mais je me suis fait frapper, on m'a pris mon appareil, je l'ai récupéré mais je sentais la prison à bout de nez. Ça sentait deux ou trois jours de prison, j'étais tout seul et il y avait tellement de photographes, tellement de gens sur place, j'ai saturé. Je vais me poser sur des sujets plus longs qui me tiennent à cœur vraiment, mais pas partir comme ça. Ça fait je sais pas combien de temps qu'on prend des photos de la Lybie, toutes les mêmes, sur FB, twitter, c'est important mais moi j'en peux plus. Il y a plein de sujets partout et là la Lybie...j'avais pas d'argent après l'Egypte, c'est juste une question d'argent sinon j'aurais été.

Malgré ce qu'il ressent comme une vraie crise économique du photojournalisme, il persiste à réaliser des reportages non financés, à l'étranger occasionnellement mais souvent en France, de manière plus spontanée : « je me balade tout le temps en voiture avec mon appareil photo ». Il se déclare intéressé par « le social, les causes dont les humanitaires s'occupent ». C'est dans ce contexte qu'il entre en relation avec une mission de MdM à Saint-Denis, ce qui l'amène éventuellement à entamer une collaboration régulière avec MdM :

« Ça a été dans un camp d'une population Rom à Saint Denis qui avait été déplacée plusieurs fois, il y avait eu un incendie, et ils avaient été relogés suite au démantèlement de leur camp. Je passais par hasard et je suis rentré faire des photos où il y avait MdM. J'ai demandé, je me suis un peu incrusté mais ils ont été très sympas, du coup j'ai fait des photos et j'ai été au siège de MdM, j'ai pris rendez-vous avant avec Aurore [chargée de la communication, MdM], elle m'a reçu et elle a bien aimé mes photos. Je lui ai tout filé comme je fais tout le temps, et depuis on collabore régulièrement. À la base c'était ça [...] Je voulais qu'elles [les photos] soient publiées, qu'elles servent à quelque chose, sans penser à la suite ».

Depuis, le contact avec l'ONG lui a permis de partir à l'étranger pour plusieurs missions pour lesquelles il a été défrayé. Il fait d'ailleurs partie de ce groupe de « photographes bénévoles » que nous avons évoqué dans le chapitre 3. Bien que cette collaboration ne lui permette pas d'être rémunéré, MdM lui offre l'occasion de mettre en valeur son travail par de nombreuses publications (par exemple, dans le journal destiné aux donateurs et dans la revue *Humanitaire*), de les rendre visibles et il y trouve son compte. D'ailleurs ses photos sont très appréciées de la chargée de la communication iconographique : « je trouve qu'il a un œil extraordinaire et il fait des photos qui sont très très contemporaines, pas le cliché de la photo humanitaire » (Aurore V., entretien, 06/07/2011).

Le passage où il raconte son reportage à Calais pour MdM, montre très bien qu'il est particulièrement touché par les histoires qu'il raconte. Pour lui, il ne s'agit pas seulement d'une activité professionnelle mais ces histoires semblent avoir un impact sur un domaine plus intime :

« Je suis parti à Calais, après le Népal, dans la foulée, quelques mois après, là c'était une commande de leur part [de MdM] [...] Je suis restée 4, 5 jours à sillonner, [...] la zone Calais dans Dunkerque, le campement. Là ça a été, pas vraiment une révélation, mais tu es là, prends des photos des gens qui ont traversé la moitié du monde, qui ont parfois, 15 ans, 16 ans et tu te dis que dans une heure ils vont se mettre dans des camions pour passer en Angleterre, la force de la volonté, des fois ils restent six mois à Calais, attendant sous la flotte, le froid, c'est... waouh. [...]. Moi j'avais mon petit hôtel, j'étais dans ma voiture, grosse claque. Bien plus forts que certains sujets à l'étranger, le passeur, le frique, des fois ils ont pas assez, mais ils vont aller en Angleterre. Ça m'a bouleversé ».

Rêvant d'un parcours de photojournaliste ou de reporter de guerre, les difficiles conditions de travail ont fini par modifier le projet initial de Benoit Guenot. Bien qu'il dit apprécier (ce qui semble être le cas) ses commandes de photos de mariage, son parcours parallèle révèle un intérêt demeuré intact pour une approche documentaire et sociale, ou encore pour l'actualité immédiate (comme en témoigne son voyage en Egypte pendant les révolutions arabes). En coopérant avec MdM il peut tendre vers l'idéal de *concerned photographer* qui a nourri sa vocation photojournalistique. Ces photos ne lui permettent pas de gagner sa vie ni de « devenir mondialement connu » mais comme il le dit, l'important est que ses photos puissent « servir à quelque chose ».

RC : « Quel est donc l'intérêt de réaliser [ces reportages] ? »

BG : « C'est dans le cœur, ça peut être bête, mais je te dis, j'ai un diplôme de réalisateur de documentaires, c'est le documentaire qui...depuis que je suis tout petit, raconter des histoires et notamment les gens qui subissent des injustices monstres. Quand tu traines dans le milieu, tu te rends compte des choses...c'est hallucinant ».

Le photographe de presse qui n'a presque pas croisé des ONG

Quand nous avons rencontré Roberto Neumiller³⁵⁶, il était un photographe près de la retraite. Si son parcours nous semblait significatif c'est parce que sa collaboration avec une ONG, pour un grand projet de livre et d'exposition, était un cas isolé dans l'ensemble de sa carrière. De même, la partie la plus importante de sa carrière s'est déroulée avant la crise du photojournalisme ce qui différencie son regard d'autres photographes rencontrés.

Sans passer par une école de photographie, Roberto Neumiller en a fait son métier au milieu des années 1970. Pendant sa carrière, il a travaillé surtout de manière indépendante mais il a aussi été rattaché pour des périodes courtes à « trois ou quatre » journaux.

« Il y a très très longtemps j'ai fait de l'actualité mais c'est pour les jeunes, il faut courir sans arrêt, se bousculer, ça m'intéresse plus. J'ai fait pas mal des photos sur les Roms en France, les tziganes tout ça, et j'ai beaucoup fait des photos sur l'homme au travail, surtout sur des chantiers, des grands chantiers, soit très technique, soit très esthétique comme par exemple j'ai pas mal travaillé pour une revue qui s'appelle *Ça m'intéresse* et là je faisais des grands chantiers pour la restauration de Versailles ».

Il a réalisé aussi une dizaine de livres sur des sujets divers (les tziganes, les vaches, les bistrots) dont *Le livre d'or de Rhône Alpes*, avec le journaliste Marc Francioli : « [un livre] sur les bons produits qu'on mange... les personnages un peu clé, les industries. Un livre un peu de promotion, comme un livre touristique ». Quinze ans plus tard (vers la fin de sa

³⁵⁶ Toutes les citations sont tirées de l'entretien réalisé le 24/03/2012.

carrière), c'est ce journaliste, devenu entretemps président de l'ONG SOS Sahel³⁵⁷, qui le contactera pour un projet dans le cadre de cette organisation :

« Puis en 2005 il m'a fait cette proposition de faire ce travail sur le Sahel. Il a voulu faire ça avec moi pour deux choses : parce qu'il connaissait mon boulot et parce qu'il savait que je ne connaissais pas l'Afrique. Donc il voulait avoir un regard un peu de quelqu'un qui arrive pour la première fois en Afrique. J'avais été une fois au Mali, 5 jours, dans le cadre d'un reportage pour une revue. [Pour SOS Sahel] j'ai eu une mission qui a duré 7 mois et qui m'a fait faire 5 pays principalement ».

En effet, Roberto Neumiller exprime beaucoup d'enthousiasme à l'évocation de ce projet, car il lui a permis de connaître un continent qu'il n'avait visité que ponctuellement dans sa carrière. De plus il reconnaît qu'un reportage aussi « générique » n'aurait pas pu, dans un contexte de crise, être financé par la presse :

« Je n'aurais jamais pu faire ce travail pour la presse parce que c'est un travail générique. J'aurais pu faire ce travail pour la presse il y a 30 ans, 40 ans. Une revue comme *National Geographic* aurait pu dire, Le Sahel, découvrez le Sahel, [...] et on aurait dit "il y a ci, il y a ça". La presse ne travaille pas comme ça. La presse est pointue, elle a un angle et... on va faire les femmes au Mali ou les femmes sahéniennes ou les femmes touaregs. Elles vont avoir un truc très cerné. Aucun journal m'aurait payé autant de temps sur place, avec autant des frais que ça a coûté quand même pour faire un sujet. J'avais été au Mali, c'était le seul pays que je connaissais d'Afrique, je suis allé 5 jours. [...] Il y avait une société qui avait fabriqué des systèmes d'éclairage, des panneaux solaires qui chargent des batteries, [...] c'était un sujet très précis. J'avais fait ça pour *Ça m'intéresse*. C'était hyper cerné. C'est pas le même métier ».

Ce projet entamé en 2003 consistait à réaliser une banque d'images pour l'ONG, à publier un livre et à mettre en place une exposition photographique itinérante. Réunies dans une banque d'environ 500 images, ces photos ont été ensuite utilisées par l'ONG pour ses supports institutionnels et de campagne, pour réaliser et vendre des produits-partage (cartes postales,

³⁵⁷ Cette organisation, de taille moyenne, se définit comme « ONG de développement » et revendique une expertise dans « la sécurité alimentaire des communautés rurales en milieu aride en Afrique ». Accès : <http://www.sossahel.org/> Consulté le 09/11/2015.

tirages grand format) et dans quelques cas, pour fournir la presse³⁵⁸. Ensuite, le livre de 192 pages, contenant 120 photos, a été publié au profit de SOS Sahel. Récits de rencontres avec les habitants du Sahel, les textes, ont été écrits par le journaliste et président de l'ONG. Roberto Neumiller souligne : « c'est pas un livre de photos, c'est un livre dans lequel il y a des photos. Donc il y a du texte qui explique. Mes photos viennent un peu en illustration ». Mais c'est principalement l'exposition qui a contribué à donner au photographe une notoriété jusque-là très restreinte. Composée de 80 photos et intitulée *Sahel : l'homme face au désert*, l'exposition a été présentée sur les grilles du jardin du Luxembourg à Paris (« c'était formidable. Il y a eu un million et demi de spectateurs, on estime »). Elle a été ensuite exposée à l'Abbaye de Neumünster au Luxembourg, à Monaco et à Bordeaux.

« Ils font venir le photographe, le président de SOS Sahel, ils me payent un billet de train, je viens la veille, ils me logent à l'hôtel, ils m'invitent à manger, après je suis contraint de serrer les mains ».

Dans un registre qui peut être plutôt compris comme un registre réputationnel (Heinich 1996 :196), la notoriété que cette exposition a donnée au photographe et à l'ONG est valorisée :

« Il y a eu des retours, l'ONG a été très contente. Parce que pendant l'exposition elle a pu monter trois cabanes à l'intérieur du parc, des petites maisons en bois, les gens pouvaient venir acheter des cartes postales, adhérer à SOS Sahel. Ils ont fait deux soirées [...] musique du Mali...C'était intéressant, il y a eu beaucoup d'articles autour de l'ONG, et puis ils ont parlé de mon travail. J'ai eu un article de 3, 4 pages dans une revue de photo. Il y a très peu d'expositions là-bas. La toute première c'est Yan Arthus Bertrand qui l'a faite ».

« Le président du Sénat fait un petit discours, les politiques s'en mêlent. Il font le tour de l'exposition, tout ça ».

³⁵⁸ L'ONG et le photographe ont signé un contrat qui permet à l'ONG de réutiliser chaque image gracieusement, tant qu'il s'agit de faire la promotion de l'ONG, y compris dans la presse. Ainsi, si un journal souhaite faire un article sur la famine au Sahel (et non sur SOS-Sahel) l'ONG n'a pas le droit de fournir une de ces images mais doit mettre en contact le journal avec le photographe, pour que ce dernier puisse vendre ses images. Ce type d'accord est assez répandu et s'applique, selon les cas, dans Mdm et MSF.

L'enthousiasme du photographe par rapport à cette exposition est lié, non seulement à la notoriété que celle-ci lui a apportée, mais aussi à l'approche dont il se montre fier. Sans avoir un discours vraiment politique (dans le projet il ne fallait pas « avoir une prise de position ») ou typiquement engagé avec des causes sociales, il revendique le côté culturel du projet :

« L'idée était vraiment de faire un objet culturel. Je suis parti avec un journaliste qui s'est trouvé être le président de SOS Sahel. Bien sûr il y a des intérêts évidents. Mais on avait une chose à respecter. C'était pas politique, on n'allait pas rechercher que de la misère, il fallait montrer que des choses intéressantes ».

En outre, la coopération de Roberto Neumiller avec SOS Sahel ne peut pas être placée dans un engagement plus large. Ni avec l'ONG, ni avec le sujet, ni avec la démarche photographique. En effet, le regard de ce photographe reste assez particulier parmi notre groupe de photographes interviewés, notamment par la façon dont il aborde le sujet des relations ONG/photojournalisme. Sans que cela lui semble contradictoire ou même surprenant, il explique que, pour lui, l'ONG peut être un client comme un autre ou même une « niche du marché », selon ses propres mots. Il nous semble, dans ce cas, que le poids du regard générationnel joue pour beaucoup dans les mots de ce photographe. Le conflit entre photojournalisme et engagement humanitaire n'en est pas un pour lui car il vit cette coopération comme une expérience isolée. De plus, dans l'ensemble de sa carrière, il a répondu aux commandes et proposé des sujets très variés qui ne le passionnaient pas toujours :

« Je travaillais deux mois, trois mois sur un sujet et puis j'essayais de le vendre. Quand je faisais de l'actu, c'était des petites histoires, les journaux appelaient. Il y a machin tu veux pas aller faire la photo? »

Ainsi, il semble faire une distinction entre les engagements personnels et la profession photojournalistique, ce qu'il résume bien par sa phrase : « C'est pas parce qu'on est photographe qu'on est humaniste, même si on photographie les pauvres ». Sa carrière, telle qu'il l'évoque, est faite de toute une série de petites commandes qui lui ont permis de vivre de son métier sans sursauts, ce qui ne lui semble plus possible aujourd'hui. Pour lui, gagner sa vie en tant que photographe de presse, est devenu quasiment impossible sauf pour les « vedettes » du métier :

« Dans la vie d'un photographe, [...] à part les vedettes, qui a un travail, qui a une carte de presse qui pourrait en vivre, il y a des trucs très honorifiques, les grands moments de gloire, et puis plein des petites conneries qu'on fait, comme tous les petits ruisseaux qui descendent de la montagne et après ça fait un gros fleuve. Et tous les petits ruisseaux c'est fini. Il y avait plein des petits boulots qui permettaient de faire 300 euros par ci, 200 par là...c'est terminé. On arrive à 2 catégories de photographes. Les grandes vedettes, pas de problème et puis en dessous c'est les petits ». [...] Moi, si j'avais 30 ans, 40 ans je me recyclerais. J'en ai 62, je vois pas ce que je vais apprendre comme métier ».

Le (photo)journaliste renommé soucieux de son autonomie

Olivier Jobard³⁵⁹ est un photographe de renom, il a gagné, entre autres, un Visa d'or Magazine et un Visa d'or News au Festival Visa pour l'Image, un *World Press Photo*, (*contemporary issues*), le Grand Prix Care International du Reportage Humanitaire, ou encore, trois prix du festival du Scoop d'Angers, en 1996, 1997 et 2003. Son insertion dans le monde professionnel de la photographie s'est faite de manière assez linéaire et sans beaucoup de difficultés. Après ses études à l'École nationale Louis Lumière dans les années 1990 il a rejoint l'équipe des photographes de Sipa press, où il est resté vingt ans. Quand nous le rencontrons, en 2011 il vient d'être licencié à la suite d'un rachat de l'agence :

« Je fais le même type de photo depuis 10 ans et je rapportais deux fois moins d'argent à l'agence. C'est pour ça d'ailleurs qu'ils ont fermé, qu'ils m'ont viré. Je suis parti parce que j'étais pas rentable et parce qu'on a été racheté par une agence allemande qui veut restructurer l'agence et j'ai pas envie de faire ce type de photo. Ils veulent que Sipa soit le bureau parisien d'une grosse agence allemande qui nous a acheté [...], pour faire des conférences de presse, la politique locale, et moi ça m'intéresse pas et donc ils m'ont licencié ».

Il ne semble pas particulièrement préoccupé par la suite de ce licenciement même s'il pense « qu' [il] gagnera beaucoup moins bien [sa] vie ». Pour lui, « c'est aussi l'occasion d'aller au-devant et réfléchir à d'autres choses, faire des choses différentes qu' [il] n'aurait pas pu faire chez Sipa ». Pendant sa carrière, Olivier Jobard a couvert des conflits dans plusieurs pays.

³⁵⁹ Toutes les citations sont tirées de l'entretien réalisé avec Olivier Jobard le 09/09/2011. Son travail est disponible sur <http://www.olivierjobard.com/> Consulté le 05/11/2015.

Aux débuts des années 2000 il s'est intéressé tout particulièrement au sujet des migrations vers l'Europe, ce qu'il voit dans la continuité de son travail précédent :

« Je suis arrivé à Sangatte en 2001. J'ai trouvé en France la conséquence de ce que j'ai pu trouver en couvrant pendant 10 ans...ça fait 20 ans que je fais de la photo. Pendant 10 ans j'avais couvert plein de conflits : Kosovo, Bosnie, Tchétchénie, les turques, les afghans. Et donc quand je suis arrivé à cet espèce de hangar qui ressemblait à rien et j'ai pu trouver des gens que j'avais pu rencontrer dans des conflits, ça a été un choc et ça rassemblait 10 ans de ma vie. Par exemple il y avait un afghan qui venait d'un petit village dans la région où je m'étais rendu 15 jours auparavant, et lui ça faisait 2 ans qu'il avait quitté son Afghanistan, et puis je lui ai donné des nouvelles [...]. Forcément ça crée des liens, c'était vraiment étonnant. Du coup je me suis attaché à ce lieu et je suis retourné plusieurs fois ».

Il a réalisé plusieurs reportages sur plusieurs facettes de cette thématique. D'un côté, il a traité les périple des personnes voulant arriver en Europe de manière clandestine. Il a réalisé, par exemple, un reportage (exposé et édité sous forme de livre) sur un camerounais, Kingsley, voulant rejoindre la France. Ou plus récemment, il a publié avec une journaliste un livre qui raconte le parcours d'un groupe d'afghans depuis leur pays jusqu'en France (Billet, Jobard, 2015). D'un autre côté, il s'est aussi intéressé aux conditions de vie des migrants vivant déjà en Europe, avec des reportages comme celui d'un couple de chinois vivant à Paris (*M. et Mme Zhang*, diffusé sous forme de livre et dans un documentaire sur Arte).

C'est dans le contexte de ce parcours qu'il a été contacté par MdM. Tout d'abord, l'ONG lui a proposé de donner une de ses images pour l'exposition *34 vues contre l'oubli* (2006). Il a été par la suite recontacté pour lui proposer un reportage, cette fois-ci rémunéré, en vue d'une exposition sur l'état de santé des migrants en Europe. Olivier Jobard a une éthique très « journalistique » de son métier : il se dit très attaché à son indépendance dans ce type de reportage. MdM lui permettait de poursuivre un projet, dont il devait rester l'auteur :

« MdM m'a intéressé parce que ça m'a permis de raconter une histoire dans un projet global qui m'intéresse, qui n'est pas fini. Par contre, pour MdM, la finalité c'était une exposition, et là je me considère autant journaliste en travaillant pour MdM qu'en travaillant pour Paris Match ou pour un autre support. Je travaille de la même façon. Ils m'ont pas demandé de photographier la mission MdM, que les missions MdM. Je suis allé en Grèce par exemple pour MdM, je suis allé dans une polyclinique à Athènes.

Mais après ce qui m'intéresse est de montrer le passage à Patras entre la Grèce et l'Italie et là MdM n'avait même pas de mission sur place, ils sont concurrents mais c'était MSF qui avait une mission. Ils ont accepté que j'y aille pour leur compte pour faire des images qui sont dans le cadre de l'expo MdM. C'était vraiment pas du tout collé à leur mission. Ils m'ont pas embauché ou demandé de faire des photos uniquement de leur mission. J'avais carte blanche pour faire ce que j'avais envie de faire. On avait discuté avant. L'idée était celle de la forteresse Europe ».

Ainsi, bien qu'il revendique un certain engagement, il ne souhaiterait pas être « militant », ce qui, à son avis, discréditerait son travail. Dans cette coopération, il veut se placer alors comme un acteur extérieur et « objectif » :

OJ : « Par contre, je me sens journaliste, j'ai pas envie d'être militant. Je me sens engagé dans mes photos mais je me sens pas militant parce que je pense que si je suis militant je me discrédite complètement aussi, et MdM a besoin de quelqu'un de l'extérieur, disant, voilà il est un photojournaliste, il publie pour la presse, il a une certaine renommée, il a une certaine...renommée c'est un peu pédant, mais il est déjà reconnu sur ce qu'il fait sur les migrations donc nous ce qu'on vous présente c'est objectif puisque c'est pas MdM qui va...C'est dans le cadre de MdM mais je suis une garantie supplémentaire pour montrer que... »

RC : « d'objectivité ? »

OJ : « Oui, c'est ça. Je pense qu'ils ont besoin d'un regard extérieur autre que...parce qu'il y a des gens qui font des très belles photos qui sont salariés de MdM, Je ne sais pas si ce sont des photographes, mais ils ont des personnes, des bénévoles qui font des photos ».

L'engagement qu'il revendique, c'est alors un engagement individuel qu'il ne veut pas voir compromis avec son adhésion à une ONG. Ce qui est en jeu, comme il le reconnaît, est la reconnaissance dont il jouit dans le monde du photojournalisme. Cette reconnaissance vient aussi du fait qu'il peut se réclamer « spécialiste » d'un sujet en particulier. En effet, il se montre très sensible aux sujets des migrants, dont il souhaite que la réalité soit mieux connue (car « derrière il y a des êtres humains, des gens qui ont quitté tout pour une vie meilleure »). Dans son projet sur « la forteresse Europe, MdM lui a permis de continuer à publier dans la presse (sous le crédit, « Olivier Jobard, Sipa pour MdM ») et de poursuivre ce projet. Si cela a été possible, c'est aussi parce que la position de MdM et celle d'Olivier Jobard sur les migrants clandestins se rejoignent : « c'est pas comme on entend trop souvent que l'immigrant vient profiter des aides de la sécurité sociale et de se faire soigner. [...] À la base

[l'objectif] c'était de changer la mentalité par rapport à ça ». Or, ce photographe estime souhaitable que les deux acteurs restent indépendants.

Le photojournaliste passionné qui veut « changer les choses »

Angel Lopez Soto³⁶⁰ est un photojournaliste argentin-espagnol qui travaille régulièrement avec des ONG et fondateur de Gea photowords, une association espagnole de journalistes « engagés ». Il s'est intéressé à la photographie très jeune, d'abord d'une façon plutôt « ludique et informelle » (selon ses mots). Ce sont ses études de journalisme et de publicité, à Buenos Aires, qui lui ont permis d'approcher le métier de photographe, dans un premier temps dans la publicité ou en faisant des portraits pour la presse.

« La photographie était un peu comme un amusement, et je n'ai pas beaucoup approfondi au début. Quand j'ai commencé mon activité professionnelle, j'ai eu un studio, j'ai fait de la publicité et beaucoup de portraits pour des médias, des magazines, des journaux, et aussi quelques reportages. Avec le temps je me suis dirigé vers le photojournalisme, vers les reportages sur des problématiques sociales. Jusqu'au point de... récemment, il y a quelques jours, je revoyais mes archives et j'ai commencé à me séparer de choses que j'ai faites par le passé, qui d'une certaine façon n'ont plus de sens ni de valeur pour moi. 30, 40 mille diapositives que j'ai jetées dans un exercice de...non pas de renonciation car cela fait parti de mon passé et de ma formation, mais c'est une chose à laquelle je ne m'identifie plus »³⁶¹.

En effet, comme le montre cet extrait, Angel Lopez Soto exprime une forte vocation de photojournaliste. Il passe de la photographie comme « amusement », qui ne lui correspond plus, à une photographie qui est censée être plus profonde. Quand nous l'interrogeons sur son choix de traiter des thématiques sociales, il l'explique par le fait de se sentir personnellement

³⁶⁰ Toutes les citations sont tirées de l'entretien réalisé avec Angel Lopez Soto le 11/02/2013. Son travail est disponible sur <http://www.lopez-soto.com/> Consulté le 05/11/2015.

³⁶¹ Notre traduction de l'espagnol : « *La fotografía era una diversión y tampoco profundicé mucho. Cuando me acerqué a la profesionalidad, he tenido estudio, he hecho publicidad, muchísimos retratos, para medios revistas, diarios y también reportajes. Con el tiempo me fui decantando más al fotoperiodismo, a los reportajes de problemáticas sociales, hasta el punto que ahora revisando mi archivo hace unos días empecé a desprenderme de cosas que he hecho en el pasado que de alguna manera ya no tienen sentido ni valor para mí. 30, 40 mil diapositivas las he tirado, así como en un ejercicio de...no de renuncia, es parte de mi pasado y de mi formación pero es algo con lo que ya no me identifico* ».

concerné par les souffrances dont il témoigne lors de ses reportages. Il tient aussi un discours très idéaliste, axé sur le pouvoir de la photographie pour émouvoir et provoquer des changements :

RC : « Est-ce que votre choix est dû à une recherche personnelle ou il s'agit plutôt des opportunités que vous avez trouvées dans votre parcours ?

ALS : « C'est un peu les deux choses. D'abord parce qu'il y a une préoccupation personnelle, parce qu'il y a des sujets qui t'émeuvent, qui t'affectent qui te font penser. Et parce en voyageant dans le monde on apprend des choses, on voit de choses, d'autres réalités, d'autres êtres humains qui vivent d'une autre façon, à qui d'autres choses arrivent. Tu te sens privilégié de vivre de ce côté du monde, où l'on a beaucoup d'avantages. Je parle des lois, de la justice, de la santé, de l'éducation, etc. Alors, bien sûr, en voyant d'autres réalités, cela t'amène à penser que peut-être tu peux faire quelque chose. D'abord diffuser ces choses que l'on voit et que pas tout le monde n'a la possibilité de voir. Et si tu diffuses et cela arrive aux gens, peut-être que cela fera que les gens réfléchissent et qu'ils apportent leur petit grain de sable pour que ces choses arrivent un peu moins. Peut-être que c'est une utopie, peut-être pas. Mais en effet, beaucoup, souvent suite à des reportages, il y a des actions qui surgissent qui modifient des situations concrètes. Je pense alors que c'est une approche vocationnelle et en même temps, c'est parce qu'on retrouve cette réalité que l'on veut prendre parti pour... je ne sais pas, y apporter et changer un peu les choses »³⁶².

Angel Lopez Soto a un discours très axé sur des valeurs associées au journalisme (indépendance, risque, sacrifice) et une confiance solide dans les capacités de la photographie

³⁶² Notre traduction de l'espagnol. RC : « *Es por una búsqueda o vocación personal o debido a los clientes que ibas encontrando ?* ALS : *Es un poco parte de las dos cosas. Sobre todo porque hay una inquietud personal porque hay temas que te tocan, que te conmueven, que te afectan, que te hacen pensar. Y porque viajando por este mundo aprendes cosas, ves cosas, ves otras realidades, otros seres humanos que viven de otra manera, a los que les pasan otras cosas. Te sientes en parte privilegiado por vivir de este lado del mundo, donde tienes montones de ventajas. Hablo de leyes, de justicia de sanidad, de educación, etc. Entonces, claro, al ver otras realidades, eso te lleva a pensar, que a lo mejor tu puedes hacer algo, primero para divulgar, esas cosas que ves y que no todos tienen la posibilidad de ver y si divulgas, y si eso llega a la gente, a lo mejor eso hace que las personas reflexionen y puedan también aportar su granito de arena para que estas cosas sucedan un poco menos. Tal vez es una utopía, tal vez no. De hecho muchas veces a raíz de reportajes que se publican luego surgen acciones que modifican las situaciones concretas, creo que es un enfoque vocacional y al mismo tiempo es porque te vas encontrando esa realidad y quieres tomar un poco de partido para, no sé, para poner lo tuyo y modificar un poco las cosas ».*

en tant qu'outil de changement social. Un discours que l'on peut lier à sa forte vocation et à une notion de sacrifice qu'il lie à la pratique photojournalistique.

« C'est une question d'élection. Dans la vie, on choisit beaucoup ce qui nous arrive et surtout on choisit comment on vit plutôt que ce qui nous arrive. C'est une chance [de vivre de la photographie] entre guillemets, on profite entre guillemets parce que parfois la réalité est dure. Être indépendant ne te donne pas le meilleur, cela ne donne pas la tranquillité qu'un autre type de travail peut te donner. Car aujourd'hui ça peut aller très bien mais demain ce sera le contraire. On va à des endroits lointains et tu es seul dans des situations délicates et parfois même dangereuses. Si tu es par exemple dans le désert et tu tombes malade ou tu te fais prendre en otage, ce n'est pas de profiter de son travail, ce n'est pas de s'amuser et ce n'est pas d'avoir de la chance, mais cela en fait partie [du métier]. Tu sais que cela existe, on essaye de minimiser les risques. Je ne m'expose pas si joyeusement aux dangers mais parfois dans ces endroits quelque chose peut arriver. Et avec tout c'est quand même une chance de pouvoir continuer à faire les choses dans lesquelles l'on croit et de mettre de l'énergie pour obtenir des résultats qui nous donnent une certaine satisfaction et en même temps, un sens à notre vie »³⁶³.

En 2008, il s'associe à d'autres journalistes pour créer *Gea Photowords*, une association de « journalistes, photographes, réalisateurs et écrivains engagés avec ce qui se passe autour d'eux [...], spécialisés dans les récits qui ne trouvent pas de place dans les médias conventionnels, avec un regard critique, responsable et transparent »³⁶⁴. Ce projet est né de sa rencontre avec un autre photographe lors d'un festival de photojournalisme en Espagne.

« Il y a quatre ou cinq ans, on m'a invité à participer à un festival de photojournalisme qui s'appelle Revela, à La Corogne. On était plusieurs photographes de plusieurs parties du monde et là j'ai connu

³⁶³ Notre traduction de l'espagnol: « *Eso es cuestión de elección. En la vida uno elige bastante lo que le pasa y sobre todo como vive, más que lo que le pasa. Es una suerte [vivir de la fotografía] entre comillas, disfrutas entre comillas porque resulta que muchas veces la realidad es dura. El ser independiente no te da lo mejor, no te da la tranquilidad que te puede dar otro tipo de trabajo. Porque hoy te va muy bien pero mañana puede ser lo contrario, te vas a lugares remotos y estás solo y en situaciones que son delicadas y hasta peligrosas muchas veces. Si estás por ejemplo en el medio del desierto y te enfermas o te secuestran, eso no es disfrutar, no es divertirse, no es una suerte pero es parte de todo esto. Tú sabes que eso existe, uno trata de minimizar los riesgos. Yo no me expongo así alegremente a los peligros, pero a veces por estar transitando esos caminos algo puede suceder. Así y todo con todo lo que sabemos es una suerte, la suerte es de que a pesar de todo seguir haciendo las cosas en las que uno cree e ir poniendo la energía para obtener resultados que a uno le dan cierta satisfacción y al mismo tiempo un sentido a su vida ».*

³⁶⁴ Site Internet de Gea photowords. Accès : <http://www.geaphotowords.com/> Consulté le 05/11/2015.

Alfons Rodriguez qui était aussi invité. Durant les 3 jours de mon séjour, j'ai croisé Alfons plusieurs fois, nous partageons les repas, les discussions, les petits déjeuners, tant avec lui comme avec d'autres photographes de France et d'autres lieux. Et comme d'une certaine façon nos travaux avaient des points communs [...] et que nous avons échangé longtemps, nous avons parlé des choses communes aux photographes. Nous voyagions à plusieurs endroits dans le monde, nous nous intéressions aux mêmes sujets qui avaient à voir avec la problématique de droits de l'homme, environnement, questions anthropologiques, etc. etc.³⁶⁵.

Ce sont deux éléments qui réunissent les photographes du collectif Gea Photowords. D'un côté, il y a les thématiques « sociales » ou de manière plus large, des thématiques humanistes liées à la connaissance de l'autre (« des questions anthropologiques »)³⁶⁶. De l'autre, il y a une certaine démarche éthique, revendiquée (« un regard critique, responsable, transparent »³⁶⁷). Pour Angel Lopez Soto, cette approche n'empêche pas de travailler avec des ONG. Au contraire il semble que sa démarche et sa vocation l'aient conduit à coopérer régulièrement avec ces organisations. C'est aussi par le biais de Gea Photowords que ce contact se réalise, parfois à l'initiative de l'organisation :

« J'ai travaillé avec quelques [ONG], d'une manière directe, ou parce que certains médias m'ont proposé de faire un reportage pour lequel les ONG nous introduisaient à certaines réalités dans le monde. Ce sont essentiellement les deux manières. Maintenant avec Gea photowords nous sommes en contact avec beaucoup d'organisations aussi et plusieurs fois c'est nous qui nous approchons pour travailler conjointement »³⁶⁸.

³⁶⁵ Notre traduction de l'espagnol : « *Hace cuatro o cinco años, me invitaron a participar en un festival de fotoperiodismo que se llama Revela, y era en La Coruña, ahí participamos varios fotógrafos de varias partes del mundo y ahí conocí a Alfons Rodriguez que también estaba invitado. Durante los 3 días de mi estancia ahí, coincidí con Alfons muchas veces, compartíamos comidas, charlas, desayunos tanto con él como con otros fotógrafos de Francia y otros lugares. Y como de alguna manera nuestros trabajos tenían puntos en común [...]. Entonces como compartimos bastante tiempo con Alfons, hablamos de cosas comunes a los fotógrafos, de lo que él y yo hacíamos [...]. Viajábamos a varios lugares del mundo, nos interesaban temas parecidos que tenían que ver con la problemática de derechos humanos, medio ambiente, cuestiones antropológicas, etc. etc.* ».

³⁶⁶ D'ailleurs ces mêmes thématiques sont inscrites dans la description de l'association sur son site Internet : « Gea Photowords est liée à tout ce qui affecte l'environnement, les droits de l'Homme et la riche diversité dans notre monde dans toutes ses formes et aspects ».

³⁶⁷ Site Internet de Gea Photowords. Accès : <http://www.geaphotowords.com/blog/bienvenida/> Consulté le 10/11/2015.

³⁶⁸ Notre traduction de l'espagnol : « *Yo he trabajado con algunas [ONG], de manera directa con ellos, o porque ciertos medios de comunicación me han propuesto hacer un reportaje en el cual las ONG nos*

Angel Lopez Soto a travaillé, entre autres, avec l'ONU (pour un reportage-exposition sur les violences contre les femmes en Guinée Conakry), avec UNICEF lors du tremblement de terre en Haïti, avec la Fondation Vicente Ferrer lors de deux de ses voyages en Inde, avec la Croix-Rouge en Guinée Bissau. Il s'agit de coopérations ponctuelles et non rémunérées qui lui ont donné des nouvelles voies d'accès à la presse, où il publie régulièrement ses reportages. Avec beaucoup de précautions, il explique ces coopérations par le besoin, pour les photographes, de se « servir » des ressources de l'ONG, et vice-versa :

« Une ONG a besoin d'une manière de divulguer ses projets, et je vais dire...entre guillemets... ils se servent des professionnels du monde de la communication pour que cette information arrive au public en général. Le journaliste, le photographe ce qu'il fait aussi est de se servir... entre guillemets...je ne veux pas que l'on me comprenne mal hein ... pour pouvoir réaliser le travail auquel il prétend... Souvent on sait à l'avance que l'on travaille avec quelqu'un qui est d'accord avec ce que l'on cherche. De plus les ONG ne payent pas... »³⁶⁹.

Finalement, si ce travail est jugé compatible avec son éthique, c'est parce qu'il n'y a pas de relation commerciale entre les ONG et lui, et que la coopération se fait sur la base d'une orientation commune. En conséquence, ces coopérations se doivent d'être cohérentes avec son éthique et, parfois, avec les causes qu'il défend. Ainsi, ce photojournaliste est surtout « engagé » (dans le sens d'une trajectoire cohérente, mais aussi dans le sens d'une prise de position) pour une cause en particulier, celle des exilés tibétains :

« Depuis que j'avais 20 ans ou peut-être avant, je lisais des livres sur l'Asie, surtout l'Inde. Cette région du monde m'attirait. En 1997 je suis parti en Inde et au Népal pendant deux mois où j'ai rencontré la communauté tibétaine exilée. J'ai rencontré des tibétains qui venaient d'échapper du Tibet en plein hiver.

introducían a ciertas realidades en el mundo. Esas son básicamente las dos maneras. Ahora con Gea photowords estamos en contacto con muchas organizaciones también y muchas veces somos nosotros que nos acercamos a ellos para trabajar conjuntamente ».

³⁶⁹ Notre traduction de l'espagnol. « Una ONG necesita de alguna manera divulgar sus proyectos, con lo cual voy a decir entre comillas, se sirven de los profesionales del mundo de la comunicación para que esa información llegue al público en general. El periodista, el fotógrafo, lo que hace también es servirse, entre comillas, no quiero que se me entienda mal eh...para poder realizar el trabajo que pretende...Suele ser que de antemano tu trabajas sabiendo que estas con alguien que es afín a lo que estás buscando. Además, las ONG no te pagan a ti ».

Certains étaient morts, leurs pieds avaient gelé à cause du froid extrême. Ils avaient perdu des membres [...]. Après ce reportage je l'ai publié dans un supplément du dimanche d'un journal à Madrid. Mais j'ai vu que ce sujet m'attirait encore, qu'il n'était pas complet. Alors, je suis retourné six mois après. Au total j'ai fait une trentaine de voyages sur la même thématique et ce n'est pas encore fini. Je trouve que les thèmes qu'on fait à long terme, on les connaît mieux ».

Comme ses mots l'indiquent, Angel Lopez Soto se sent personnellement impliqué dans cette cause. Quand nous lui demandons si la couverture de ce sujet n'était pas pour lui une sorte d'activité militante, il livre sa vision du photojournalisme en tant que profession « engagée » se devant d'être éthique, ce qui suppose d'accepter d'être impressionné et impliqué dans les réalités qu'il photographie :

«Je comprends le professionnel comme quelque chose d'engagé, quelque chose dans lequel on s'implique. Où l'on essaie d'être objectif avec une réalité, mais cela ne veut pas dire que tu ne t'impliques pas dans la réalité que tu photographies. Je ne crois pas que l'on doive être ... impartial oui parce qu'il faut raconter la vérité et il ne faut pas exagérer les choses pour dire du bien de celui à qui tu donnes un rôle principal dans le reportage. Maintenant s'il existe une implication éthique personnelle, elle existe. Et je crois que cela nous arrive à tous. Je ne crois pas que nous soyons des outils totalement stérilisés et que nous ne soyons pas impressionnés par ce que l'on voit. Je crois que la clé est de ne pas tromper, ne pas glorifier celui que tu photographies. Être réaliste et raconter la vérité des choses »³⁷⁰.

8.6 Entre discours engagé et discours militant

À travers ces quatre portraits de photographes concernés par des coopérations avec l'humanitaire, nous trouvons des parcours divers, quant à leur insertion dans la profession et à la mission qu'ils accordent à celle-ci. Pourtant, tous les photographes (photojournalistes accomplis, ou ceux qui rêvaient de l'être) que nous avons rencontrés partagent un discours

³⁷⁰ Notre traduction de l'espagnol. «*Yo entiendo lo profesional como algo comprometido, algo donde uno se implica. Donde uno trata de ser objetivo con una realidad y eso no implica que no te impliques en la realidad que estás fotografiando. Yo no creo en eso que uno es....imparcial sí porque hay contar la verdad y no hay que exagerar las cosas para beneficiar a quien tú estás dándole protagonismo. Ahora que hay una implicación ética personal, la hay. Y yo creo que eso nos pasa a todos. No creo que seamos herramientas totalmente esterilizadas y que no estemos impresionados por lo que estás representando. Yo creo que la clave es no engañar, no ensalzar a eso que tú estás fotografiando. Ser realista y contar la verdad de las cosas* ».

très valorisant du métier, empreint de valeurs qui visent le bien commun : le dévouement ou la prise de risques pour montrer ce qui *doit* être montré. Ces réponses que nous pourrions qualifier de « vertueuses » doivent être nuancées car elles prennent place dans le dispositif qui est proposé aux photographes, celui de l'entretien. Les récits des photographes nous montrent pourtant des valeurs qui peuvent être reconnus dans la profession et mobilisés pour justifier des parcours assez divers. Ils nous montrent aussi, au-delà des grandes valeurs, des formes différentes d'envisager la pratique photojournalistique et même des normes divergentes que les professionnels se donnent dans leur pratique.

Ainsi, un cas semble ressortir particulièrement de ce groupe, celui du photographe près de la retraite (Roberto Neumiller). Ayant travaillé pour la presse nationale et la presse régionale, et cumulé plusieurs commandes qui lui permettaient de vivre de sa profession sans aléas, il n'a jamais rêvé ni eu besoin de voyages ou d'aventures nobles comme celles des héros du photojournalisme. Ses engagements, ce photojournaliste les réserve plutôt à sa sphère privée (il parlait par exemple de s'intéresser à la situation des Roms, qu'il n'a traitée que très peu dans sa carrière professionnelle). Pour lui, on peut être photojournaliste sans être « humaniste » pour autant.

Puisque nous avons été confrontée aux termes de « *concerned photographers* » ou « photojournalistes engagés », l'une de questions que nous nous sommes posées lors des entretiens avec les photojournalistes était la nature de ces « engagements », notamment quand la coopération avec des organisations du monde de l'humanitaire se multipliaient. Nous avons relevé deux formes d'engagement de la part des photographes rencontrés. D'une part, plusieurs cas nous montrent que les photojournalistes peuvent s'engager pour une thématique, une cause ou un problème en particulier. Les migrations vers « la forteresse Europe » pour Olivier, Jobard ; le Tibet pour Angel Lopez Soto. Ou, en ce qui concerne d'autres photojournalistes rencontrés, la situation de la femme (Nuria Lopez Torres), la faim dans le monde (Alfons Rodriguez). Ces sujets ne sont pas les seuls que ces professionnels abordent, mais ce sont des sujets auxquels ils ont consacré du temps et plusieurs voyages. Ils ont été présentés par les photojournalistes dans des termes plutôt affectifs, en lien souvent avec un vécu plus intime. Ce sont des engagements réalisés en partie par le biais de leur activité

professionnelle. Il y aussi, par exemple, les cas emblématiques des photojournalistes activement engagés dans une cause jusqu'au point d'avoir fondé leurs propres ONG. C'est le cas de Sebastião Salgado, qui a fondé une ONG qui organise des actions politiques pour la défense de la forêt amazonienne.

D'autre part, cet engagement s'effectue au nom de valeurs photojournalistiques : la recherche de justice sociale, l'honnêteté, l'indépendance. Car, comme nous l'avons vu, il n'est pas interdit à un photographe de prendre position sur les sujets qu'il couvre : bien au contraire, cela est même encouragé et valorisé, plus particulièrement dans le contexte humanitaire. Dans le cadre des dispositifs photo-humanitaires, il est, rappelons-le, un « compagnon de route »³⁷¹, un « acteur de la solidarité internationale »³⁷².

Le cas de Gea photowords, dont le photojournaliste Angel Lopez Soto est le fondateur, est un exemple d'engagement pour des thématiques sociales mais aussi des valeurs photojournalistiques. Ce collectif fait des engagements individuels de ses membres une cause commune. Leur point de convergence est une éthique de l'honnêteté qui se définit en opposition à une autre façon, moins noble, d'exercer le journalisme et le photojournalisme, comme l'explique l'un de ses fondateurs, le journaliste Juan Carlos de la Cal :

« Nous voulons créer une synergie où chacun apporte certaines choses pour voir surgir des idées et des projets et ainsi toucher à des thèmes que dans un média conventionnel il ne serait pas possible. Et c'est parce qu'aujourd'hui le journalisme est rigide et il sert à des intérêts pas toujours très clairs, plutôt douteux, de groupes de pouvoir » (entretien, 23/08/2012).

³⁷¹ Phrase utilisé dans le Dossier de presse de *Missions, Médecins [jusqu'au bout] du monde* (2008) et dans le dossier de presse de *34 vues contre l'oubli* (2006).

³⁷² Site Internet *Nuit noire en Centrafrique*. Accès : <http://blog.actioncontrelafaim.org/nuit-noire/> Consulté le 05/11/2015.

Les ONG humanitaires, de développement et de défense des droits de l'homme sont des partenaires privilégiés de ce collectif³⁷³. Néanmoins, l'engagement se fait principalement en référence à l'éthique journalistique, ce qu'ils appellent « le journalisme humain »³⁷⁴ et qui représente le cœur de Gea photowords. Ce journalisme humain est un idéal proche de celui décrit par Ariella Azoulay dans « *The civil contract of photography* » : la photographie comme outil pour créer de nouveaux citoyens qui deviendront visibles grâce à elle. Ces *concerned photographers* ont assumé cette place privilégiée et le vivent dans une certaine mesure comme une sorte de dévouement et de sacrifice, en référence notamment à des conditions de travail difficiles. C'est aussi l'approche d'un festival « engagé » (dans ce sens), tel que Visa pour l'image :

« Visa pour l'Image est un festival engagé. Mais pour l'équipe, l'engagement n'est pas un gros mot. Pas plus que l'humanisme. Et tant pis si ça déplaît à quelques-uns [...]. Les professionnels comme le grand public savent qu'ici il n'y a pas de place pour les concessions, les arrangements, le copinage, la complaisance. La liberté est d'ailleurs une des grandes forces de Visa pour l'image » (Lauru, 2008 : 38³⁷⁵).

Ces valeurs et ces thématiques auxquelles les photojournalistes s'attachent organisent des trajectoires d'activité cohérentes. Elles sont cohérentes car chacune de ces personnes « a misé sur quelque chose représentant de la valeur à ses yeux » (une thématique, une démarche en particulier (Becker : 1960), et cela de manière durable en donnant un sens à leur action. Dans tous les cas, les ONG se présentent comme des acteurs circonstanciels et périphériques. Nous l'avons dit, ces organisations représentent dans la plupart des cas un moyen de développer un projet qualifié de « personnel ». L'engagement que nous décrivons est plutôt un « engagement social » (au sens où il vise le bien de groupes défavorisés) plutôt qu'un engagement humanitaire ou un engagement institutionnel. Si être militant est adhérer à une cause collective (Nicourd, 2009), certains regroupements de photojournalistes, tel que Gea

³⁷³ Ce collectif a pris la forme juridique d'une ONG en cherchant à accéder à de nouveaux réseaux et financements.

³⁷⁴ Entretien avec Juan Carlos de la Cal, un des fondateurs de Gea Photowords, 23/08/2012.

³⁷⁵ Il s'agit de la préface du catalogue du 20^{ème} anniversaire de Visa pour l'image.

photowords, peuvent être compris comme des militants du photojournalisme. Les rapprochements avec l'humanitaire ont pourtant trouvé une place dans cet engagement. Ainsi les dispositifs photo-humanitaires sont-ils aussi des lieux où la profession photojournalistique, ses valeurs et ses engagements sont exaltés et mis en valeur. Les coopérations avec l'humanitaire permettent aussi aux photographes d'exercer leur métier de photojournalistes, en participant aux espaces de ce monde (festivals, prix, bourses) bien que d'une manière non classique, c'est-à-dire en n'étant pas rémunéré par la presse. La continuité de la profession, malgré ces changements, s'appuie sur l'approche documentaire et sociale qu'ils appellent de leurs vœux.

Chapitre 9. Le registre marchand, un registre problématique

Le troisième registre que nous allons analyser relève des aspects économiques de la coopération photo-humanitaire. À la différence de deux registres précédemment présentés, abondamment discutés et mis en valeur lors des communications publiques et officielles des dispositifs photo-humanitaires (dossiers de presse, catalogues, livres), le registre marchand est principalement mobilisé dans des situations qui ne concernent pas la confrontation avec le public. Face à l'enquêteur, les aspects économiques des collaborations ne sont évoqués qu'avec une certaine gêne. Le registre de l'engagement aisément mobilisé pour parler des dispositifs photo-humanitaires (une exposition se doit, par exemple d'être mobilisatrice, pédagogique, militante) coexiste difficilement avec les logiques propres au marché de la solidarité ou du don. Ce registre pose donc un problème, dont l'expression est souvent conflictuelle. C'est à travers deux débats au sein des collaborations photo-humanitaires, que nous pourrions saisir ce registre. Le premier débat concerne la concurrence entre deux réponses possibles face à des souffrances lointaines : l'action par le don, et l'action par la prise de parole en tant que citoyen. Entre ces deux options, les producteurs de dispositifs photo-humanitaires souhaitent proposer principalement un engagement citoyen mais n'échappent pas à des considérations dans le registre marchand. Le deuxième débat concerne le double statut du photojournalisme, entre activité économique et activité d'engagement. Si, comme nous l'avons montré, le photojournalisme est lié à une mission sociale noble, visant le bien commun, celle-ci peut entrer en concurrence avec le fait que ce soit aussi une activité professionnelle, pour laquelle on peut prétendre à une rémunération.

9.1 La récolte de dons dans les dispositifs photo-humanitaires

Si l'on peut reconnaître que les ONG se développent dans un contexte fortement concurrentiel (Couprie, 2012 : 61), les logiques économiques semblent dans ce monde beaucoup moins

légitimes que les logiques de l'engagement. Ainsi, à l'intérieur du monde de l'humanitaire (voir, par exemple, le dossier d'ITECO sur la *Publicité des ONG*, 2006³⁷⁶) et dans le monde universitaire (Dacheux, 1998 ; Mayaux, 2009), certains questionnent l'utilisation de techniques issues du monde de l'entreprise, qui risqueraient de dénaturiser l'action humanitaire et de minimiser sa dimension militante³⁷⁷.

Dans le contexte spécifique des expositions photo-humanitaires, un registre marchand apparaît comme très peu légitime et c'est le registre de l'engagement qui l'emporte. En effet, la récolte de dons au sein des expositions auxquelles nous nous sommes intéressée, est très peu mise en avant.

Parmi celles-ci seulement deux comportaient un volet spécialement dédié à la récolte de dons. Il s'agit de deux expositions de MSF, *Acteurs d'urgence* (2004), contenant des images de l'agence Magnum et *Terre d'urgences* (2010). Cette dernière exposition n'a pas été réalisée dans le cadre d'une collaboration étroite avec un photographe ou un collectif de photographes. Dans les communications officielles, et en dehors du petit catalogue proposé aux donateurs, les noms des photographes n'étaient pas consignés. Ces dispositifs, prévus pour être itinérants, sont composés d'images sur des supports facilement adaptés à de nombreux endroits de passage (gare, centre commercial, etc.). À chaque présentation, le dispositif comporte la présence de bénévoles dans un « espace rencontre ». La mission des « médiateurs »³⁷⁸ dans ces espaces est de discuter avec les visiteurs et de leur proposer de « poursuivre [leur] engagement auprès de Médecins Sans Frontières » (Dossier de presse *Acteurs d'urgence*). Ce qui est proposé concrètement est de devenir donateur régulier de l'organisation, par prélèvement automatique d'un montant fixe sur un compte bancaire (l'opération s'appelle « 1 euro par semaine », car il s'agit de la somme de base proposée par les médiateurs).

³⁷⁶ Antipodes est le trimestriel d'ITECO, organisation dans le domaine de l'éducation au développement.

³⁷⁷ P. Dauvain et J. Siméant (2002 : 113-117), décrivent une tension entre la professionnalisation des ONG qui émerge dans les années 1980, et une militance plus spontanée des fondateurs de l'humanitaire français qui coexiste non sans difficulté au sein de l'humanitaire français.

³⁷⁸ Il s'agit du nom donné aux bénévoles sur place, formés pour accompagner ces expositions.

MSF a fait de ces expositions, d'abord *Acteurs d'urgence* (qui a tourné en France entre 2004 et 2009) puis *Terre d'urgences* (qui a tourné entre 2011 et 2013), des vrais supports pour la collecte de fonds³⁷⁹. Or, dans les communiqués des expositions, l'objectif de sensibilisation était aussi évoqué. On parle d'« expositions à vocation pédagogique et informative » (phrase utilisée dans les dossiers de presse des deux expositions), ou de « supports didactiques à destination du grand public » (dossier de presse *Terre d'urgences*). Dans les dossiers consacrés aux expositions, une partie importante sert à justifier le besoin de dons réguliers : la « pérennité », l'« indépendance », la « réactivité », la possibilité de planifier sur le long terme. En effet, bien que l'on ait choisi de parler d'un registre *marchand*, cela n'implique pas que le don se déroule dans un cadre similaire de celui des échanges purement monétaires et des marchandises. Le « cadre du don » (Dessinges, 2008 : 308) fait de l'action de donner de l'argent un acte qui permet « d'extérioriser “matériellement” un état émotionnel » (*ibid.*) Mais aussi, le don suppose que la personne donatrice accorde sa confiance à l'ONG, d'autant plus quand il s'agit d'un don régulier. Dans l'approche de ces expositions, cette confiance est en effet recherchée, en mettant en scène la façon dont l'ONG agit. Dans le cas d'*Acteurs d'urgence*, en 2004, cela se faisait par une scénographie qui rappelait les missions de terrain de MSF. Ainsi, les bénévoles, présents sur place, proposent aux personnes d'assumer un rôle tout le long de la visite : médecin, logisticien ou infirmière. Ensuite, les visiteurs devront traverser plusieurs espaces aménagés comme dans les missions : un abri dans un camp de réfugiés, un dispensaire, un point de distribution d'eau, un centre de nutrition pour enfants, un centre de traitement du choléra. La partie photographique de l'exposition (issue du travail de plusieurs photographes de l'agence Magnum qui ont cédé des images³⁸⁰), présente de manière plus large le contexte d'action de l'ONG. Le cœur de l'exposition reste pourtant cette scénographie destinée à faire expérimenter une mission au visiteur. Par cette stratégie, MSF invite les visiteurs à se mettre à la place de l'humanitaire de terrain, c'est-à-dire à s'identifier avec lui. À l'issue de la visite, ce qui est proposé par les bénévoles n'est pas seulement de

³⁷⁹ Dans leur site Internet, par exemple, MSF place l'exposition Terres d'urgences « dans le cadre d'une campagne nationale de sensibilisation et de collecte de fonds ». Accès : <http://www.msf.fr/presse/communiques/terre-urgences-2013-exposition-nationale-itinerante-msf> Consulté, le 13/11/2015.

³⁸⁰ Ces images ne sont pas issues d'une commande pour MSF.

verser ponctuellement un don, mais d'engager son argent sur une durée indéterminée, et ainsi prendre une place dans ce récit humanitaire. À l'instar de ce qui est proposé par Catherine Dessinges (2008), le don peut être compris comme un moyen de s'insérer dans un collectif, non pas physique mais un collectif fait d'émotions collectivement partagées. « Il suffit au donateur anonyme de savoir que d'autres que lui ont partagé les mêmes émotions et effectué le même acte de donation pour qu'il se sache pris dans le collectif » (*ibid.* : 309). La dimension collective du don est mobilisée lorsque l'ONG rappelle que « l'opération [« 1 euro par semaine »] a déjà trouvé écho auprès de 210 000 personnes en France » (Dossier de presse *d'Acteurs d'urgence*) ou, plus tard, quand elle fait valoir (dans le dossier de presse de *Terre d'urgences*) que « 350 000 donateurs réguliers en France soutiennent déjà MSF ».

La deuxième exposition de MSF destinée à l'opération « 1 euro par semaine », *Terre d'urgence*, est beaucoup plus simple. Elle est composée de cinq groupes thématiques d'images : répondre aux urgences (illustré par des images de Côte d'Ivoire et de Libye), rester après l'urgence (illustré par des images d'Haïti), l'action contre la malnutrition, l'action pour la santé des femmes et la lutte pour l'accessibilité de traitements contre le VIH. Le contenu de l'exposition a été remanié lors de sa tournée en France, pour inclure de nouveaux pays et de nouvelles thématiques³⁸¹. Cela montre bien que, à la différence d'autres expositions que nous avons montrées, celle-ci ne met pas en avant une coopération originale d'un photojournaliste « engagé ». Les images, parfois prises par les agents de l'ONG sur le terrain, peuvent alors être aisément échangées car elles servent à des fins d'illustration. Si dans cette exposition la stratégie immersive n'est pas expérimentée, les images choisies montrent en grande partie des agents de l'ONG (images 1-3) en train de travailler, ce qui rejoint l'objectif d'identification avec les agents de l'ONG de l'exposition précédente. La particularité de cette exposition, par rapport à l'ensemble des expositions que nous avons analysées, est de fonctionner plutôt comme un outil d'illustration utilisé principalement à des fins de récolte de dons. C'est aussi la seule des expositions à utiliser des images faites par les humanitaires de terrain aux côtés des images de photographes professionnels. De plus, cette exposition se concentre

³⁸¹ Les nouvelles thématiques sont la chirurgie de guerre et la vaccination contre la méningite.

principalement sur les actions de l'ONG, et la place accordée au photographe se limite à la citation de son nom dans les légendes.

Image 41 : « Jocelyne, médecin au Niger » © L. Chamussy



Image 42 : « Campagne de vaccination contre la méningite au Niger », Nigeria et au Tchad » ©O. Asselin



Image 43 : « VIH/Sida, traiter pour prévenir ». ©MSF



Cette exposition montre bien la séparation qui existe entre ces expositions destinées à la récolte de fonds et les dispositifs photo-humanitaires orientés principalement à la sensibilisation, dont la communication se fait principalement dans un registre de l'engagement. Dans ce registre, le photographe prend une place privilégiée et, nous l'avons montré dans le chapitre précédent, il assume un rôle actif et engagé dans le récit des actions humanitaires.

Pour comprendre la difficulté de concilier un registre de l'engagement et un registre marchand dans ces dispositifs, nous pouvons faire appel à l'ouvrage de Luc Boltanski et de Laurent Thévenot, *De la justification* (1991). Dans l'analyse de différents « mondes » et de leurs principes supérieurs, ces auteurs s'intéressent aussi aux critiques adressées d'un monde à l'autre. Ils décrivent un « monde civique », que nous pouvons rapprocher du registre de l'engagement, et un « monde marchand », que nous rapprochons du registre marchand qui nous occupe³⁸². Ainsi, les auteurs décrivent que, depuis le monde civique, le monde marchand

³⁸² Ces « mondes » que nous rapprochons des registres décrits dans notre travail, ne sont pas vraiment interchangeables. D'un côté, parce que Luc Boltanski et Laurent Thévenot portent, dans leur ouvrage, un regard plutôt général sur la façon dans laquelle ces mondes s'expriment. Nos objectifs sont pourtant très ciblés, car on vise à éclairer une situation particulière, celle de la coopération entre photojournalistes et humanitaires. Ainsi, par exemple, les auteurs mettent l'accent sur la dimension collective de l'action, très valorisée dans le monde

est critiqué pour son individualisme. Ce que l'on met en cause ce sont les éventuelles « déviations qui guettent les personnes collectives lorsque l'intérêt particulier l'emporte sur la recherche du bien commun » (*ibid.* : 318). Dans le monde de l'humanitaire, ces accusations se manifestent lorsqu'on accuse les ONG de privilégier leurs intérêts institutionnels, dans des contextes compris comme très concurrentiels. Pour ceux qui émettent ces critiques, leur intérêt serait alors de subsister et de concentrer un nombre significatif de ressources limitées (nombre de donateurs, montant des dons). Ces logiques marchandes peuvent être aussi mises en rapport avec les logiques du « monde industriel » (*ibid.* : 252). Dans ce dernier monde, le principe supérieur est l'efficacité de « projets » et la grandeur est d'être « fonctionnel, opérationnel ou professionnel (lorsqu'il s'agit des êtres humains) » (*ibid.* : 254). En effet, un débat au sein du monde de l'humanitaire met souvent en tension cette quête de ressources et d'efficacité, avec des formes plus « militantes » de l'action humanitaire (Dauvin, Simeant, 2002 : 114 ; Lefèvre, 2011).

En ce qui concerne leur actions de communication vers les publics locaux (des personnes à qui l'on propose d'être concernées par des souffrances lointaines), les ONG analysées distinguent clairement, d'une part, les actions de récolte de dons et, d'autre part, les actions de sensibilisation, d'information ou de plaidoyer. Cela passe d'abord par la division claire de ces tâches au siège des organisations. ACF compte par exemple une « direction de plaidoyer » et une « direction de la communication et du développement ». Au sein de cette dernière, il existe, d'un côté, un service de récolte de fonds et, de l'autre, un service de la communication, « dont l'objectif est la promotion de [leur] cause et la notoriété de l'association » (selon la directrice de la communication et du développement³⁸³). L'organisation est similaire au sein de MdM, qui compte un service de plaidoyer pour les actions au niveau politique, un service de marketing (pour la récolte de dons) et un service de la communication (avec trois pôles : presse, publications et événements). MSF différencie elle aussi dans son organigramme et

civique. Dans le registre de l'engagement, comme il s'exprime dans les coopérations photo-humanitaires, l'accent est mis plutôt sur le renoncement aux intérêts individuels (la sécurité, l'argent par exemple) et à la dimension temporelle de l'engagement (qui se fait tout au long d'une carrière, pour les photojournalistes).

³⁸³ Citée dans Gastaut, 2010 : 73.

dans ses rapports « la sensibilisation et l'information »³⁸⁴ de la récolte de fonds. Mais la nette séparation entre les actions destinées à susciter des dons et les actions de sensibilisation peut être aussi décelée dans le discours des acteurs du monde de l'humanitaire que nous avons approchés.

9.2 La communication humanitaire, entre marketing et sensibilisation

Comme le décrivent Luc Boltanski et Laurent Thévenot, depuis un registre civique, le monde marchand n'est reconnu que pour être critiqué (1991 : 318). Ainsi, dans le contexte de la communication humanitaire (comprise de manière large, comme toutes les actions destinées au public en dehors des bénéficiaires des missions), les actions de récolte de dons ne sont pas évidentes à justifier dans tous les cas. D'abord, le don peut être mis en question car il peut être compris comme une façon de se « libérer du poids de la culpabilité » (Boltanski, 1993 : 47). Bien qu'il puisse être qualifié d'insuffisant, l'action même d'octroyer un don n'est pas directement visée. Les critiques se concentrent alors sur les méthodes et les discours employés par les ONG pour approcher les potentiels donateurs. Ainsi, certaines critiques reprochent aux ONG l'utilisation de techniques managériales qui « marqueraient la conversion des ONG au “monde de l'entreprise” » (Lefèvre, 2007 : 149).

Concernant le travail de marketing direct, Sylvain Lefèvre (2007, 2008) décrit le stigmate du « sale boulot » qui pèse sur ces stratégies : « ce travail sale et salissant de la manipulation de l'argent, véritable fil rouge de vingt-cinq ans de managérialisation de la collecte de fonds associative » (Lefèvre, 2007 : 151). Dans ses travaux, il rend compte d'une certaine méfiance des autres pôles des ONG, envers les départements de récolte de dons et envers leurs stratégies. C'est quelque chose que nous avons constaté dans notre enquête. Ainsi, les personnes en charge des expositions, qui se déclarent très attachées à une déontologie de l'image humanitaire, estiment en même temps que des usages non déontologiques peuvent persister, y compris dans leur organisation. D'une part, les expositions photo-humanitaires

³⁸⁴ Mots utilisés dans son rapport 2014/2015, pp. 66. Accès : http://www.msf.fr/sites/www.msf.fr/files/msf_rapportannuel2014_15juin2015_2.pdf Consulté le 18/11/2015.

sont pour la plupart comprises comme des dispositifs dont l'objectif est la sensibilisation, en direction d'un public composé de citoyens. D'autre part, les dispositifs « marketing » (mis en place par des agences ou les services de récolte de fonds) auraient surtout affaire à des potentiels donateurs.

En effet, les dispositifs photo-humanitaires que nous avons présentés dans les chapitres précédents sont construits sur une conception idéalisée de leurs spectateurs. Par l'analyse de nos entretiens, nous avons décelé deux « spectateurs type » dans les discours des producteurs des expositions. Il ne s'agit pas de spectateurs concrets des expositions mais plutôt de représentations que les producteurs se font de leurs publics. Dans ce sens, ils font partie des « moyens de bord » (Lévi-Strauss, 1962 : 31) dont ces producteurs disposent pour construire les dispositifs. Ces représentations permettent aux producteurs des expositions photo-humanitaires d'imaginer qui pourrait les regarder et d'adapter ainsi le dispositif à ce spectateur attendu.

9.3 Le spectateur-citoyen, l'antithèse du spectateur donateur

D'un côté, la photographie est associée, dans les dispositifs photo-humanitaires à une volonté d'expliquer, de développer des situations dans des outils qui se veulent pédagogiques. Le rôle assigné à la photographie dans ces dispositifs est alors d'incarner les problématiques traitées. Elle constitue aussi le témoignage personnel du photojournaliste, dont l'engagement est mis en valeur. Le spectateur imaginé dans ces cas, par les producteurs, est notamment un spectateur *rationnel*, qui a envie de comprendre, et qui, une fois convaincu, pourrait s'engager davantage. Les dispositifs qui s'adressent à ce spectateur cherchent davantage à expliquer des souffrances et à convaincre du bien-fondé de l'action humanitaire, qu'à solliciter –au moins dans le court terme– un engagement monétaire, ou un don ponctuel. On attend que le spectateur soit « sensibilisé », qu'il se sente concerné par ce qui lui est raconté et qu'il puisse transmettre à d'autres personnes ce qui l'a touché ou ce qui l'a fait réfléchir³⁸⁵.

³⁸⁵ Pour Luc Boltanski (1993 : 46) ce type d'engagement par la parole est une de réponses moralement acceptables face à la souffrance : « Pour que la parole soit capable de diminuer les souffrances du malheureux, et

Nous appelons ce spectateur imaginé par les producteurs de dispositifs photo-humanitaires *spectateur citoyen*. Dans *La communication des associations*, Éric Dacheux (1998) établit une différence entre le public des « associations de transformation sociale », qui serait un public de citoyens ; et le public de l'entreprise privée, qui serait plutôt un public de consommateurs. Malgré la différence des enjeux, les ONG n'échappent pas à l'utilisation des techniques de la communication de l'entreprise et notamment, du marketing, ce qui entraîne pour l'auteur, un risque important d'étouffement de la citoyenneté. Selon ce même auteur, l'utilisation de techniques issues du marketing renforcerait la passivité du sujet et le ferait passer de citoyen à consommateur, et d'adhérent ou donateur à client (*ibid.*: 63). Sans nous prononcer sur ce débat, nous tenons à signaler la préoccupation des ONG humanitaires pour s'adresser à ce spectateur citoyen.

Pour mieux comprendre cette représentation du spectateur citoyen, il faut rappeler le contexte critique entourant l'utilisation de l'image humanitaire. Ces critiques mettent en cause des stratégies visant principalement la recherche de dons, au détriment d'une compréhension plus profonde (Van der Gaag, Nash, 1987 : 76). Les codes de conduite nés du monde de l'humanitaire comme réponse à ces critiques proposent alors d'assumer une approche plus pédagogique et rationnelle, ce qui équivaut à s'adresser davantage à un public composé de citoyens, intéressés ou non préalablement aux causes humanitaires, mais valorisant le dialogue et l'information. Ainsi, conscientes de ce débat, certaines ONG incorporent-elles ces critères dans la construction des dispositifs centrés sur l'image photographique. Cette façon jugée comme « correcte » dans les codes de conduite s'affirme, dans les discours des membres des ONG, face à une autre façon de faire, une stratégie « marketing » qui ne viserait *que* l'argent du spectateur.

D'un autre côté, nous avons identifié dans les discours des acteurs des ONG, l'anticipation d'un « spectateur-donateur » qui est mis en relation avec de stratégies de marketing. Le type d'acteur visé par ces stratégies serait donc un donateur potentiel, visé par le marketing,

qu'elle puisse être considérée à ce titre comme une forme d'action, au sens que "parler c'est agir" il faut une autre instrumentation, qui est celle de l'opinion publique

manipulable par des images émouvantes. En effet, ces stratégies sont décrites de façon très critique par les personnes en charge de la communication humanitaire : elles ne trouvent pas cette approche acceptable, mais reconnaissent son utilisation par d'autres acteurs, comme en témoigne cette chargée de la communication :

« C'est typique des agences [travaillant avec l'ONG] qui vont être très marketing, qui s'occupent de tout ce qui est assurance vie et legs. Avec ça, on essaye encore de cibler le donateur potentiel. [...] Quand moi, je fais des plaquettes, c'est que de l'information, on ne vend rien [...]. Ce n'est pas une question de "il va nous donner des sous, ou il ne va pas nous en donner", c'est pour ça que je ne travaille pas au marketing, je travaille à la communication » (Aurore V., chargée de l'édition PAO et iconographie, Mdm, entretien, 06/07/2011).

Comme le montre ce témoignage, un spectateur-donateur est compris en opposition à un spectateur citoyen. Mais aussi, dans ces représentations, le marketing s'oppose à la communication/information. Ce n'est pas l'action de donner qui est mise en cause, car le don reste indispensable pour les ONG et est alors chargé de connotations positives³⁸⁶. Ce que l'on conteste, ce sont plutôt des stratégies qui viseraient un donateur dont l'action de donner ne serait motivée que par l'émotion et sans impliquer une sensibilisation durable. Pour une de chargées de la communication de Mdm, le donateur actuel chercherait aussi à être informé et non pas seulement à faire « de la charité » comme l'aurait fait un donateur par le passé :

« [Avant] on était encore sur la photo vraiment humanitaire, mais basique, qui fait juste pitié pour qu'on nous donne un peu plus de sous. Aujourd'hui, le donateur a changé, il ne fait plus de la charité, il a besoin d'être informé, mais c'est une évolution générale au sein de la société aussi. Les gens ont besoin de savoir, d'être informés et cette information passe par une information visuelle » (Aurore V., chargée de l'édition PAO et iconographie, Mdm, entretien, 06/07/2011).

Ce qui semble ressortir de la parole des personnes en charge des expositions est la claire division entre, d'un côté, des stratégies « marketing » et d'un autre côté, des stratégies

³⁸⁶ Sur les représentations sur le don, voir le rapport de l'Observatoire France Générosités dont le compte rendu est disponible en ligne. Accès : http://www.francegenerosites.org/e_upload/pdf/observatoire_fg_mediaprism2013.pdf Consulté le 23/11/2015.

destinées à la sensibilisation. Par exemple, l'une des chargées du prix Luis Valtueña évoque la difficulté d'inclure les photos primées dans des campagnes de récolte de fonds, car ces photos ne seraient « pas assez commerciales » :

MS : « Les bases du prix disent [...] que les photos t'appartiennent [aux photographes] encore mais qu'elles peuvent être utilisées dans n'importe quel support de MdM. Pas seulement pour l'exposition ou le catalogue...mais pour une campagne, je ne sais pas... sur le Soudan...Mais normalement on ne le faisait pas parce que ce ne sont pas de photos très commerciales »

RC : « Et pour ces campagnes qu'est-ce que vous utilisez ? »

MS : « On utilise des photos des gens sur le terrain... mis je ne sais trop comment c'est, c'est plutôt les gens qui récoltent les fonds et du marketing... »³⁸⁷ (Marta S. Ancienne chargée du prix Luis Valtueña, MdM Espagne, entretien, 28/06/2012).

Dans le cas de l'exposition *Sahel, l'homme face au désert* (2007), de l'ONG SOS Sahel, cette nette division entre une approche marketing et une approche de sensibilisation peut être aussi constatée. Le président de l'organisation, qui s'est chargé personnellement de la mise en place du dispositif, met en avant une démarche documentaire pour que les personnes qui lisent le livre ou qui regardent l'exposition puissent « découvrir » le Sahel, pour les amener à voir cette région différemment. La connaissance de l'ONG devait alors rester une conséquence indirecte du dispositif :

« Le livre n'était pas destiné à faire la promotion de SOS Sahel en tant que telle. Il était destiné à faire la découverte du Sahel et puis, par contrecoup, à aider SOS Sahel à promouvoir ses projets. L'idée n'était pas de faire une promotion marketing. L'idée était de faire en sorte que les populations du nord connaissent mieux, comprennent mieux quelle était la situation du Sahel et c'est comme ça qu'on l'a conçu et c'est pour ça qu'on n'a pas abordé, sauf parfois indirectement, les projets du Sahel. On a voulu montrer quel était l'avis des sahéliens dans différentes situations de façon à ce que le public puisse se

³⁸⁷ Notre traduction de l'espagnol : MS : « *Las bases del premio establecían eso, espera no sé...si, si eres seleccionado, las fotos siguen siendo tuyas pero podemos utilizarlas para cualquier soporte de Médicos del Mundo, no solo para la exposición o el catalogo, o una campana, nos sé, en Sudan... Normalmente no lo hacíamos porque no son fotos muy comerciales.* RC : *Para eso usaban qué tipos de fotos ?* MS : *Pues se usa mucho fotos de gente que está sobre el terreno pero yo no sé mucho de eso, es mas la gente de captación de fondos y de marketing* ».

dire, un, «tiens un Sahel existe réellement», deux, «il n'est pas si loin de nous pour un tas de raisons» et, trois, qu'est-ce que certains font ?, est-ce qu'il y a des gens qui se préoccupent du Sahel ? Et c'est comme ça qu'on a voulu, on n'a pas voulu faire une action marketing directe sur l'activité de SOS Sahel » (Marc Francioli, ancien Président de SOS Sahel, entretien, 04/07/2012).

La « promotion marketing » dont parle le président de SOS Sahel fait clairement référence aux stratégies qui cherchent à avoir une répercussion sur la visibilité ou la réputation de l'ONG. En effet, le mot *marketing*, utilisé dans le monde de l'humanitaire fait référence à la fois aux stratégies qui visent à démarquer les ONG des autres organisations et aux actions qui visent à susciter des dons (Carion, 2010 : 193). La gestion de la communication dans une ONG est liée à ces deux stratégies « marketing », mais elle comprend aussi les objectifs de sensibilisation et d'information (Carion, Cultiaux, 2004 : 112) que les personnes interviewées, chargées de dispositifs photo-humanitaires, évoquent davantage. Dans ses travaux sur la communication des « associations de transformation sociale » (Dacheux 1998, 2000), Eric Dacheux fait référence à deux notions de la communication qui s'opposent de manière récurrente : « une communication fonctionnelle, orientée sur des résultats et souvent incarnée par une communication marketing et, [...] une communication politique génératrice de débats et créatrice d'espaces publics » (entretien avec Dilliere-Brooks, 2007 : 270). Cette deuxième communication, appelée aussi par Eric Dacheux « communication relationnelle » (1998 : 19, 2004 : 68) se fonde sur l'idée du partage, de la compréhension de l'autre, et s'oppose à une communication qui serait seulement persuasive. Si, dans la pratique, les ONG abordent ces deux types de communication, les entretiens que nous avons réalisés montrent que ces deux approches communicationnelles distinguées par Eric Dacheux sont de même vécues par les acteurs comme des approches très différentes, voire opposées. Dans le cas de l'exposition (et livre) *Sahel, l'homme face au désert*, non seulement les objectifs de visibilité (« de promotion ») sont minimisés mais les résultats en termes de récolte de fonds le sont aussi.

RC : Vous demandiez des dons aussi [lors de l'exposition de Sahel L'homme face au désert] ?

MF : Oui, il y avait toujours un kiosque ouvert pour les dons. Mais on ne peut pas dire que c'est ça qui a le mieux marché mais... en réalité les gens souvent, ils vous donnent pas comme ça spontanément... En revanche ça a créé un afflux supplémentaire de dons » (Marc Francioli, ancien Président de SOS Sahel, entretien, 04/07/2012).

Dans *Femmes après coup*, une boîte était prévue pour recevoir les dons des personnes qui le souhaitent mais aucun démarchage n'était fait dans ce sens. Le bilan de la délégation Midi-Pyrénées rend compte de 245 € de « dons spontanés » pour 10 jours d'exposition. Si à cela on ajoute le 212 € issus de la vente de photos de l'exposition en version « carte postale », les recettes de l'exposition ne dépassent pas le 500 € pour un budget de plus de 16 mille euros³⁸⁸ pour la mise en place de l'exposition, seulement à Toulouse. Comme l'explique encore Nathalie L. de MdM, leurs expositions ne sont pas conçues avec l'objectif d'attirer des donateurs. La logique première du dispositif est de répondre aux objectifs de communication (sensibilisation, visibilité). La récolte de dons est même jugée non pertinente ou inefficace bien qu'elle ait déjà été expérimentée par l'organisation (avec des mauvais résultats) :

« A Bruxelles par exemple, on a fait du *street marketing*³⁸⁹, et il y a une équipe de *street marketing* qui est venue le premier jour pour essayer de, à la fois accrocher le public mais qu'à la fin aussi il y ait des dons et ça a pas du tout marché. Les gens, soit ils viennent pour regarder une expo et puis, je pense qu'ils ont besoin d'être tranquilles, de la regarder tranquillement » (Nathalie L. Chargée de la communication événementielle MdM, entretien, 15/06/2011).

Si la récolte lors des expositions photo-humanitaires n'est pas une pratique récurrente, la vente de produits-partage associés à ces dispositifs est beaucoup plus courante et acceptée. L'exemple le plus courant est celui du livre vendu « au profit » de l'ONG, ce qui était déjà le cas du livre de Sebastião Salgado et MSF en 1986. Dans ces différents cas, le public achète par des canaux traditionnels (une librairie, par exemple) un objet dont il peut disposer, ce qui correspond à un achat parmi d'autres, mais dont une partie du bénéfice reviendra à l'ONG³⁹⁰.

Pour la chargée de la communication événementielle de MdM, la récolte de dons et les expositions sont des actions « complètement différentes ». Elle reconnaît que ces deux

³⁸⁸ Les chiffres présentés sont tirés du bilan de l'exposition facilité par la Délégation Midi-Pyrénées. Le budget total de 16 mille euros était à la fois financé par cette délégation, l'AFD et le siège de MdM à Paris.

³⁸⁹ Le terme utilisé par cette salariée de MdM semble faire référence aux campagnes de récolte de fonds dans la rue. Dans le domaine du marketing d'entreprise l'utilisation du terme fait référence aux techniques innovatrices qui détournent des éléments de la ville à des fins publicitaires (voir Cova et Saucet, 2014).

³⁹⁰ Par exemple, un agenda avec les photos de *Femmes après coup* avait été mis à la vente.

démarches sont difficilement compatibles en même temps et dans un même espace (celui de l'exposition) :

RC : « Et vous ne faites pas d'opération de récolte de fonds à l'issue des expositions ? »

NL : « Non, on n'en fait pas parce que c'est vraiment des actions complètement différentes. C'est vraiment des actions de sensibilisation, d'information, et du coup le fait de demander de l'argent, ça ne marcherait pas de la même façon. Des gens ça les stresse un peu plus, ils ont l'impression qu'on va leur demander de l'argent [...].Après s'ils veulent échanger avec les bénévoles ils échangent. S'ils veulent donner ils donnent mais nous, on ne demande pas. Nous, on est vraiment là avec l'objectif d'échanger et de les sensibiliser ».

RC : « Ça pourrait être un don qui vient dans un moment de... »

NL : « D'émotion. Oui. Mais du coup on ne le fait pas dans le sens-là. Nous, c'est pas du tout pour la récolte de dons. En revanche, ce qu'on fait, on prend des contacts. C'est des contacts auprès de qui on peut solliciter un don mais par la suite et dans un autre moment et dans une autre action ».

Bref, les acteurs concernés par la communication humanitaire ont du mal à concilier dans leurs actions et dans leurs discours la gestion de l'argent et la sensibilisation. Cette difficulté se manifeste dans la deuxième tension qui concerne le registre marchand, celle qui oppose l'engagement du photjournaliste et sa participation à un monde professionnel.

9.4 La valeur marchande de la photographie engagée

Dans le chapitre 8, nous avons développé comment, dans un registre de l'engagement, le photojournalisme était associé à une mission sociale, celle d'octroyer de la visibilité aux populations opprimées ou en détresse. Ainsi le photjournaliste était-il investi de valeurs telles que le dévouement, la prise de risque ou l'engagement avec des causes qu'il considère justes. Or, la photographie est aussi une activité économique, un service fourni qui demande du temps, une certaine compétence et du matériel adapté. En somme, une activité dont on devrait pouvoir tirer un bénéfice économique. La coexistence, dans la pratique de la photographie documentaire ou du photojournalisme, de deux logiques, d'un côté en tant que forme d'engagement et de l'autre, en tant que service avec une valeur marchande, présente

quelques problèmes. Si nous avons établi qu'un rôle engagé et même militant du photographe était possible et même souhaité au sein du monde de l'humanitaire, le photographe reste le fournisseur d'un service qui peut aller de la simple prise de vue à la conception d'un reportage et parfois même à sa postproduction. Or, ces services ne sont pas toujours rémunérés. Et quand ils le sont, cela ne se fait pas selon les usages du marché de la photographie ou de la photographie de presse. Ainsi, les barèmes de rémunération de la profession ne s'y appliquent pas (et on ne s'attend pas à ce qu'ils s'y appliquent), et lors de coopérations ponctuelles (même en cas de commande) la signature d'un contrat n'est pas courante.

Si la presse est souvent pointée du doigt, accusée de ne pas payer les photojournalistes à la hauteur du travail fourni, les commandes non payées mais « défrayées » par les ONG sont presque la norme dans cette coopération sans que cela soulève de fortes critiques. Dans les entretiens que nous avons réalisés, nous avons abordé avec les photojournalistes cette absence de rémunération qui, de manière générale, est considérée par eux comme acceptable. En même temps, les photojournalistes évoquent la possibilité d'une rémunération avec une certaine gêne, car ils estiment que leurs interlocuteurs dans les ONG ont une mission importante à accomplir, celle du témoignage. Puisque la mission du photojournaliste, dans le registre de l'engagement, est aussi d'être témoin (de chercher à voir et de relayer ce qui a été vu et vécu), l'acte de demander une rémunération à une ONG pour son travail peut être considéré inapproprié. Ainsi, l'un des photographes de Gea Photowords, collectif de journalistes « engagés », soutenait qu'il ne voudrait pas que leurs témoignages coûtent de l'argent à ces organisations, car « [les photographes du collectif] ne vivent pas sur le dos des ONG ou des projets humanitaires ».

En effet, le travail que les photojournalistes réalisent avec les ONG est fortement marqué par un registre de l'engagement. Cela a été évoqué, en d'autres mots, par la chargée de communication iconographique de MdM qui s'exprimait à propos des photographes que l'ONG envoie couvrir leurs missions (l'équipe de « photographes bénévoles », voir chapitre 3).

« [Ces photographes] sont des gens qui vont rester fidèles, c'est des militants, ils adhèrent toujours à ce qu'on est, à ce qu'on fait. Ça les intéresse toujours de se débrouiller, pour avoir une semaine pour partir

pour nous. Il y a encore une vraie notion de bénévolat » (Aurore V., chargée de l'édition PAO et iconographie, MdM, entretien, 06/07/2011).

Dans ce contexte, demander de l'argent peut être dans certains cas perçu comme presque illégitime. Si cette position n'est pas exprimée directement, elle peut être décelée dans le choix des mots des photographes : ne pas faire de l'argent « sur le dos » des ONG, « ne pas faire du fric avec ces photos », « je ne demanderai pas de l'argent à MdM »³⁹¹, « comment demander de l'argent à une ONG, cela n'a pas de sens »³⁹². Il ne s'agit pas de nier la valeur marchande des photos et du travail fourni par le photographe mais de relativiser cette valeur dans un contexte où prime un registre de l'engagement. En dehors de ce cadre, comme l'exprime Benoît Guénot : « [d'autres photographes] vivent de leurs photos et de leurs reportages et ils les vendent et c'est normal. C'est un travail » (entretien 10/09/2011).

Ce même photographe, passionné de photojournalisme mais travaillant principalement dans la photographie de mariage, dit aussi avoir des difficultés à assumer la dimension marchande des reportages qu'il réalise avec MdM. Même lorsque des images issues de ses reportages ont fait l'objet d'une exposition-vente, donc en dehors d'un cadre humanitaire, ce type de travail reste, pour lui, attaché à un registre de l'engagement :

« J'ai fait des expos avec le Népal et la Palestine [les missions qu'il a faites avec MdM]. J'ai vendu quelques photos mais j'ai pas la démarche, j'ai du mal à placer l'argent dans tout ça, vu que je vis bien de la photo à côté. A l'expo mes photos n'étaient pas chères du tout, elles étaient abordables, vraiment abordables. Le but c'est que les gens les regardent, les aient, les gardent, et qu'ils y pensent, au sujet, aux personnes qui sont dessus » (Benoit Guénot, photographe, entretien 10/09/2011).

La question de la rémunération des photojournalistes est délicate, notamment en période de crise. Si, d'un côté, les projets avec les ONG peuvent contribuer aux représentations de photojournalistes en tant qu'acteurs engagés avec une mission sociale, d'un autre côté,

³⁹¹ Benoit Guénot, photojournaliste indépendant, entretien, 10/09/2011.

³⁹² Juan Carlos de la Cal, fondateur de Gea Photowords, entretien, 23/08/2012.

l'absence de rémunération peut mettre en péril la subsistance de nombreux photojournalistes. Pour ce professionnel engagé³⁹³, l'enjeu est de se situer, d'une part, entre la recherche de revenus qui lui permettraient de vivre de la photographie et, d'autre part, le désir de respecter une éthique journalistique. Pour un des fondateurs de Gea Photowords, collectif de photographes et journalistes engagés, vivre du journalisme serait plus difficile quand l'on « défend des idéaux ». Ce journaliste, issu de ce collectif dont le cœur est cette démarche engagée, exprime alors que leur but n'est pas de « gagner de l'argent » :

« Le journalisme que nous faisons [les membres de Gea Photowords] n'est pas un journalisme pour se faire des amis et cela a un prix. [...] Les gens qui sont proches ne sont pas les grandes compagnies avec plein d'argent. On nous a fait des propositions intéressantes mais cela vient, comme on dit toujours, du côté obscur de la force. Et cela ne compense pas, puisque nous cherchons une éthique, nous défendons certains idéaux. Nous ne faisons pas ceci pour gagner de l'argent. En principe, j'espère qu'on réussit à avoir un peu d'argent mais pour le moment c'est bien d'aider les gens à ouvrir les yeux » (Juan Carlos de la Cal, fondateur de Gea Photowords, entretien, 23/08/2012³⁹⁴).

Un autre photojournaliste, qui montre une approche beaucoup moins engagée dans son métier, est d'avis que l'on puisse faire de la photographie sociale juste pour des raisons économiques, car cela pourrait représenter une « niche de marché »³⁹⁵. Mais, de manière générale, les avis convergent pour dire que cette « niche » n'est pas la plus porteuse en termes de rémunération. Pourtant, l'objectif de tirer des revenus de la collaboration et de développer un projet professionnel n'est pas totalement abandonné. En effet, une de motivations invoquées par les photographes pour entamer des coopérations avec l'humanitaire est la possibilité de pouvoir

³⁹³ Le terme de « professionnel engagé » rend compte de ce double enjeu du photojournaliste. Bien qu'exerçant un métier, il s'agit d'un métier dont la mission sociale dépasse largement ses intérêts personnels.

³⁹⁴ Notre traduction de l'espagnol : « *El tema también es que el periodismo que hacemos no es un periodismo para hacer amigos y eso tiene un precio. Es un periodismo, que en cuanto te metes con 4 multinacionales... la gente que está cerca no son las grandes compañías con dinero y demás, eso es un poco la serpiente que se muerde la cola. Nos han hecho ofertas interesantes pero era como decimos siempre, el lado oscuro de la fuerza y ahora nosotros no nos compensa, porque defendemos unos ideales y pensamos mantener una ética, no hemos hecho esto para ganar dinero. En principio ojalá consigamos ganar dinero y vivir de esto pero por el momento es bueno también ir ayudando a abrir los ojos a la gente* ».

³⁹⁵ Roberto Neumiller, entretien, 24/03/2012.

financer les dépenses liées à un départ en reportage. La rémunération directe est pourtant rarement invoquée.

Certaines voix se lèvent contre la réalisation de reportages non rémunérés. Elles sont très marginales en France mais ont pris plus d'ampleur aux États-Unis. Nous avons, par exemple, cité dans le chapitre 8 la critique du journaliste Philip Gourevitch à propos de la collaboration entre photojournalistes et humanitaires. Pour ce journaliste, il est faux de penser que ces deux mondes aient les mêmes objectifs. Pour lui, « leur intérêt [des ONG] c'est que vous ouvriez votre portefeuille pour aider à financer leur programme », alors que le travail du photojournaliste serait de « raconter une histoire » (propos publiés sur *Photo District News* en 2013). Le magazine qui publie les propos de Phillip Gourevitch, publie aussi entre 2010 et 2013 une série d'articles qui abordent la relation entre les photographes et les ONG, et compile ces textes dans un dossier en ligne intitulé « Comment travailler pour les ONG en faisant du profit »³⁹⁶. Dans le dossier certains titres sont évocateurs :

« Convertir les ONG en clients qui payent »

« Comment arrêter de faire des commandes gratuites pour les ONG et réussir qu'elles vous payent »

« Brad Horn [photojournaliste] parle sur comment calculer un prix pour un travail multimédia pour une ONG »

Bien que les commandes appelées « *pro-bono*³⁹⁷ » soient souvent mises en valeur dans ce magazine et, en général, dans le monde du photojournalisme, les éditeurs du magazine posent clairement la question de la pertinence de la gratuité des commandes pour les ONG :

³⁹⁶ Accès: <http://www.pdnonline.com/features/How-to-Work-Profitab-8749.shtml#sthash.IIqV3t3z.dpuf>
Consulté le 29/11/2015.

³⁹⁷ *Pro bono*, est l'abréviation du latin *pro bono publico* qui signifie « pour le bien public ». C'est un terme répandu dans le domaine du photojournalisme aux États-Unis pour nommer un travail non rémunéré et censé servir une cause d'intérêt public. En France le terme est souvent confiné au monde juridique.

« Malheureusement, les ONG s'attendent à ce que des photographes travaillent gratuitement. Ayant fait la queue pendant des années pour faire don de leurs services, les photographes ne peuvent accuser que eux-mêmes. Mais aujourd'hui quelques photographes disent tout simplement non à cet arrangement. Ils résistent aux arguments de manque de ressources des ONG, soulignant la valeur de photographie pour leur mission et pour la collecte de fonds et demandant à être payés - avec un peu de succès »³⁹⁸ (*Turn NGOs into paying clients, Photo District News, 2010*).

Parmi les articles du dossier, nous pouvons trouver des conseils pratiques pour « éduquer »³⁹⁹ les ONG à la valeur de la photographie. Les photojournalistes sont alors invités à traiter les ONG comme n'importe quel autre client, même si dans la pratique ils peuvent accepter d'être payés différemment :

« Quand une ONG appelle avec une commande, traitez-la comme vous le feriez avec n'importe quel autre client payant, et demandez tous les paramètres du travail. Utilisez alors ces informations pour estimer vos honoraires, comme vous le feriez normalement. Vous devez poser toutes les questions régulières : "payerez-vous pour mon transport ? Mes repas ? Mon assistant ?" [...] Vous devez connaître ce que vous allez produire pour eux et comment ils vont utiliser vos images. Ils diront souvent : "Nous voulons les droits illimités" parce que c'est ce que leur avocat leur a dit. C'est le travail du photographe de dire, "êtes-vous sûre que vous les voulez vraiment ?" Et expliquez ce que cela coûtera. L'objectif est de donner un prix au travail pour l'ONG, même si vous ne vous attendez pas vraiment à réussir à avoir un tarif du marché à la fin. D'abord, cela envoie le message à l'ONG que la photographie est un service professionnel avec un prix. Deuxièmement, en posant ces questions, vous posez la base pour une négociation ultérieure » (Propos de Jamie Rose, photojournaliste travaillant avec des ONG aux États-Unis, dans *Photo District News, 2010*⁴⁰⁰ »).

³⁹⁸ Notre traduction de l'anglais : « *Unfortunately, NGOs have come to expect photographers to work for free. Having lined up in droves for years to donate their services, photographers have nobody to blame but themselves. But now some photographers are just saying no to that arrangement. They are resisting the poverty pleas of NGOs, emphasizing the value of photography to the NGO's mission and fundraising, and asking to be paid--with some success* ». Accès: <http://pdnonline.com/features/Turning-NGOs-Into-Pa-8784.shtml> Consulté le 02/12/2015.

³⁹⁹ « Éduquer » est un des mots utilisés dans un des articles du dossier : « *Getting NGOs to pay is largely a matter of educating them* ».

⁴⁰⁰ Notre traduction de l'anglais : « *When an NGO calls with a job, treat them as you would any paying client and ask about all the parameters of the job. Then use the information to figure out your fee, just as you normally would. "You have to ask all regular questions: are you paying for my transportation? My meals? My assistant?" says Jamie Rose. "You need to know what the deliverables are, and how they're going to use your images. A lot will say, 'We want unlimited rights' [because] that's what their lawyer told them. It's the photographer's job to say, 'Are you sure you really want that?' and explain what it will cost."* The point of pricing an NGO job like any

Parmi les dispositifs que nous avons analysés, certains avaient prévu une rémunération pour le photojournaliste. C'est le cas, par exemple d'*Exil-Exit* d'Olivier Jobard et MdM. Mais dans ce cas, selon les témoignages de la chargée de communication de MdM et du photographe, un nombre important d'images avaient été « données » en dehors du contrat.

D'autres services donnés par les photographes sont pourtant traditionnellement rémunérés dans le monde humanitaire. Dans le cas de MdM, les commandes pour couvrir leurs actions de communication (*street marketing*, installations, rassemblements, etc.) en France, sont payés aux tarifs du marché. Dans un autre cas de figure, le photographe, Nicolas Moulard qui avait réalisé, sans être rémunéré, une exposition avec la délégation Midi-Pyrénées de MdM (image 44) a été rémunéré dans une deuxième commande, cette fois-ci pour une campagne d'affichage (image 45). Ce même photographe a aussi été rémunéré de manière plus classique pour les portraits officiels des salariés de MdM, une commande qu'il place dans le volet *corporate*, de son site Internet⁴⁰¹. *Photo District News* rend aussi compte d'autres services qui peuvent être proposés aux ONG par les photojournalistes comme le montage des projets multimédia ou le conseil en communication.

other--even if you don't really expect a market rate for your work in the end--is twofold. First, it sends the message to the NGO that photography is a professional service with a value, and a cost. Second, by asking all the questions you'd ask any client, you are building a basis for negotiating a fee for your work ». Accès : <http://pdnonline.com/features/How-to-Get-NGOs-to-P-8785.shtml#sthash.wyILBEGa.dpuf>
Consulté le 28/10/2015.

⁴⁰¹ Site Internet de Nicolas Moulard, Accès : <http://cargocollective.com/nicolasmoulard/CORPORATE> Consulté le 30/11/2015.

Image 44 : Affiche de l'exposition En Sursis, Nicolas Moulard et Mdm



Image 45 : Campagne d'affiche Mdm, utilisant une photographie de Nicolas Moulard, 2013.



En effet, la tension entre le registre de l'engagement et un registre marchand concerne principalement la photographie dans son ambition documentaire. Ce qui constitue la particularité de ce travail est le fait de se déplacer vers des lieux de souffrances souvent reculés ou difficilement accessibles pour ensuite témoigner. Chargées de connotations positives, qui lient les photojournalistes à une sorte de dévouement et même d'héroïsme, ces commandes (appelées parfois, de manière très évocatrice, des « missions »), auprès de personnes qui souffrent, sont plus difficilement conciliables avec un profit économique. Mais à condition que l'intérêt de l'ONG s'exprime aussi en termes de sensibilisation, donc dans un registre de l'engagement, et non pas dans un registre moins noble comme celui du registre marchand. Cette question, surtout en contexte de crise du photojournalisme est délicate. Elle n'est pas seulement loin d'être réglée mais, en France, elle peine à être posée frontalement.

9.5 D'autres registres qui s'expriment ponctuellement

Nous avons décrit jusque-là trois registres qui nous semblent fondamentaux pour *comprendre* la coopération photo-humanitaire. Cela ne veut pas dire que ce soient les seuls registres susceptibles de s'exprimer lors de ces coopérations mais qu'ils s'expriment de manière transversale pendant tous les stades des dispositifs. Il nous semble pourtant important de rendre compte de trois autres registres pouvant être mobilisés. Le premier, un registre « industriel » mobilisé plus particulièrement pendant une phase d'évaluation du dispositif et qui peut se traduire dans la réalisation d'un rapport ou d'un bilan. Le deuxième, un registre plutôt « domestique » (dans les mots de Boltanski, Thévenot 1991), fait d'échanges individuels entre les personnes participant au dispositif. Le troisième est un registre déjà abordé de manière périphérique, celui de la visibilité.

Quand il s'agit de tirer le bilan des expositions, les chargés des expositions (ainsi que les photographes) mettent souvent l'accent sur le nombre de personnes qui ont regardé les expositions et sur les échanges avec les visiteurs. Dans son bilan de l'exposition *Femmes*

*après coup*⁴⁰² lors de son passage à Toulouse, la délégation Midi-Pyrénées de MdM rend compte des résultats pouvant être liés à la visibilité : « 1 544 guides de l'exposition distribués, 1 595 documents MdM distribués, 3 retombées médiatiques ». Les résultats liés à la récolte de dons sont très modestes : « 106 cartes postales vendues pour une somme totale de 212 € », « 245 € de dons spontanés ». Ces résultats font tout de même l'objet d'une systématisation sous forme de tableau à double entrée montrant les dons et les recettes de la vente des cartes postales par jour d'exposition. Mais le bilan présente aussi l'investissement de bénévoles en termes de « temps de travail ». Ainsi, l'ONG calcule un total de 985 heures travaillées par les bénévoles et présente en détail le nombre d'heures travaillées selon la tâche accomplie : « la préparation, le montage, les permanences, le démontage ». Le bilan se complète par un tableau qui détaille le nombre d'heures travaillées par chaque bénévole individuellement (identifié par son nom). Cette organisation, très méthodique, montre bien comment cette exposition peut aussi adopter des logiques d'un « monde industriel » :

« L'ordonnance du monde industriel repose sur l'efficacité des êtres, leur performance leur productivité, leur capacité à assurer une fonction normale, à répondre utilement aux besoins. Cette fonctionnalité s'exprime dans une organisation et implique à la fois une articulation synchronique avec d'autres êtres et une liaison temporelle » (Boltanski, Thévenot 1991 : 254).

Bien qu'il s'agisse d'un travail bénévole et « engagé », dont l'objectif n'est pas économique, à un certain stade, ces expositions peuvent répondre aussi à ces logiques qui impliquent de la performance et une articulation efficace des ressources. Dans le cas de *Femmes après coup*, ces logiques trouvent leur place dans un stade où l'objectif est de rendre compte de l'efficacité dans la gestion des personnes et des ressources dans le projet.

Ces aspects prennent une place importante dans l'évaluation finale du projet, mais le bilan met surtout l'accent sur ce qui relève des échanges avec les visiteurs : leur nombre total et lors des moments clés de l'exposition (performances artistiques, vernissage), le nombre

⁴⁰² Ce bilan est destiné aux partenaires, au siège de MdM et pour usage interne. Il nous a été transmis par la délégation Midi-Pyrénées de MdM.

d'inscriptions dans le livre d'or ou encore les « fiches contact » remplies⁴⁰³. Cette dimension est surtout mise en avant lors des comptes rendus des différents acteurs où l'on décrit longuement l'interaction avec les spectateurs pour « poursuivre les réflexions » et « échanger sur la question intemporelle de la violence des hommes à l'égard des femmes »⁴⁰⁴. Une deuxième dimension de la « communication relationnelle » (Dacheux, 1998, 2004) se dégage de la lecture de ce bilan. En effet, la participation des bénévoles autour de ce projet favorise les échanges entre eux et la cohésion de ce groupe de personnes. Des liens se tissent de personne à personne, comme dans un « monde domestique » (Boltanski, Thévenot, 1991, 206) mais, dans le contexte de ce bilan d'exposition, ces relations personnelles sont aussi ramenées à leur dimension d'action collective car tous ces membres participent d'un engagement commun⁴⁰⁵. Cet extrait du bilan, rédigé par la stagiaire chargée de l'exposition à Toulouse, résume bien la présence de ce monde domestique, aux côtés de ce monde de l'engagement qui encadre le dispositif :

« Ces moments soit disant “morts” [lors des permanences] sont l'occasion de discuter avec les bénévoles de MdM : Françoise, Pierrette, Zoé, Claude, Marie, Hélène, Monique, Ginette, Charly, Eliane, Simone, Maya, Germaine, Claire, Geneviève, Michèle et bien d'autres encore ont tous une histoire étonnante, un parcours professionnel et aussi personnel particuliers mais tous ont en commun un sentiment : l'intolérance face à la précarité, à l'injustice, à la misère et donc le fait que tous se soient engagés auprès de Médecins du Monde pour apporter leur contribution à faire reculer pas à pas ces inepties de notre société ».

En effet, ces projets d'ampleur auxquels tous les bénévoles (même au-delà du monde médical) peuvent participer, permettent de faire vivre la délégation locale. Cette dynamique associative peut inclure d'autres acteurs, y compris les photographes des expositions, qui peuvent y prendre part. Ce n'est pas un cas récurrent parmi les expositions que nous avons analysées mais cela peut arriver à des degrés différents. Le cas de l'exposition *En Sursis*,

⁴⁰³ Ces fiches contact permettent à la délégation de MdM de contacter les personnes qui expriment un intérêt pour le bénévolat au sein de l'association.

⁴⁰⁴ Extraits du bilan de *Femmes après coup*.

⁴⁰⁵ Réaliser et proposer un bilan constitue aussi un moment de « mise à l'épreuve », où l'on doit justifier de la grandeur du dispositif (Boltanski, Thévenot, 1991 : 172). Nous reviendrons dans le chapitre suivant.

conçue et mise en place par la délégation Midi-Pyrénées de MdM avec le photographe toulousain Nicolas Moulard, montre bien cette proximité qui peut s'installer entre le photographe et les membres de l'ONG. Ainsi, ce photographe s'est fortement investi dans la mise en place de cette exposition, s'intégrant même dans la démarche des bénévoles d'aller vers le public. Cela est sans doute favorisé par la dimension locale du projet (une délégation de MdM installée à Toulouse, avec un photographe local et pour un festival dans la ville) mais montre bien l'investissement personnel d'un photographe dans la mise en place d'une exposition humanitaire.

Enfin, un dernier registre mobilisé tant par les humanitaires que par les photographes est un registre de la visibilité. Si nous ne l'avons pas proposé comme un de grands registres qui articulent les échanges entre humanitaires et photographes c'est parce, dans ce cadre spécifique, la visibilité ou la notoriété est toujours subordonnée à un des trois registres principaux. Ainsi, la notoriété d'une ONG sera toujours liée à une valeur qui lui est antérieure, par exemple, à sa réputation « militante », ou à son « efficacité », tandis que la notoriété d'un photographe pourrait être liée à l'émotion qui dégagent ses images, ou à la façon dont il conduit ses reportages. La visibilité, propre d'un « régime médiatique » (Heinich, 2012), faite de la reproduction et de la diffusion massive de son image et de son nom (la « célébrité »), n'est pas centrale dans les dispositifs photo-humanitaires. Ce n'est pas non plus la ressource décisive pour entamer une collaboration. Néanmoins, les objectifs poursuivis par les acteurs de ces deux mondes ne sont pas exempts de logiques de la visibilité. Rappelons, par exemple, une des chargées de la communication de MdM qui liait son travail, entre autres, à une recherche de « notoriété » pour l'ONG⁴⁰⁶. Dans de tels cas, il ne s'agit pas seulement d'augmenter son capital de visibilité (*ibid.*), mais de réussir surtout à être reconnu d'un public large pour ses qualités, notamment dans un registre de l'engagement, qui reste le plus légitime.

⁴⁰⁶ Aurore V., chargée de l'édition PAO et iconographie, MdM, entretien, 06/07/2011.

Du côté des photojournalistes, la célébrité propre à un régime médiatique peut sans doute exister. C'est ce qui nous montre une figure comme Robert Capa, dont la visibilité n'appartient pas qu'au monde photojournalistique et dont on célèbre souvent le *personnage*, et non seulement le photographe. Ou encore Sebastião Salgado, dont le renom dépasse aussi le monde de la photographie : on l'appelle « star »⁴⁰⁷, il est même le personnage central d'un film de Wim Wenders, dédié seulement à son travail. En effet, ce capital de visibilité peut entrer en jeu dans la collaboration entre des photographes célèbres et des ONG. Ainsi, Sebastião Salgado est devenu ambassadeur international d'UNICEF, à l'instar d'autres « stars » planétaires telles que Mia Farrow, Lionel Messi ou Ricky Martin. Il a aussi fait don de nombreuses images pour la communication de cette organisation, et s'est même engagé dans la construction d'une exposition sur la polio dans le monde (*Eradiquer la polio*, 2003). Mais, avant tout, la stratégie développée par UNICEF de faire appel à des personnes très connues vise à profiter de cette célébrité pour attirer l'attention sur les causes défendues par l'ONG et pour mobiliser publics et décideurs :

« Pourquoi demande-t-on à des chanteurs, des comédiens ou des athlètes de représenter l'UNICEF ? Et que peuvent nous apporter les vedettes ? [...] La notoriété de certains de ses membres présente des avantages évidents pour l'UNICEF. Les stars ne passent pas inaperçues, elles sont donc à même d'attirer l'attention du monde sur les besoins des enfants, tant dans leur propre pays que sur le terrain quand elles visitent des projets et programmes humanitaires à l'étranger. Elles peuvent s'adresser directement à ceux qui sont en mesure de faire bouger les choses. Elles peuvent user de leur talent et de leur notoriété pour rassembler des fonds et plaider la cause des enfants » (Site Internet d'Unicef⁴⁰⁸).

Même dans le cas où le monde de l'humanitaire se sert de la célébrité d'un personnage, cette qualité ne se présente pas dépourvue d'exigences dans un registre de l'engagement. Ainsi, l'UNICEF précise que les « vedettes » qui composent le groupe d'ambassadeurs doivent avoir

⁴⁰⁷ Par exemple, Le *New York Times* l'appelle « superstar » (Accès : <http://www.nytimes.com/2001/07/13/arts/photography-review-can-suffering-be-too-beautiful.html?pagewanted=all> Consulté le 18/01/2016) , ou Télérama célèbre son aura de « star de rock planétaire » (Accès : <http://www.telarama.fr/scenes/sebastiao-salgado-dans-mes-photos-j-essaie-de-montrer-que-la-planete-forme-un-tout.102716.php> Consulté le 18/01/2016).

⁴⁰⁸ Accès : http://www.unicef.org/french/people/people_ambassadors.html Consulté le 18/01/2016.

déjà éprouvé leur « dévouement » à la cause des enfants⁴⁰⁹. De la même façon, dans le cadre des dispositifs photo-humanitaires, les valeurs mobilisées dans un registre de l'engagement l'emportent sur la seule célébrité du photographe qui se doit, avant tout, d'avoir une réputation d'engagement.

De plus, dans ces dispositifs, les enjeux sont bien plus modestes. Ainsi, Benoit Guenot confiait savoir que le travail qu'il fait pour Mdm ne le rendrait pas « mondialement connu ». Néanmoins, il déclarait apprécier la visibilité que ces collaborations fréquentes pouvaient apporter à son travail : « Petit à petit, on circule. Tu tapes mon nom sur google et tu as plein de pages... ». Malgré cet apport relativement faible à la visibilité d'un photographe, l'ONG contribue à créer des espaces où les photographes sont dépeints de manière très positive, qui mettent en valeur et octroient une reconnaissance à leur travail. Comme l'exprime le photographe Roberto Neumiller, ces « *grands* moments de gloire » coexistent avec des « *petites* » commandes⁴¹⁰ : « Dans la vie d'un photographe, à part les vedettes, un photographe qui a un travail... il y a des trucs très honorifiques, les grands moments de gloire et puis plein des petites conneries qu'on fait ».

Finalement, si les photographes ne jouissent pas toujours d'une grande notoriété par des collaborations avec les ONG de manière individuelle, l'importance que le photojournalisme a acquis dans le monde de l'humanitaire contribue, de manière collective, à revaloriser le rôle de la profession même dans un contexte vécu comme une crise.

⁴⁰⁹ « Les vedettes de l'UNICEF se sont illustrées dans des domaines fort divers, mais elles ont toutes en commun la volonté d'améliorer la vie des enfants du monde. Et chaque fois qu'une personne connue rejoint l'UNICEF, c'est parce qu'elle a déjà prouvé son dévouement à cette cause ». Accès : http://www.unicef.org/french/people/people_ambassadors.html Consulté le 18/01/2016.

⁴¹⁰ Nous soulignons ce passage car il va dans le sens des « grandeurs » vécues dans des registres différents. Ainsi, dans un registre de la visibilité, il y a des situations « grandes » qui mettent le photographe en situation de protagoniste et des situations « petites », quotidiennes et sans gloire.

Chapitre 10. Les épreuves au sein du dispositif

Dans les chapitres précédents, nous avons examiné les trois principaux registres qui peuvent être mobilisés dans le cadre des dispositifs photo-humanitaires. La question à laquelle nous voulons nous attacher, pour conclure notre analyse, est celle de la mobilisation de ces registres par les acteurs dans des situations concrètes, qui peuvent relever parfois d'un désaccord. Cela nous permettra finalement d'évaluer les limites des innovations que les collaborations photo-humanitaires ont introduites dans le monde de l'humanitaire.

10.1 Les idéaux du « photographe-auteur » et du « témoin-militant »

Pour clarifier les registres développés dans les chapitres précédents, deux observations doivent être faites. Premièrement, les trois registres que nous avons développés (de l'engagement, de l'émotion et marchand) nous ne les concevons pas en opposition les uns aux autres. Bien que, la façon la plus simple pour évoquer ces registres soit de les mettre en tension (ce que nous avons souvent essayé de faire dans nos propos), il serait inexact d'écrire, au moins dans notre terrain, que le registre de l'engagement *s'oppose* au registre de l'émotion ; ou encore qu'un registre marchand *s'oppose* au registre de l'engagement. Par exemple, lorsque les producteurs de dispositifs vantent les aspects pédagogiques et mobilisateurs (registre de l'engagement) de ceux-ci, ils n'écartent pas complètement la dimension émotive du dispositif qui reste présente au service de l'empathie (registre de l'émotion). En ce qui concerne le registre marchand, nous l'avons souvent opposé au registre de l'engagement. Si cela a été fait, c'est parce que, dans le cadre des dispositifs analysés, le registre marchand était plus difficilement mobilisable de manière publique (face aux spectateurs et en situation d'entretien), car moins légitime. Ainsi, ce n'était que par le biais de sa critique qu'il nous était accessible, une critique énoncée depuis le registre de l'engagement

(plus facilement mobilisable en public). Néanmoins, un registre marchand ne s'oppose pas toujours au registre de l'engagement. Ainsi, l'octroi d'un don monétaire dans le contexte très concurrentiel des ONG humanitaires, peut être aussi revêtu des valeurs du registre de l'engagement. Nous l'avons surtout souligné pour les dons réguliers qui impliquaient un engagement sur une durée indéterminée.

Deuxièmement, les registres ne sont pas attachés indéfectiblement aux mondes que nous avons abordés, et peuvent être mobilisés à la fois par les humanitaires et par les photographes. Ces registres peuvent être ainsi compris comme les différentes logiques dans lesquelles les échangés se font. Mais le développement que nous avons fait de chaque registre a aussi été l'occasion de souligner les différentes façons dont chacun d'entre eux s'exprime dans ces mondes. Le tableau 20, schématise ces différentes approches. Il nous permet aussi d'introduire, à la suite du développement de ces registres, deux *idéaux* qui orientent les choix, les discours et les actions de chaque monde⁴¹¹. D'un côté, la communication dans le monde de l'humanitaire est guidée par un idéal de *témoignage militant*. Cela veut dire que la *grandeur*⁴¹² des personnes, des objets ou des dispositifs vient de leur capacité à transmettre la souffrance de l'autre, tout en étant persuasif et mobilisateur. D'un autre côté, la *grandeur* du monde du photojournalisme est d'être un *photographe-auteur*, ce qui implique d'être original dans son apport, que ce soit d'un point de vue esthétique ou en tant qu'« essayiste » (Lavoie, 2010a : 97).

⁴¹¹ Ces idéaux peuvent être rapprochés des « régimes » proposés par N. Heinich qui peuvent intervenir dans différents registres pour orienter les qualifications. N. Heinich décrit, par exemple, un régime de « singularité » dans l'art : dans un registre esthétique, la beauté peut être qualifiée soit par sa conformité (régime de communauté) ou soit par sa singularité (régime de singularité) à l'égard d'autres objets dans le monde de l'art (Heinich, 1997b)

⁴¹² Nous reprenons cette notion de L. Boltanski et de L. Thévenot (1991).

Tableau 20 : Les idéaux qui orientent les deux mondes et leur expression dans chaque registre

| Idéaux | Monde de l'humanitaire | Monde du photojournalisme |
|---|--|---|
| | Témoin-militant | Photographe-auteur |
| Registres de valeurs | | |
| Registre de l'émotion | L'émotion est une ressource à surveiller car il faut surtout faire réfléchir. | L'émotion est une ressource fondamentale. Elle est la valeur ajoutée du photographe. |
| Registre de l'émotion (esthétique) | Il faut attirer vers un contexte, aider à comprendre. Les choix esthétiques doivent apporter quelque chose dans ce sens. | Les choix esthétiques font partie du regard d'auteur et de la licence du photographe. Sa limite : la véracité du récit. |
| Registre de l'engagement | Il faut convaincre, persuader, mobiliser, soutenir une position de l'ONG. | Il faut tout faire pour raconter une histoire depuis un point de vue personnel et indépendant. |
| Registre marchand | L'argent doit rester un moyen d'engagement. La valeur de témoignage prime sur la valeur marchande du travail photographique. | Le photographe exerce une activité, centrale pour les ONG, qui possède une valeur monétaire. |

En revanche, ces idéaux ne comportent pas une vision angélique qui voudrait que les *vraies* motivations soient toujours les mêmes (par exemple, des motivations altruistes, dans le monde de l'humanitaire) ou que d'autres registres ne puissent pas être décelés dans les activités de ces personnes (nous pouvons penser à d'autres motivations tels que le prestige de la tâche ou encore les bénéfices économiques). Un idéal d'action implique plutôt que les acteurs soient contraints de s'attacher à ces idéaux dès qu'il y a une interaction pour ne pas perdre la face ou pour ne pas être « démasqué » (dans le sens d'Ervin Goffman, 1967⁴¹³), délégitimé ou pour

⁴¹³ « On peut définir le terme de face comme étant la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier. La face est une image du moi délinéée selon certains attributs sociaux approuvés, et néanmoins partageable, puisque, par exemple, on peut donner une bonne image de sa profession ou de sa confession en donnant une bonne image de soi » (Goffman 1967 : 9). Le rapprochement avec le travail d'E. Goffman indique aussi l'importance de ces idéaux, non seulement dans l'orientation de dispositifs mais aussi dans un niveau microsociologique particulièrement, dans les interactions quotidiennes entre photojournalistes et humanitaires.

pouvoir aspirer à l'admiration des autres. Nous pourrions aller plus loin pour dire que cette cohérence s'impose aux acteurs même dans l'absence d'interaction, dans leur façon intime de concevoir leur métier. Dans tous les cas, il ne faut pas comprendre, dans le modèle que nous proposons, qu'il y aurait d'un côté, des vraies motivations, dissimulées, et de l'autre, des fausses motivations mobilisées seulement pour garder la face. Comme Nathalie Heinich (2006 : 314) le propose (argumentation sur laquelle repose notre enquête), les valeurs « ne sont pas toutes conscientes aux acteurs ni explicites par eux » mais elles sont vécues comme « des impératifs fortement investis, chargés d'affects » (*ibid.* : 300).

Le tableau 20 regroupe les différentes contraintes liées à chaque monde, déployées dans des registres différents. Il synthétise aussi nos observations développées dans la partie III de notre exposé. D'un côté, les personnes travaillant dans le monde de l'humanitaire, notamment dans la sensibilisation, le plaidoyer et dans tout ce qui peut relever de la communication auprès de leurs publics, sont guidées dans leurs actions par un idéal de témoignage militant⁴¹⁴. Ce que l'on valorise, c'est la défense d'une cause et la position de l'ONG comme acteur légitime. Pour cela, il faut *persuader, expliquer, voire faire de la pédagogie*. On valorise alors une parole très active et très persuasive dont l'objectif est de convaincre d'un positionnement que l'on assume ouvertement. C'est le cas, par exemple, de l'exposition *Exil-Exit* de MdM qui ne voulait pas seulement rendre compte de la situation de santé de personnes en situation irrégulière en Europe, mais convaincre de l'importance de leur prise en charge. D'un autre côté, dans le monde du photojournalisme on valorise surtout la création individuelle des photographes qui, pour être *grands*, doivent se rapprocher de l'idéal de *photographe-auteur*⁴¹⁵. À la différence de l'idéal du témoin-militant dont l'aspect collectif est présent (on s'engage avec une position institutionnelle), la notion de photographe-auteur comporte une dimension plutôt individuelle. D'abord d'un point de vue esthétique, car ces choix font partie de la singularité de l'*œuvre* d'un photographe ou d'un photojournaliste. Ces choix esthétiques

⁴¹⁴ Notre affirmation ne doit en aucun cas être comprise comme prescriptive. Nous voulons rendre compte de contraintes auxquelles les acteurs font face et les ressources dont ils disposent pour ce faire, et non pas de proposer des moyens corrects ou moins corrects d'agir.

⁴¹⁵ Il ne faut pas confondre cette appellation avec le statut d' « auteur photographe » qui fait référence au régime administratif auquel relèvent certains photographes.

peuvent, d'ailleurs, être liés à un positionnement éthique ou à une démarche particulière (on pense, par exemple, à la maxime que l'on attribue à Robert Capa « si votre photo n'est pas bonne, c'est que vous n'êtes pas assez près »). Ensuite, parce que l'on valorise l'indépendance du photojournaliste qui se doit d'être un témoin plus indépendant que militant : son récit n'appartient qu'à lui. Mais il n'est pas pour autant « individualiste » car on valorise aussi son dévouement. C'est pour ces raisons que les commandes *corporate*, parmi les photographes documentaires ou photojournalistes, sont moins prestigieuses, tout en étant très bien rémunérées. Il est intéressant de remarquer aussi que cette quête du récit personnel peut être extrapolée à d'autres pratiques de photographes. Ainsi, un des photographes que nous avons interviewés déclarait-il apprécier le côté « reportage » de la photographie de mariage, qu'il réalise à côté de ses commandes pour MDM. Parler de reportage implique non seulement une tâche technique d'illustration par des moyens techniques, mais aussi la conception (individuelle, subjective) d'un ensemble organisé d'images, de légendes et de sons. La création individuelle est alors fortement valorisée.

Dans le cas spécifique de la collaboration entre photojournalistes et humanitaires sous forme de grand projet, il faut aussi prendre en compte la dimension publique de cet échange. Cela veut dire que les acteurs de deux mondes se rencontrent dans des situations qui restent exceptionnelles, qui les font sortir des cadres habituels de leur travail. Avec le prolongement de la relation, un « monde domestique » (Boltanski, Thévenot, 1991 : 206) peut s'installer (relations amicales, par exemple⁴¹⁶) mais lors de la rencontre de deux acteurs de mondes différents dans un contexte professionnel, ces idéaux attachés à chaque monde peuvent être plus facilement mobilisés.

C'est en gardant à l'esprit ces contraintes, à la fois argumentatives (elles guident les discours) et pragmatiques (elles guident les actions), que l'ensemble de la coopération entre photojournalistes et humanitaires peut être abordée. Ainsi, notre démarche se poursuit par

⁴¹⁶ Ainsi les photographes, O. Jobard, P. Conti, et R. Neumiller, déclaraient dans les entretiens, avoir développé une relation amicale avec des humanitaires croisés sur le terrain ou dans les sièges des ONG. Parfois, comme c'est le cas d'un autre photographe rencontré, P. Conti, cela leur avait facilité l'entrée vers d'autres missions de l'ONG.

l'analyse de situations où l'on peut mettre en évidence les façons dont ces deux orientations coexistent.

10.2 Les situations d'épreuve

La conception et la mise en place de dispositifs photo-humanitaires se réalise de manière très peu conflictuelle car, bien que différents, ces deux mondes ne sont pas compris comme antagonistes. Cependant, des moments de litige peuvent survenir. Dans ces litiges, l'équilibre initial qui semble aller de soi, se voit entravé par des désaccords qui peuvent remettre en question la nature du dispositif. Dans un litige, les personnes concernées par la situation vont contester que celle-ci soit bien ordonnée et peuvent réclamer un réajustement (Boltanski, Thévénot 1991 : 169). Dans ce sens, il s'agit aussi d'une épreuve, c'est-à-dire « une situation dans laquelle les individus déplacent et refondent l'ordre social qui les lie » (Lemieux, 2007 : 193). Alors, ces litiges nous ne le comprenons pas seulement comme des moments où les idéaux de chaque monde s'opposent, mais aussi comme des moments où les acteurs doivent refonder, bricoler ou retravailler les principes qui les lient. Une épreuve permet ainsi de retrouver une nouvelle disposition des choses de manière à ce que la « situation se tienne » (Boltanski, Thévénot, 1991 : 172) malgré ce qui pourrait la troubler. Dans les dispositifs photo-humanitaires, nous avons identifié deux moments propices à voir émerger ces situations de litige⁴¹⁷. D'abord, les moments où photographes et humanitaires font la sélection d'images qui pourraient, selon leurs points de vue, correspondre le mieux à l'orientation voulue dans le dispositif. Ensuite, nous avons observé ces moments de litige lors de la confrontation du dispositif avec son public. Ces moments sont particulièrement délicats car ils impliquent des rencontres : entre le photjournaliste qui a réalisé un travail individuellement et les acteurs

⁴¹⁷ Au départ, nous avons exploré la possibilité d'un troisième moment propice au litige, précédent la sélection d'images et la rencontre avec le public. C'est celui où photographe et ONG se mettent d'accord, avant la situation de reportage, des caractéristiques du travail demandé. Cependant, nous avons constaté que les photographes reçoivent, de manière générale, très peu d'indications avant leur départ en mission. Les « cahiers des charges » sont rares et ne contiennent que des indications peu précises. Les indications données de manière orale sont aussi vagues : « des photos de contexte », des « photos des patients ». D'autre part, avant la réalisation du reportage, la collaboration entre les deux acteurs n'est pas encore pleinement engagée et un désaccord peut entraîner tout simplement l'abandon du projet commun alors qu'aucune ressource (argent, temps de travail) n'a encore été mobilisée.

des ONG qui ont des attentes par rapport à son travail ; et entre le dispositif conçu par ces derniers acteurs et les personnes qui le découvrent.

10.2.1 La sélection des images

Dans la coopération entre photographes et humanitaires, la sélection d'images qui feront partie du dispositif est un des enjeux centraux. Les acteurs doivent se mettre d'accord sur ce que l'on peut ou que l'on doit montrer, et sur quelles thématiques prioriser. Cette sélection implique aussi un positionnement esthétique et éthique. La question qui revient souvent est si c'est pertinent de montrer des personnes souffrantes. Dans cette question, certains critères peuvent être préétablis par les usages et les prescriptions dans chaque monde, par exemple, par les codes de conduite dans le monde de l'humanitaire. Ainsi, dans le cas du concours photo-humanitaire Luis Valtueña, dont le jury est composé de professionnels du monde du photojournalisme, les photographies envoyées sont d'abord présélectionnées, non seulement par critère de pertinence mais aussi selon les consignes du code auquel MdM Espagne a souscrit (le Code Concord, dont nous avons parlé dans le chapitre 3) :

« Nous avons fait une sélection au niveau des orientations de la communication, de la coordination des ONG. C'est-à-dire qu'il ne pouvait pas y avoir des enfants en position dégradante ou des femmes... Par exemple, il y avait des photos de personnes agonisantes. Toutes ces photos, nous les avons enlevées, toutes celles qui ne donnaient pas de la dignité aux personnes photographiées »⁴¹⁸ (Elena V. Chargée de la communication MdM Espagne, entretien, 16/02/2012).

« Il y avait entre 200 et 300 photos qui se présentaient et qui étaient approuvées par nous pour entrer dans le concours, parce qu'il y avait une série, un code éthique qui est celui de la Confédération espagnole d'ONG, pour le traitement de ce type d'image. Par exemple de ne pas inclure des images

⁴¹⁸ Notre traduction de l'espagnol : « *También hicimos una criba a nivel de las orientaciones de la Coordinadora de ONGs sobre comunicación. Es decir que no podían aparecer niños en posiciones degradantes, o mujeres....Por ejemplo había muchas fotos de personas agonizando. Todas esas fotos las quitamos, todas las que no dieran dignidad a las personas retratadas* ».

explicités d'enfants qui ne soient pas nécessaires. Nous évitons la typique photo d'enfant malnutri et qui n'a pas de sens »⁴¹⁹ (Marta S. Chargée de la communication MdM Espagne, entretien, 28/06/2012).

D'autres choix peuvent être guidés non pas par des consignes précises mais par des orientations plus larges qui impliquent une posture éthique dans le rapport à l'image photographique. Ainsi, une des chargées de la communication de MdM exprimait-elle cette posture qu'elle assume dans la partie de son travail qui implique un choix d'images : « On ne montre pas, on suggère, on montre plus une situation dans son ensemble, on respecte beaucoup plus la personne qui est souffrante, qui est dans la rue, qui est dans la misère » (Aurore V. chargée de l'édition PAO et iconographie, entretien, 06/07/2011).

La situation se complique quand ces orientations que chacun des acteurs assume dans son travail quotidien se voient confrontées aux sensibilités et aux usages d'un autre monde. Dans les coopérations régulières entre photojournalistes et humanitaires, la confrontation n'est pas claire et ce sont les cadres humanitaires qui prédominent. Bien que le photographe réalise toujours une présélection des images dans ces commandes, cette sélection répond dans une certaine mesure à ce qu'il pense qui pourrait servir à l'ONG⁴²⁰. Ensuite, à la différence d'un dispositif photo-humanitaire de grande portée tel qu'une exposition, l'utilisation finale des images dans les coopérations régulières, revient uniquement aux ONG. Plusieurs photographes interviewés exprimaient ne pas toujours être d'accord avec les choix de l'ONG :

RC : « Vous n'êtes pas toujours content des photos qu'ils publient... ».

BG : « Si, mais je ne suis pas toujours d'accord avec leur choix parce que pour moi, c'est pas les meilleures ».

RC : « Mais quelle est la différence ? »

⁴¹⁹ Notre traduction de l'espagnol : « Entre 200 y 300 fotografías eran los que se presentaban y eran aprobados por nosotros para entrar al concurso porque había una serie, un código ético que es el mismo de la Confederación de ONGs española para el tratamiento de este tipo de imágenes que van desde no incluir imágenes explícitas de niños que no son necesarias, evitábamos la típica foto de niño de cinco años desnutrido y sin sentido ».

⁴²⁰ Le photographe Benoit Guenot, par exemple, déclarait limiter sa sélection destinée à l'ONG parce qu'il sait qu' « il y en a [des photos] qu'ils [l'ONG] ne vont pas prendre » (Entretien 10/09/2011).

BG : « Nous en tant que photographe, on veut que ce soit plus artistique, un regard plus artistique et eux, ils veulent le contexte, donc c'est pas les mêmes choix du tout. C'est souvent le cas. C'est pas grave » (Benoit Guenot, entretien, 10/09/2011).

La dernière phrase de ce photographe témoigne d'une des façons d'assumer ces choix qui ne leur appartiennent pas. En disant que « ce n'est pas grave », on minimise les enjeux de ce décalage entre ce que l'on souhaite pour son travail et le résultat final. Il faut aussi reconnaître que, malgré le fait que chaque acteur possède des ressources pour faire valoir ses positions, les forces ne sont pas distribuées équitablement dans les différentes situations. Dans les récits de photographes rencontrés, on remarque que l'ONG assume la plupart du temps un rôle décisionnel, même dans les expositions photo-humanitaires et face à d'autres éventuels partenaires. C'est ce qu'exprime le président de l'ONG SOS Sahel qui s'est chargé de l'exposition *Sahel, l'homme face au désert* (2007) :

RC : « Avez-vous fait vous-même la sélection [de photos]? »

MF : « Oui, j'ai fait la sélection moi-même ».

RC : « Sur les photos et les histoires ? »

MF : « Pour les photos, on a travaillé d'une part avec Roberto Neumiller, avec l'éditeur [du livre], et mon avis qui était un peu décisionnel à un moment donné, parce que c'est un travail d'auteur. Mais à chaque fois il y a eu d'ailleurs des grandes discussions sur le choix de photos. [...] Une exposition se fait aussi comme une histoire, donc il fallait raconter aussi une histoire pour que ce ne soit pas juste la juxtaposition de photos de grande qualité, donc c'était une discussion qui nous a pris beaucoup de temps et de travail, aussi beaucoup d'engueulades entre nous, parce qu'on n'est pas toujours d'accord. Il y avait un régisseur sur l'exposition qui était habitué à ce type d'exposition, donc il avait aussi des critères. Il nous expliquait ce qui marchait bien ou ce qui marchait moins bien. Donc au total c'était un travail collectif, mais à la fin il faut que quelqu'un tranche à un moment donné, c'est la question cruciale de toute publication, de toute diffusion. J'ai joué mon rôle de responsable éditorial » (Marc Francioli, Président de SOS Sahel, entretien, 04/07/2012).

Dans ce dispositif, c'est à l'acteur qui représente l'ONG que revient le dernier mot. C'est à lui de « trancher » lors de litiges, même si « le travail collectif » est loué. Dans ce cas en particulier, le Président de SOS Sahel, qui porte ce projet d'exposition et livre photo, est aussi un journaliste dont le récit est le fil rouge du livre *Sahel, l'homme face au désert*. C'est à cela

qu'il fait référence en parlant de travail d' « auteur » (lui-même). Cela est pourtant aussi le cas pour d'autres dispositifs qui ne comptent pas un autre « auteur » que le photographe.

Pour les expositions de MDM, la chargée de communication événementielle livre un récit qui décrit une démarche de sélection sans entrave et dans l'accord de toutes les parties : « Il y a toujours une part de subjectivité évidemment [...] ça a donné lieu à des discussions [...] Mais on était plutôt assez d'accord ». Pour l'exposition, *34 vues contre l'oubli*, faite à partir d'images de « crises oubliées » envoyées par des photographes, l'ONG a demandé l'avis d'un « jury »⁴²¹ en interne, composé de membres de l'ONG, de journalistes et d'autres photographes. Dans cette sélection, la chargée de communication met en avant leur envie d'effectuer « un choix assez démocratique ». Elle affirme pourtant que, malgré cela, elle doit faire en sorte que la sélection prenne en compte certaines crises. C'est à elle que revient la tâche de décider quelles images doivent faire partie du dispositif, en fonction de ce que l' « [ONG] veut dire ». Ainsi, après ce premier envoi des photographes sollicités, l'ONG est revenue vers eux pour demander de nouvelles images :

« A la fin de la sélection on s'est aperçu qu'il manquait des pays, et donc on est allé en rechercher [des photos]. On a rappelé les photographes pour leur dire, suite à la sélection "il nous manque l'Afghanistan. C'est dommage, ça fait plus de 20 ans qu'on y est". On ne peut pas faire une exposition sur les crises et sur les populations oubliées sans montrer l'Afghanistan. On a ce genre de critères aussi par rapport à notre histoire, à ce qu'on veut dire. Ça [la sélection] se passe plutôt bien » (Nathalie L., chargée de la communication événementielle, MDM, entretien, 15/06/2011).

Si cette dernière phrase laisse penser à un processus de sélection sans sursauts, certains récits permettent de nuancer ces propos. Par exemple, pour *Exil-Exit ?*, les chargés de l'exposition sont revenus sur la première sélection d'images du photographe Olivier Jobard en lui demandant des nouvelles images pour « réajuster » (selon les mots de la chargée de la communication événementielle). Le photographe déclare que l'ONG lui avait « fait

⁴²¹ Il ne s'agit pas à vrai dire, d'un « concours » ouvert à tous, car l'ONG a envoyé une demande d'images aux agences et aux photographes qu'elle connaît et dont elle apprécie le travail, ce qui implique une présélection. Le mot « jury » a été utilisé par la chargée de la communication pour décrire le mode de sélection de ces images. Ce concours ne prévoit pas non plus une récompense matérielle.

confiance » même si parfois ils n'étaient pas d'accord, ce qui lui semble, selon ses mots « normal »⁴²². Il revient pourtant sur une demande qui lui posait problème :

« Après ils ont plus besoin d'enfants, de mères et d'enfants, parce que c'est leur thème majeur et moi j'avais très peu de mères et d'enfants parce que dans les lieux de passage il y a beaucoup d'hommes. Donc il y avait des photos que j'avais faites, qu'ils voulaient forcément mettre, qui n'étaient pas forcément des bonnes photos parce que j'en avais peu vu. Et c'est presque accidentel de trouver une femme et un enfant dans ces lieux-là » (Olivier Jobard, photjournaliste, entretien, 09/09/2011).

Ces réajustements peuvent être compris comme des épreuves dans le sens où les qualités du dispositif sont questionnées. En effet, le désaccord oblige aux acteurs à se mettre d'accord sur les qualités d'un objet, dans ce cas, la photographie. Cela se traduit par la question, implicite : quelles mérites doit avoir une photographie pour qu'elle fasse partie d'une exposition photo-humanitaire ? Se mettre d'accord sur la réponse implique une modification du statut des objets dans le dispositif : la photographie doit-elle aspirer à une vision la plus représentative de la réalité ou doit-elle se mettre au service de certaines causes ? Doit-elle montrer des cas qui semblent exemplaires ? Doit-elle rentrer dans l'agenda des ONG ? Une autre série de questions peuvent se poser dans une telle situation. Ce sera aux acteurs de mobiliser les différents registres pour faire valoir leurs positions.

Ensuite, une épreuve implique aussi de modifier les relations entre les acteurs. Ainsi, justifier ses points de vue peut-il avoir comme issue une modification des rôles dans le dispositif. Le photographe pourrait faire valoir, par exemple, l'importance de son regard d'auteur et de ses choix esthétiques (registre de l'émotion esthétique), tandis que les humanitaires pourraient avancer l'importance de « faire comprendre » aux visiteurs les « contextes » des missions (registre de l'engagement). Dans le cas rapporté par le photographe Olivier Jobard⁴²³, le désaccord se déroule entièrement dans le registre de l'engagement. D'une part, les humanitaires voudraient mieux répondre aux causes qu'ils défendent et aux populations qu'ils

⁴²² Dans le contexte, on comprend le mot « normal » dans deux sens : faire confiance au photographe est une conduite souhaitable et, à la fois, une conduite qui est attendue car elle est récurrente.

⁴²³ Entretien 09/09/2011.

entendent soigner en montrant davantage de photos de femmes et d'enfants, pourtant peu présents dans des lieux de passage vers l'Europe. D'autre part, ce photographe est attaché aux critères journalistiques de véracité (car surreprésenter les femmes et les enfants dans l'exposition pourrait revenir à donner une idée fautive de ces lieux de passage). Cette tension devient aussi une situation qui permettra alors d'explicitier, de faire connaître et de contraster les critères que chaque acteur utilise pour effectuer des choix dans le cadre du dispositif.

Il est néanmoins difficile pour le chercheur d'accéder en direct à ces désaccords. D'une part, parce qu'ils se déroulent à huis clos et, d'autre part, parce que les personnes interviewées reviennent avec difficulté sur ces moments qui peuvent sembler banals, car ils ne sont pas vécus en termes de conflit ou de franche opposition. Les récits publics qui rendent compte de litiges plus importants sont rares. Par exemple, celui d'un photographe ayant travaillé avec MdM pour le webdocumentaire *Les voyageurs*, sur les migrants en Europe expulsés vers la Turquie, l'Algérie et le Mali. Dans un entretien accordé au magazine en ligne *Actuphoto*⁴²⁴ ce photographe revient sur plusieurs critiques au projet, principalement sur son mécontentement face à la modification des images « à son insu » :

« J'ai également été très déçu par le fait que mes images aient été recadrées à mon insu au format 16/9°, beaucoup de photographies en souffrent, perdent de leur force. Ce ne sont plus tout à fait les miennes...J'ai protesté, mais je n'ai pas eu le choix. C'est dommage cette consommation facile de l'image, comme s'il s'agissait d'un bien courant. Ce n'est pas normal, il faut être vigilant ».

Comme ce photographe l'exprime, il s'agit d'un désaccord qui concerne la nature de l'objet photographique : objet de consommation courante (registre marchand), objet d'auteur (registre esthétique, dans ce cas). Le photographe, dans son récit, clos la discussion par un « je n'ai pas eu le choix ». À la différence du « ce n'est pas grave », d'un autre photographe précédemment cité, la concession n'est faite que par la différence de poids des acteurs dans le dispositif. Et il s'agit d'une grande concession si l'on croit au témoignage du photographe qui

⁴²⁴ Accès : <http://fr.actuphoto.com/25347-entretien-avec-david-delaporte-dans-le-cadre-du-webdocumentaire-les-voyageurs-realise-pour-medecins-du-monde.html> Consulté le 14/12/2015

exprime le sentiment d'être dépossédé de son travail (« [ces photos] ne sont plus tout à fait les miennes »). Dans cette configuration, l'ONG détient les ressources pour faire basculer ces désaccords en sa faveur. Après être parti au Mali et en Turquie, en commande pour l'ONG, le photographe est en position de fournisseur d'images, dans un contexte professionnel où les commandes rémunérées ne sont pas nombreuses. Un photographe que nous avons interviewé exprimait, par exemple, qu'une commande impliquait une « obligation de résultat » (Roberto Neumiller, entretien, 29/03/2012). Le photographe s'associe à une ONG, dans des conditions peu définies préalablement (rappelons que les contrats dans ces coopérations sont rares ou ne sont pas très exhaustifs), mais c'est finalement le regard de l'« employeur » (l'ONG, dans un registre marchand) qui prime. Les cas de commande peuvent être différents mais, dans ces situations, l'ONG concentre de manière générale de nombreuses ressources pour faire valoir ses positions tout en faisant que les situations « se tiennent » : les ressources économiques (ils sont financeurs des projets), la réputation de militant, la visibilité. Des photographes comme Sebastião Salgado, ou Rip Hopkins (dont nous aborderons par la suite le projet avec MSF) concentrent suffisamment de ressources (visibilité, reconnaissance de leur regard esthétique, par exemple) pour pouvoir bénéficier des « cartes blanches »⁴²⁵ et développer des projets comme ils le souhaitent au sein des ONG. Dans une autre configuration, une petite ONG pourrait se trouver dans une position moins forte vis-à-vis d'un photographe qui bénéficie d'une grande visibilité.

Dans un des cas explorés, la délégation Midi Pyrénées de MDM a organisé (sans la participation directe du siège à Paris) une exposition avec un photographe basé à Toulouse. Cette coopération ressemble peu aux autres coopérations entamées par le siège de l'ONG à Paris. Premièrement, parce que ce type d'activité est assez atypique, les délégations locales de l'ONG étant plutôt consacrées aux actions auprès de personnes démunies. Deuxièmement, car cette exposition n'est pas liée à l'agenda nationale de l'ONG, et elle est presque née par hasard. En effet, le photographe, Nicolas Moulard, a rencontré un collaborateur de la délégation avec qui il a échangé sur le reportage qu'il réalisait dans une communauté Rom⁴²⁶.

⁴²⁵ MSF utilise cette expression dans le Dossier de presse de son exposition *Sept fois à terre, huit fois debout*.

⁴²⁶ Il s'agissait d'un reportage fait sur son initiative, non commandé.

Le projet est né ainsi. Finalement, la liberté dont jouit le photographe dans ce dispositif est très importante. En effet, le rôle de la délégation de Mdm se limite à tout ce qui ne relève pas d'un auteur photographique. Elle a proposé le lieu d'exposition⁴²⁷, elle s'est chargée des relations avec les partenaires et d'autres interlocuteurs. En revanche, le photographe a réalisé une sélection qui n'a pas été modifiée par l'ONG. Il a même proposé de réaliser un court documentaire qui a été projeté pendant l'exposition.

« C'est moi qui ai choisi toutes les photos, ils m'ont même proposé de faire quelques-unes plus grandes que les autres, donc je leur ai dit celles que je souhaitais avoir en grand. J'ai toujours choisi, ils m'ont fait entièrement confiance. Après pour l'affiche, il fallait aussi choisir une photo. J'en ai proposé plusieurs, ils ont fait leur choix et on est parti là-dessus. Après ils m'ont proposé de faire aussi une bache de 2m x 2m à peu près » (Nicolas Moulard, photographe, entretien, 09/07/2015).

Le choix des mots du photographe nous semble d'ailleurs ne pas être anodin. Quand il dit « proposer », lors de l'évocation de cette collaboration, ce verbe illustre la dynamique entre le photographe et les membres de la délégation construite sur la base d'une reconnaissance commune des valeurs associées à un auteur-photographe⁴²⁸. De plus, les acteurs de deux mondes se trouvent dans une situation où les ressources sont réparties plutôt équitablement. D'un côté, l'ONG ne peut pas rémunérer le photographe (registre marchand), mais elle lui permet de diffuser son travail et de bénéficier de la visibilité de l'ONG (registre de la visibilité) et d'un autre côté, l'ONG bénéficie du travail et du regard esthétique d'un auteur avec une certaine visibilité locale. De plus, la situation est très souple à cause de l'absence d'un agenda national fort et par l'aspect local et peu onéreux du projet. Dans ce cas en particulier, les conditions sont alors favorables pour permettre au photographe de mettre en avant son regard personnel.

⁴²⁷ Pour rappel, cette délégation a décidé, à plusieurs reprises, d'accueillir les expositions proposées par le siège à Paris, en partenariat avec le Festival ManifestO. C'est dans ce cadre que cette exposition sera présentée.

⁴²⁸ La situation au cours de laquelle les membres de l'ONG reconnaissent les grandeurs d'un photographe-auteur peut s'expliquer aussi par les traits individuels des personnes impliquées. Dans ce cas, le responsable de la délégation Midi-Pyrénées croyait fortement à ce type de projet et avait développé des expositions photos dans la délégation dès son arrivée.

10.2.3 *L'interpellation par le public*

Un deuxième moment propice à l'émergence d'une épreuve est celui de la confrontation du dispositif avec un public n'ayant pas participé à sa conception et donc étranger à celui-ci au moment où il le rencontre. Ces épreuves peuvent se manifester sous la forme d'une interpellation directe des bénévoles sur place, mais elle peut aussi adopter une forme écrite (livre d'or, éventuellement des lettres⁴²⁹). L'épreuve consiste à la mise en cause des prétentions de l'ONG ou du photographe. Dans les analyses de Luc Boltanski et Laurent Thévenot, cela consiste à contester la « grandeur » de tout ou d'une partie du dispositif. Par exemple, dans l'exposition *Femmes après coup*, que nous avons observé directement pendant plusieurs jours, ces interpellations étaient loin d'être occasionnelles. Bien que les images de l'exposition n'aient rien de « choquant », elles ont souvent été critiquées car jugées non représentatives des violences faites aux femmes. L'argument, que nous avons traité en détail dans le chapitre 7, propose que l'exposition sur les violences faites aux femmes ne se concentre que sur des violences à l'étranger ou parmi des populations d'origine étrangère en France. Ainsi, dans un registre de l'engagement, conteste-t-on la valeur pédagogique de l'exposition (elle serait incomplète), et ne serait pas assez « engagée » car elle occulterait les problèmes de violence contre les femmes en France. Un des spectateurs écrit : « Pourquoi déplacer les problèmes à d'autres parties du monde ? [...], dans nos démocraties les femmes meurent des suites de violences commises par mari ou compagnon » (Extrait du livre d'or). Dans un autre commentaire du livre d'or on conteste le statut de dispositif engagé et militant, et on lui accorde plutôt un statut d'objet purement « médiatique », un « coup de pub » (Extraits du livre d'or). Cela équivaut à diminuer sa grandeur vis-à-vis des idéaux représentés par l'ONG dans le dispositif : de « témoin militant » l'ONG est abaissée pour n'être qu'une institution qui répond à des intérêts peu altruistes.

⁴²⁹ D'une certaine façon, les cas de remarques « libres » laissées dans notre questionnaire peuvent être comprises comme une sorte d'interpellation. Il s'agit pourtant de l'interpellation d'un tiers qui aurait la capacité de prendre en compte d'une certaine façon les critiques adressées (pour les accepter comme valides, pour les relayer).

Une deuxième critique de *Femmes après coup*, un peu moins fréquente, concerne l'appareillage qui accompagne les photos, et plus particulièrement les mannequins qui faisaient office de support des images. Ces mannequins, sans tête, étaient vécus par certains comme une violence de plus contre les femmes. Dans une lecture un peu poussée, plusieurs spectateurs ne comprenaient pas ce choix qui revenait, à leurs yeux, à « couper » les têtes de femmes, à les « cacher » ou à porter atteinte à leur intégrité physique même si cela se faisait seulement de manière symbolique. Le choix de faire porter les images par des mannequins, faisait partie de la proposition scénographique retenue par MdM, mais les scénographes lui attribuaient surtout un rôle fonctionnel, comme l'exprime une artiste, prestataire, qui a participé à la conception de la scénographie. Cette proposition a dû être justifiée auprès du photographe et des membres de l'ONG :

« Il y avait la question des mannequins sans tête qui était problématique pour lui [le photographe] comme pour une partie de l'équipe de MdM. Là c'est le travail du scénographe d'expliquer une chose très simple [...]. Enlever les têtes faisait qu'on allait regarder les portraits. C'était pour valoriser, il ne faut pas oublier que les mannequins étaient les supports de la photo » (Valérie Thomas, entretien 20/09/2012).

Dans ce cas, l'épreuve consiste à assigner une place à ces objets (les mannequins) dans la situation. Sont-ils des objets qui doivent porter un message (registre de l'engagement) ? Sont-ils des objets dont l'objectif est d'attirer et alors d'être efficaces (registre industriel) ? Sont-ils placés dans le dispositif pour le rendre plus beau, pour émouvoir (registre de l'émotion) ? Et selon les valeurs de chacun de ces registres, est-ce qu'ils arrivent à leur objectif ?

L'incertitude face à cet objet, qui apparaît comme non conventionnel dans le cadre d'une exposition photographique classique (non humanitaire), est d'autant plus grande que, malgré la multiplication de ces dispositifs parmi les grandes ONG, les visiteurs ne possèdent pas forcément les ressources (connaissances issues d'expériences préalables) qui leur permettraient d'évaluer ces objets. Si le scénographe, le photographe et les membres de l'ONG peuvent se mettre d'accord sur la nature de ces objets (mannequins, photographies) et clore entre eux le débat, ces épreuves trouvent difficilement une issue quand elles touchent aux spectateurs. Comme nous l'avons montré, ces expositions sont accompagnées par des bénévoles locaux qui ne connaissent pas les dessous de la construction des dispositifs. Ainsi,

confrontés à l'épreuve par l'interpellation du public, ils disposent de très peu de ressources pour y faire face. Ils peuvent toujours avancer leurs propres lectures des objets en question, mais ils manqueront d'une explication « officielle » qui les conforte. Cela était d'ailleurs vécu avec un certain malaise par les bénévoles qui exprimaient leurs difficultés à répondre à ces questions alors qu'ils n'avaient pas participé à ces choix. Dans la plupart des cas, l'épreuve n'est pas surmontée, car la discussion ne trouve pas d'accord avant que le spectateur choisisse de repartir ou que le bénévole décide de s'extraire du litige (en argumentant qu'il n'a rien à dire car ce n'était pas son choix). À la différence des épreuves dans des situations qui concernent les producteurs du dispositif, les épreuves qui concernent les publics sont moins contraintes à se résoudre par un accord.

Jusque-là nous avons évoqué des désaccords dans des situations très locales dont la portée semble réduite. En revanche, il est important de signaler qu'au fur et à mesure que ces épreuves locales se succèdent, elles bâtissent un chemin pour les futures collaborations entre photojournalistes et humanitaires. Pour nous, la résolution de ces épreuves contribue à l'émergence des conventions qui vont faciliter le rapprochement entre ces deux mondes. Pour montrer cela, il faudra maintenant porter un regard sur l'ensemble des dispositifs que nous avons analysés.

10.3 Des nouvelles frontières pour la photo humanitaire : affirmation d'une esthétique engagée

Une approche diachronique des dispositifs que nous avons analysés permet de constater une tendance accrue, ces dix dernières années, à valoriser le travail du photographe⁴³⁰. Cela passe par la place qui est accordée à leurs récits et à leurs choix esthétiques. Par la comparaison de deux cas, qui représentent deux orientations différentes, nous voulons souligner ces changements qui nous semblent néanmoins être progressifs.

⁴³⁰ Dans l'annexe 4, nous présentons une grille d'analyse qui nous a permis de mettre en perspective les dispositifs analysés, et qui éclairent sur cette évolution.

Le premier dispositif, *Souffles du monde. Un autre regard sur l'humanitaire* (images 47 et 48), a été créé par ACF en 1998 et il réunit le travail de onze photographes sous la forme d'une exposition et d'un livre. Le dispositif est ainsi présenté par l'ONG :

« 11 photographes de renom se sont rendus sur les missions d'Action contre la Faim. Ils ont voulu prendre le temps de découvrir l'humanitaire sur la durée, restituer à travers leurs photos ce temps hors de l'urgence afin de présenter une autre vision de l'humanitaire, plus combative, plus positive » (Site Internet d'ACF⁴³¹).

Bien que ce texte court fasse référence aux « photographes de renom », et qu'il prenne en compte quelques aspects de la déontologie de l'image humanitaire (« une vision combative », « positive »), le dispositif accorde peu de place aux photographes. Il y a deux raisons qui justifient cette affirmation. Premièrement, leurs récits ne sont pas consignés. Une seule page consacre entre deux et quatre lignes à la présentation de chaque photographe (agences, travaux précédents). À la place de leurs récits, nous trouvons des citations d'œuvres littéraires, telles que *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint Exupéry ou encore un extrait d'un poème de Rudyard Kipling. Mais aussi des phrases non créditées qui, dans un registre de l'émotion, entendent résumer l'approche du livre : « un sourire donne du repos à l'être fatigué, rend du courage aux plus découragés ». Deuxièmement, les photographies dans le livre sont très peu représentatives du travail individuel de chaque photographe. Dans ce sens, le poids éditorial de l'ONG est très visible. Ainsi, sans aucune exception, la totalité des images de ce livre montre des enfants. Plusieurs images rappellent les stéréotypes dénoncés par le mouvement critique de l'image humanitaire : des enfants, souriants, mais aussi en situation de détresse; des femmes qui semblent vulnérables. Bien sûr, il faut rappeler que ce type d'image n'a pas été uniquement utilisé par les humanitaires, mais qu'il concerne aussi la production des photographes dans la presse. Néanmoins, l'approche émotionnelle qui était reprochée à la « vieille photographie humanitaire » (dans les mots d'une des chargées de communication de MdM interviewées) est intensifiée par ces textes qui confirment la tonalité de ce dispositif.

⁴³¹ Accès : <http://www.actioncontrelafaim.org/fr/rouen/content/souffles-du-monde> Consulté le 16/12/2015.

Image 46 : Double page de *Souffles du monde* (non paginé) ©Yves Gellie

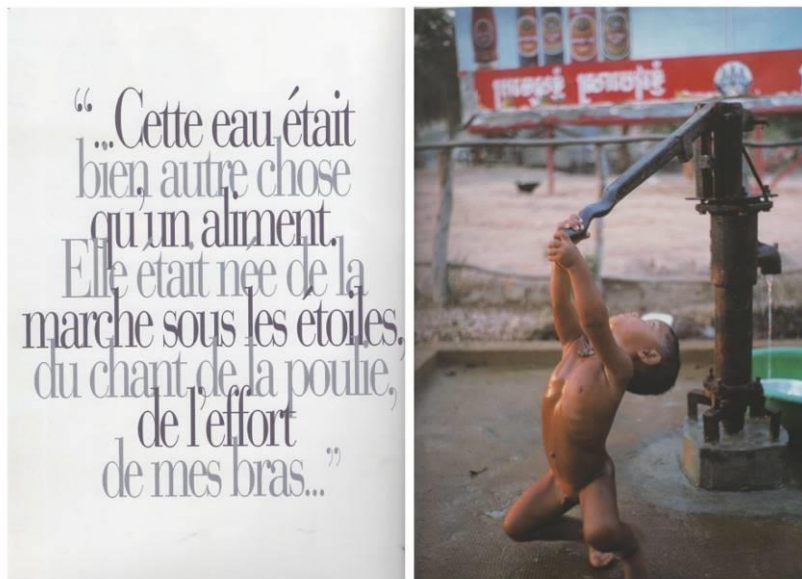


Image 47 : Double page de *Souffles du monde* (non paginé) ©Erik Sampers



Dans un registre émotionnel, cette approche est renforcée par des textes courts qui accompagnent les images. Ceux-ci mettent l'accent sur les sentiments de personnes

photographiées et tentent de dresser des portraits de leur intériorité, comme par exemple dans ce texte :

« Tous les petits enfants perdus ont au fond du cœur l'espoir des lendemains qui chantent plein de bonheur. Ils marchent dans la rue rêvant à des images, le regard éperdu au milieu des nuages. Ou bien leur regard triste. Ils traînent leur misère... » (*Souffles du monde*, 1998, non paginé).

Le rôle des photographes est surtout celui d'illustrateur, dans un dispositif où l'approche est presque exclusivement humanitaire et dans un registre émotionnel. Néanmoins, il est intéressant de souligner le fait que le sous-titre fait référence à un « autre » regard sur l'humanitaire, comme si le mouvement qui demandait des changements dans l'utilisation des images par l'humanitaire commençait à y laisser sa trace, du moins, comme déclaration d'intention. D'ailleurs, l'approche émotionnelle du dispositif se manifeste plutôt comme de la tendresse et s'éloigne de l'« image victimaire et sensationnelle » décrite par Philippe Mesnard (2002 : 56) ou de l'image « choc » et déplaisante que nous avons décrit dans le point consacré à l'émotion esthétique (7.6). Si les images insoutenables montrant des corps cadavériques ne sont plus présentes, elles ont parfois été remplacées par des images de sourire. En effet, certaines organisations du monde de l'humanitaire, commencent à se demander si elles n'ont pas changé ces clichés par celui du « sourire de l'enfant »⁴³². Ainsi, une animatrice d'une organisation luxembourgeoise qui forme des ONG à l'utilisation du Code de conduite Concord, expliquait-elle être satisfaite du changement des « images négatives » par des images « positives » (dans un entretien réalisé lors d'une étude précédente Contreras, 2010). Dans un document de formation, cette ONG se questionne (sans proposer une réponse tranchée) sur la pertinence de remplacer l'image du « malheureux petit pauvre » par celle de « l'heureux enfant souriant ». Dans tous les cas, ce projet montre l'absence de logiques propres du monde de la photographie ou du photojournalisme dans la construction de ces dispositifs. Cela est symptomatique de la période avant les années 2000, où nous avons identifiés deux modèles de grand projet photographique dans l'humanitaire. Le premier est le

⁴³² Comme le témoigne un document interne produit par le Cercle de Coopération des ONG de Luxembourg, cité dans Contreras, 2010.

modèle de coopération en vue d'un dispositif géré principalement par le photographe, avec une participation ponctuelle de l'ONG (qui relaye, bénéficie de la vente d'un livre, donne accès à certaines missions). C'est le cas de *Sahel, l'homme en détresse* de Sebastião Salgado, ou l'exposition de John Vink, *Réfugiés*. La deuxième forme de projet est celle où l'ONG demande aux photographes de réaliser des photoreportages ou de donner des images en vue de la réalisation d'un dispositif. Ce dernier inclura leurs travaux mais toute la réalisation, ainsi que la direction artistique est gérée par l'ONG. C'est le cas, entre autres, des livres *Médecins Sans Frontières : dans leur salle d'attente 2 milliards d'hommes* (MSF, 1982), *Populations en danger* (MSF, 1995), *Femmes face à la guerre* (CICR, 2001). En somme, les ponts entre les deux mondes ne sont pas encore tissés au sein des dispositifs photo-humanitaires.

Un deuxième dispositif, mis en place quatorze ans plus tard, comporte une approche très différente et atteste de la place qu'a gagnée le regard photographique⁴³³ et la singularité du photographe dans le monde de l'humanitaire. Il s'agit de *Sept fois à terre, huit fois debout* (2011), de MSF et le célèbre photographe anglais Rip Hopkins. Rip Hopkins est un photographe qui peut difficilement être classé dans la rubrique des photojournalistes. Son travail pourrait se trouver, comme le décrit l'agence Vu, dont il fait partie, « à la frontière entre photographie documentaire et expression artistique »⁴³⁴. Son agence fait référence à ses outils d'« expression », à la « finesse sur la pratique de la couleur ». Dans cette approche, *Sept fois à terre, huit fois debout* est une collection de portraits imaginés par le photographe. À la différence des autres dispositifs analysés, celui-ci est le seul à ne pas mettre en scène les bénéficiaires de l'ONG. Il est aussi un des seuls à proposer des photos posées et mises en scène (voir images ci-dessous).

⁴³³ L'expression « regard photographique » est choisie car elle exprime non seulement un « point de vue » ou les conditions techniques de la production photographique mais parce qu'elle désigne aussi l'expérience du photographe (Vancassel, 2010 : 30). Parler de regard photographique suppose aussi l'implication concrète du photographe dans les situations photographiques, au-delà de sa seule subjectivité (Vancassel, 2008 : 60). Sur cette approche du regard photographique, voir la thèse de P. Vancassel (2010).

⁴³⁴ Accès : <https://www.agencevu.com/photographers/photographer.php?id=46> Consulté le 16/12/2015.

Image 48 : Sept fois à terre, huit fois debout. ©Rip Hopkins



Image 49 : Sept fois à terre, huit fois debout. ©Rip Hopkins



Dans son communiqué de presse, l'ONG fait référence au caractère atypique de l'exposition :

« Des images en rupture avec l'iconographie convenue des photos humanitaires ; des photographies qui invitent à réfléchir sur les formes multiples de l'engagement, sur un mode rarement employé dans le monde humanitaire, l'humour. C'est la première fois qu'une ONG s'aventure sur ce terrain délicat, où le

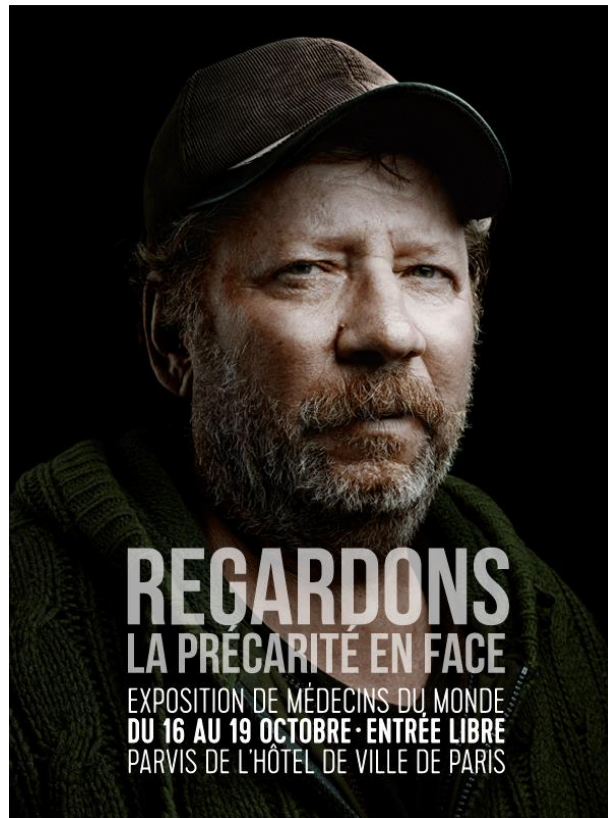
risque du dérapage et de l'impudique sont des menaces constantes » (Dossier de presse *Sept fois à terre, huit fois debout*).

Si cet exercice apparaît comme une rupture avec des dispositifs précédents, d'autres dispositifs avaient déjà accordé une place importante à une production photographique se rapprochant de l'art⁴³⁵. Nous avons, par exemple, évoqué (chapitre 7) la collaboration d'ACF avec d'autres membres de l'agence Vu (*Regards sur le Monde*, 2004 ; *Misère urbaine: la faim cachée*, 2006), plus particulièrement avec Laurence Leblanc, qui mêle dans sa photographie, documentaire et regard artistique. Plus récemment, MdM s'est aussi associé à Denis Rouvre pour l'exposition *Regardons la précarité en face* (2014, image 51). Ce photographe renommé et spécialiste du portrait s'est déplacé vers les centres de soins de l'ONG avec un studio mobile pour photographier et recueillir le témoignage des personnes prises en charge. Cette démarche, il l'a aussi expérimentée dans son projet *Identités : territoires de l'intime* (2014), collection de portraits et de témoignages très divers où il amène les personnes photographiées, des français, à s'interroger sur leur identité. Son projet avec MdM se fait dans la continuité de son esthétique particulière, des portraits de studio sur fond complètement noir et avec de forts contrastes, donnant aux personnes photographiées une allure « héroïque » qu'il reconnaît volontiers dans son œuvre⁴³⁶. Accompagnant ces portraits, le photographe recueille aussi les témoignages des personnes qu'il photographie, ce qui lui confère un rôle très actif dans la construction du récit humanitaire.

⁴³⁵ S'il serait hasardeux de qualifier Rip Hopkins de « photographe artistique », il est clair que son œuvre, par sa circulation et par l'importance qu'elle accorde aux éléments plastiques dans l'image, se rapproche du monde de la photographie d'art.

⁴³⁶ Bonnet C., 2015, Grand Format. 12 portraits géants contre la précarité, Le Nouvel observateur [en ligne]. Accès : <http://tempsreel.nouvelobs.com/galleries-photos/photo/20141015.OBS2135/grand-format-12-portraits-geants-contre-la-precarite.html> Consulté le 17/12/2015.

Image 50 : *Regardons la précarité en face*, affiche de l'exposition. ©Mdm, Denis Rouvre



En choisissant Rip Hopkins comme partenaire d'un dispositif pensé pour commémorer les 40 ans de l'ONG, MSF pousse encore plus loin cette stratégie où le regard d'auteur est dominant dans le dispositif. En effet, dans *Sept fois à terre, huit fois debout*, MSF assume un style radicalement différent des dispositifs des années 1990 et s'associe au renom du photographe qui ne vient ni de son engagement, ni de sa militance mais surtout de son regard esthétique. Le choix de consacrer une exposition à d'autres personnages du récit humanitaire doit être compris comme une nouveauté du dispositif. Dans ce livre/exposition de MSF, volontaires et salariés de l'ONG se succèdent au fil des pages, aux côtés des personnalités du monde de l'art, du spectacle ou, encore, des sciences. D'ailleurs, on pourrait argumenter que si cette approche par l'« humour » est possible, c'est parce que les images de Rip Hopkins ne montrent pas de personnes en souffrance. En effet, ces images n'impliquent pas un changement radical dans la place qu'occupe la personne souffrante dans le récit humanitaire, mais plutôt l'élargissement de ce récit et la focalisation possible sur d'autres acteurs. Dans cet

élargissement, le regard des photographes peut assumer un rôle clé. D'abord, parce que le photographe devient lui-même un acteur qui prend part à ce récit et, ensuite, parce qu'il a un rôle actif dans sa construction. Ainsi, dans le cas de l'exposition de Rip Hopkins, ce photographe a-t-il conçu le concept de l'exposition qu'il explique ainsi :

« Avec un peu de licence artistique, j'ai donc fait subir à chaque personne qui figure dans ce livre une évocation de ce qu'un volontaire sur le terrain peut vivre. [...] Ça n'a pas toujours été facile de les convaincre de participer au nom de l'art et de l'humanitaire [...]. Chacun s'est approprié le tee-shirt [de MSF] en fonction de sa sensibilité : l'écrivain Alexandre Jardin porte des livres dans un tee-shirt, le comédien Fellag est prisonnier d'un tee-shirt qui lui ligote les mains [...]. D'autres ont préféré exprimer une émotion ou une situation de terrain : Ariane Ascaride le deuil, Cali la mort, Jean-Pierre Kalfon la soumission, Sanseverino la maltraitance, Mathias Enard l'amputation [...]. Après avoir fait suer et souffrir mes modèles, je leur ai demandé de réfléchir à une citation par rapport à leur engagement dans la vie. Chacun a enfoui en soi une philosophie de vie, un moteur ou un *leitmotiv* qui n'attend qu'à être exprimé. J'ai voulu vérifier cela à l'aide du scénario suivant : "Un rendez-vous très alléchant se présente alors que vous aviez déjà prévu un autre rendez-vous nettement moins alléchant. Que faites-vous ?" Toutes les citations qui figurent dans ce livre expliquent pourquoi ils décideraient de ne pas poser de lapin. En d'autres termes pourquoi on fait quelque chose gratuitement pour un autre, pourquoi on ne le laisse pas tomber » (Rip Hopkins, *Sept fois à terre, huit fois debout*).

La confrontation de *Souffles du monde* avec *Sept fois à terre, huit fois debout* illustre clairement le changement de rôle du photographe. D'illustrateur sans voix, il devient véritable auteur du récit, par son regard esthétique (la « licence artistique » dont Rip Hopkins parle) et d'« essayiste » qui participe activement à la construction d'un discours. Il peut proposer ses interprétations, sa démarche et exprimer des concepts. Il s'agit d'une tendance qui n'atteint pas seulement ce dispositif (bien qu'il s'agisse de l'exemple le plus clair), car ces éléments nous pouvons les repérer, dans des mesures différentes, dans d'autres dispositifs, comme ceux de MdM et Denis Rouvre ou dans les projets d'ACF avec l'agence Vu. Ce regard photographique ouvre la possibilité d'une photographie qui dépasse la simple monstration (« voici une personne qui souffre », « voici un bénévole ») pour devenir allégorique (« voici l'incarnation de la souffrance ou de la solidarité ») et non seulement documentaire (Rouillé, 2005 : 516). Comme nous l'avons montré, la photographie dans l'humanitaire permet, à la fois, la singularisation de personnes souffrantes et la généralisation qui permet d'associer ces souffrances vécues individuellement à des causes collectives et abstraites (« la violence contre

les femmes », « l'exclusion sociale »). Une collaboration comme celle que MSF entame avec Rip Hopkins permet d'approfondir cette démarche, car elle met au premier plan une approche conceptuelle des individus photographiés. Ainsi, ces personnes photographiées, célèbres ou anonymes, sont identifiées avec leurs noms, deviennent des personnages exemplaires de l'engagement, mais permettent aussi d'incarner des valeurs et de participer à une réflexion proposée par le photographe. Être « allégorie » est déjà un souhait exprimé dans des dispositifs plus anciens. Dans l'introduction du livre *Dans leur salle d'attente, deux milliards d'hommes* (MSF, 1982) on lit, par exemple, que les photos sont « allégories et racontent une histoire éternelle » (non paginé). Dans *Souffles du monde*, les textes qui accompagnent les images, lient celles-ci à des idées abstraites : l'amour, le bonheur, le sourire, etc. Mais cela reste une déclaration qui n'atteint pas la démarche photographique et qui ne concerne que les aspects du dispositif pris en charge par les ONG. La collaboration avec un photographe, qui n'est pas photojournaliste et dont la démarche n'est pas traditionnellement documentaire, accomplit cette voie.

L'introduction d'innovations dans un dispositif peut être dérangeante ou source d'incertitudes, tant pour ceux qui regardent de l'extérieur que pour les personnes qui le construisent. Dans ces situations, les acteurs doivent justifier leurs choix. Par exemple, pour justifier le choix de collaborer avec Rip Hopkins, MSF met en avant, dans les communications autour du dispositif, les débuts « documentaires » du photographe notamment dans l'ONG. Dans un registre de l'engagement, ce photographe est dépeint comme quelqu'un de concerné par la souffrance dans son travail :

« Alors qu'il étudie à l'École nationale supérieure de Création industrielle de Paris, Rip Hopkins réalise des reportages photographiques et des films documentaires pour MSF. Pendant plus de dix ans, il va s'intéresser aux populations en danger et aux personnes en marge de la société à travers le monde ». Dossier de Presse *Sept fois à terre, huit fois debout*.

« Rip Hopkins, qui a commencé sa carrière de photographe au sein de MSF dans les années 90, connaît parfaitement les dangers et les limites de cet exercice [de l'humour dans l'humanitaire] qu'il a su éviter en y ajoutant cette petite dose d'humour décalé qu'il affectionne et maîtrise » Dossier de Presse *Sept fois à terre, huit fois debout*.

Le photographe, dans le texte qu'il a écrit pour le livre, est amené aussi à clarifier sa démarche parce qu'au-dessus de toute prétention artistique, elle se doit, au sein de ce dispositif, d'apporter une réflexion humanitaire. Ainsi, nous avons cité la façon dont il a pensé cette expérience et les objectifs qu'il poursuivait : « J'ai fait subir à chaque personne qui figure dans ce livre une évocation de ce qu'un volontaire sur le terrain peut vivre ». Mais sa légitimité pour mener cette réflexion est aussi en jeu, et son texte dans le livre commence d'abord en évoquant ce sujet :

« J'étais fier de porter le tee-shirt Médecins sans frontières pourtant je ne le méritais pas. J'étais un imposteur. Je n'étais pas à la hauteur de ce symbole, de cette enseigne. Pendant cinq ans, j'ai fait des films et des photographies sur les missions MSF. Je voulais être utile et faire en sorte que le monde aille mieux. Mais c'est Médecins sans frontières qui m'a aidé. Grâce à ceux qui m'ont accueilli, formé et fait confiance. J'ai évolué rapidement, je leur dois beaucoup et c'est pour ça que je fais ce livre » (Rip Hopkins, *Sept fois à terre, huit fois debout*).

Bien que la « licence artistique » évoquée par Rip Hopkins gagne du terrain dans les dispositifs photo-humanitaires, le registre de l'engagement continue à être plus largement mobilisé pour faire valoir les qualités d'un photographe et, par-là, montrer sa légitimité dans le dispositif. Cela atteint même les photographes non photojournalistes qui, dans leur travail quotidien, sont peu concernés par les questions liées à l'engagement ou à des causes sociales. Si la photographie, dans la communication humanitaire, permet de valoriser un regard d'auteur et original, c'est surtout par leur militance et leur intérêt pour des causes sociales que les photographes sont célébrés et restent légitimes. Ainsi, *Sept fois à terre, huit fois debout* renseigne sur les usages déjà instaurés dans les collaborations photo-humanitaires : l'expression artistique est déjà bien installée ce qui laisse la place non seulement au photojournaliste, rentré dans ce monde comme garant de réalité par son témoignage, mais aussi aux photographes plus proches des mondes de l'art. Cela se fait sous certaines conditions car la création, au sein des dispositifs photo-humanitaires, présente encore des limites. Une deuxième étude de cas, celle de la performance artistique qui accompagne *Femmes après coup*, nous permettra de repérer ces limites.

10.4 L'incertitude dans le dispositif et les limites du regard d'auteur

L'exposition *Femmes après coup* (2011) a été accompagnée par une performance⁴³⁷ intitulée *Dix-moi de chair, dix-moi de chiffon*⁴³⁸, conçue et dirigée par l'artiste Valérie Thomas (images 51 et 52). Aux côtés d'autres femmes, cette artiste met en scène les violences faites aux femmes d'une façon propre à cette forme artistique, en empruntant des éléments à des genres classiques de l'art, dans ce cas le théâtre et la danse. Dans cette performance, les comédiennes se servent seulement de leurs corps, de leurs voix et de poupées en chiffon de grande taille pour exprimer les souffrances de femmes face aux violences. De plus, le propre de la performance est d'être éphémère (Péquignot, 2013 : 5), aucune trace ne reste de l'œuvre si ce n'est les enregistrements qui en ont été faits (mais qui ne sont pas l'œuvre elle-même). Ainsi le travail de Valérie Thomas se fonde en grande partie sur des improvisations issues d'un travail d'introspection et de partage d'expériences entre les comédiennes qui y participent et, de ce fait, l'œuvre est changeante. On pourrait même dire que l'œuvre ne concerne pas seulement ce qui est montré au public, mais aussi le processus de création entre cette artiste et les comédiennes qui l'accompagnent, l'œuvre en train de se faire. C'est ce qu'exprime l'artiste :

« L'idée de la performance c'est d'aider dans un processus, c'est à dire que la rencontre avec le public ce n'est qu'un moment. Les filles [les comédiennes], elles arrivent demain soir et là on aura tout un processus de travail. Tout le rapport à ces petites histoires [des histoires personnelles] c'est pour elles une façon de travailler le sujet. L'objectif, à la dernière performance, c'est qu'elles soient en capacité à un moment donné d'ouvrir au maximum ces histoires au public » (Valérie Thomas, entretien 20/09/2012).

Comment une œuvre éphémère arrive-t-elle à faire partie d'un dispositif photo-humanitaire tel que *Femmes après coup* ?

⁴³⁷ Dans le dossier de presse de *Femmes après coup*, nous pouvons lire : « performance artistique et théâtrale ».

⁴³⁸ Accès : <https://vimeo.com/82384705> Consulté le 16/12/2015.

Image 51 : *Dix-moi de chair, dix-moi de chiffon* à Toulouse, capture d'écran. ©V. Thomas, Y. Duffas⁴³⁹



Image 52 : *Dix-moi de chair, dix-moi de chiffon* à Munich, capture d'écran. ©V. Thomas, Y. Duffas⁴⁴⁰



⁴³⁹ Accès : <https://vimeo.com/82384704> Consulté le 13/01/2016.

⁴⁴⁰ Accès : <https://vimeo.com/82384705> Consulté le 13/01/2016.

Tout d'abord, cette collaboration a été possible car Valérie Thomas est présidente de l'agence choisie pour concevoir la scénographie de l'exposition et elle s'est aussi chargée de concevoir et de réaliser l'audioguide qui l'accompagnait. Elle était donc impliquée dans la construction du dispositif et dans ce cadre elle a proposé d'y inclure une performance. Une des raisons est que l'artiste avait développé dans ses performances précédentes une réflexion autour du genre féminin et de ses stéréotypes. Elle se définit d'ailleurs comme militante :

« Dans mon travail artistique je travaille sur le féminin, sur la question de l'incarnation féminine, la question des histoires qu'on raconte aux petites filles pour savoir comment elles vont se construire, le clivage fille-garçon. Tout ça c'est le sujet qui m'intéresse. Et puis je suis quelqu'un de militant aussi, sur les droits de femmes » (Valérie Thomas, entretien, 20/09/2012).

Cette performance, l'artiste la place dans l'objectif de « plaider » inscrit dans le cahier des charges adressé par l'ONG. Néanmoins, il s'est avéré être un élément fortement perturbateur dans la construction et dans la réception du dispositif. L'artiste reconnaît que cette idée n'a pas été accueillie avec beaucoup d'enthousiasme par le photographe, Lâm Duc Hiên :

« Il y a eu beaucoup de discussions [...]. Sur la performance. Je pense que le débat le plus..., peut-être qu'il n'est pas tranché encore et ça serait bien que tu rencontres le photographe. Je ne crois pas qu'il soit tranché, je ne crois pas qu'il soit convaincu. Je crois que la performance le dérange. [...] C'est pas un point de vue d'égo de personne. Je pense que d'abord il y a un dialogue masculin, féminin. [...] C'est vrai que moi je positionne ma performance sur la question de violences faites aux femmes. Lui, il ne montre que des visages en reconstruction, des visages apaisés, il cherche l'apaisement, il cherche à la réconciliation. La performance vient poser la question de la séparation des sexes. Voilà, c'est tendu...Mais ça fait partie du projet. Moi, je l'assume complètement. J'en ai pas reparlé avec lui. Je sais qu'il a parlé avec Nathalie [Chargée de la communication de MDM], avec d'autres personnes de MDM sur le conflit qu'il a avec la performance » (Valérie Thomas, entretien, 20/09/2012).

Il s'agit, en effet, de deux approches différentes quant au contenu (les images d' « apaisement » contre des tableaux plus violents de la performance) mais aussi quant aux outils employés. D'un côté, la clarté – du moins apparente – du message photographique, auquel les publics non spécialisés des expositions peuvent se sentir habitués, contre une forme artistique plus difficile à lire, voire plus obscure pour les spectateurs non-initiés. C'est

d'ailleurs ce qui a été rapporté par ces derniers et par les bénévoles qui ont accompagné l'exposition à Toulouse :

« Ça a beaucoup choqué [...]. Il y a eu des avis divergents, mais un avis global qui disait que ça choquait tellement que justement ça permettait le dialogue [...]. Comme performance théâtrale c'était assez ambiguë. On ne comprenait pas trop ce que cherchaient à dire les artistes. On connaît l'idée générale de la performance qui était la violence à l'égard de femmes mais, c'était vraiment... assez violent comme performance. Certaines personnes qui étaient venues à la performance avec leurs enfants sont parties, parce que justement c'était trop violent pour les enfants, donc c'était vraiment dirigé à un certain type de public [...] Contrairement à l'exposition où les photos ne sont pas violentes et donc même les enfants en bas âge pourraient les voir sans être choqués, la performance était dirigé à un certain type de public [...] La plupart des personnes avec qui j'ai parlé n'ont pas aimé. Après, c'était fait sous le petit chapiteau, et du coup il y avait une scénographie qui était bien; il y avait des mannequins qui étaient suspendus, ça permettait d'attirer les gens. L'environnement n'était pas mal mais voilà, la performance en elle-même n'a pas amené des troupes et n'a pas eu un avis favorable général » (Camille N. stagiaire chargée de *Femmes après coup*, MdM Midi-Pyrénées, entretien, 19/12/2012).

Dans la critique de la performance ce n'est pas seulement une certaine « violence » qui est mise en cause mais aussi le fait de ne pas donner de repères suffisants pour la comprendre. A la différence du message photographique, accompagné de légendes et entouré de tout le dispositif qui l'encadre et qui lui est dédié, cette œuvre apparaît comme déconnectée, car trop ouverte, « ambiguë », non accompagnée. De plus, les bénévoles sur place rapportaient ne pas avoir été mis au courant du contenu de la performance ce qui ne leur permettait pas de remplir ce rôle d'accompagnateurs auprès du public, qu'ils assumaient pour le reste du dispositif.

L'idée d'inclure une telle performance pour accompagner l'exposition a aussi été acceptée avec difficulté par les membres de l'ONG. Comme le rapporte Valérie Thomas, pour que la performance puisse exister, les chargées de l'exposition ont dû « se battre » dans d'autres instances de l'ONG.

« Les filles qui ont choisi le projet, elles l'ont défendu bec et ongles. La seule chose qu'elles nous ont demandé au scénographe et à moi c'est si on avait de la souplesse... si l'exposition pourrait exister sans la performance...ou est-ce que c'est un paquet, tu es obligé d'avoir la performance. [...] On a dit OK, pas de

souci. Mais elles se sont toujours battues pour que la performance puisse exister » (Valérie Thomas, entretien, 20/09/2012).

La bataille livrée « bec et ongles » n'est pas, bien sûr, une bataille réelle⁴⁴¹. Mais les mots choisis par l'artiste évoquent des situations où les personnes concernées ont dû mobiliser des ressources importantes pour faire accepter une partie du dispositif. Finalement, quelques concessions ont été faites. Ainsi la performance était proposée à toutes les délégations qui accueillait l'exposition mais celle-ci n'avait lieu que si la délégation locale en faisait la demande. Par exemple, lors de notre observation à Nancy, la performance n'a pas été présentée mais elle s'est produite deux fois à Toulouse. L'arrangement qui a permis de résoudre ce litige n'est qu'un arrangement local. Il ne permet pas de se mettre d'accord sur la pertinence d'une telle performance dans les dispositifs de la communication de l'ONG ni dans cette exposition en particulier. L'arrangement consiste à concéder, sous conditions, l'existence d'une performance dans un dispositif de communication humanitaire, et déplace la question de la pertinence globale de ce type d'outil à un futur incertain. L'artiste nous a fait part, au moment de notre rencontre, des nombreux projets qu'elle souhaitait mettre en place avec MDM, entre autres une performance accompagnée de photos, « que ce ne soit pas une performance qui accompagne des photos ». Ces plans (ni d'autres similaires), trois ans après, n'ont pas vu le jour, ce qui confirme l'idée que les conditions ne sont pas réunies pour que de tels projets puissent trouver une place durablement dans la communication humanitaire.

Nos observations nous mènent à proposer que si cette performance trouve difficilement une place dans l'ensemble du dispositif, c'est notamment à cause de l'incertitude qu'elle introduit. Nous avons identifié deux sources à cette incertitude. Premièrement, ce qui est présenté par l'ONG comme une « performance artistique et théâtrale » s'inscrit dans un dispositif plus large, l'exposition photo, plus connu d'un public large. Si les images toutes seules peuvent être chargées de sens différents selon les usages, tout est prévu dans le dispositif pour en diminuer leur polysémie : les légendes, la présence de bénévoles, les vidéos, l'audioguide.

⁴⁴¹ Néanmoins l'utilisation que fait cette artiste des mots qui pourraient plutôt s'associer à un régime de violence (Boltanski, 1990) reste intéressante. Utilisés dans un régime de justice (*ibid.*) les mots décrivent malgré tout la force d'un litige qui se doit d'exclure la violence.

Dans ce sens, l'exposition propose une lecture des violences faites aux femmes, tandis que l'artiste qui propose la performance souhaite « poser des questions ». En effet, la deuxième source d'incertitude est la démarche de l'artiste qui cherche cette ouverture dans le message. D'ailleurs, elle déclare ne pas se poser la question du retour du public :

RC : « Et la réponse jusque-là était plutôt positive ? »

VT : « Je sais pas, je me pose pas la question. En tout cas, à chaque fois il se passe quelque chose qui révèle, qui nous fait avancer de l'intérieur et qui à chaque fois dans les espaces publics créent un événement. Après ce que les gens emportent, je ne sais pas, je ne suis pas maître de ça » (Valérie Thomas, entretien, 20/09/2012).

Malgré un fort investissement dans la cause défendue par l'exposition et une démarche qu'elle qualifie volontiers de « militante », la performance est difficilement lisible dans un dispositif fondé sur le témoignage direct. La photographie rattache d'ailleurs le dispositif à des réalités et à des personnes concrètes et cet effet de réalité renforce la capacité du dispositif à générer de l'empathie. Si un projet du photographe Rip Hopkins peut être accepté et peut même fédérer les actions de communication autour de l'anniversaire de MSF, c'est parce que son regard d'auteur permet d'apporter des réponses à une question concrète, celle des formes de l'engagement. De plus, l'incertitude et l'étrangeté que génèrent certaines mises en scène sont modérées par tous les éléments qui entourent le dispositif : les mots du photographe, de l'ONG, les légendes, et même la reconnaissance de personnes célèbres dont la seule présence met en valeur l'engagement humanitaire. Cette exposition parle d'engagement en général, mais apporte aussi, comme réponse, des vécus individuels d'engagement. En effet, l'introduction de critères artistiques dans la communication du monde humanitaire, atteint ses limites quand ceux-ci ne permettent pas d'individualiser des personnes et de les lier à un récit plus large, celui des grandes causes. Bien qu'elle puisse être comprise comme une « rupture », l'exposition de MSF et de Rip Hopkins, conserve cette stratégie qui permet d'associer, à la fois, un « témoignage-militant » et une orientation de « photographe-auteur ». En revanche, dans une performance dont la stratégie est justement de rester ouverte et abstraite, le discours de l'humanitaire peine à trouver une place.

Conclusion Générale

1. Des formes et des grandeurs hybrides

Au départ de notre recherche, nous nous sommes donné comme objectif de comprendre comment se déroulent les collaborations entre photojournalistes et humanitaires, et sous quelles conditions elles sont possibles. Pour ce faire, nous avons choisi de n'assumer ni une approche purement critique ni une approche normative. Au terme de l'étude, nous pouvons dire que ce choix nous a permis d'aborder la relation entre ces deux mondes dans toute sa richesse et de nous attarder sur les façons de « faire ensemble ». Alors que les principaux discours critiques, qui s'adressent au rapprochement entre photojournalisme et humanitaire, pointent du doigt la dénaturation de ce métier, notre recherche nous permet de mettre en lumière les changements que cette collaboration contribue à introduire aussi dans le monde de l'humanitaire. Nous refusons donc de penser à cette collaboration en termes de « contamination » dans une seule direction (en l'occurrence, de l'humanitaire vers le photojournalisme). Certes, le monde de l'humanitaire, et surtout les grandes ONG que nous avons approchées, ont une situation beaucoup plus avantageuse en termes de visibilité et de ressources économiques, alors que le photojournalisme est décrit comme une profession en crise. Néanmoins, réduire cette collaboration à des questions de pouvoir nous semblait réducteur.

Ainsi, avons-nous tenté de montrer la mobilisation de ressources dont chaque acteur dispose dans des dispositifs qui portent la trace de deux mondes différents. Dans ce sens, nous choisissons de garder l'adjectif d'*hybride* pour qualifier les dispositifs photo-humanitaires, alors qu'au départ de notre recherche nous comprenions ceux-ci plutôt comme des dispositifs *disparates* ou *composites*. Cela parce que ces dispositifs, au lieu de superposer des formes d'action divergentes, sont contraints de garder une certaine cohérence dans chacun des mondes. Comme résultat de cette recherche constante de cohérence, les acteurs doivent

« bricoler » avec les ressources qu’offre chaque monde pour arriver à des formes retravaillées qui puissent « tenir » ou qu’ils puissent justifier auprès des acteurs externes (publics, journalistes, d’autres acteurs de chaque monde professionnel). À la simple négociation des acteurs au sein du dispositif nous pouvons opposer cette stratégie, plus subtile, de recherche de cohérence.

La première stratégie, celle de la négociation, suppose que chaque acteur puisse faire des concessions, pour réussir à obtenir ce qu’il veut. Par exemple, si un photographe accepte que l’ONG modifie librement ses images, car en échange il obtiendrait la possibilité de faire un reportage à l’étranger dans un lieu inaccessible et qu’il pourrait facilement vendre par ailleurs. Cela sous-tendrait un calcul « rationnel » (dans un sens purement logiciste du terme) des acteurs. Nous rejoignons l’argumentation de Nathalie Heinich (2006) pour qui mettre l’accent sur la « raison » (conception intellectualiste) comme c’est le cas, entre autres, des travaux de Raymond Boudon, ôte toute la dimension émotionnelle que les acteurs entretiennent avec les valeurs. Le problème de la (non) rémunération des photographes qui travaillent avec l’humanitaire, montre bien les limites de cette approche. En effet, cette pratique qui s’est généralisée dans les collaborations photo-humanitaires, ne peut pas être expliquée seulement par un calcul « rationnel » des photographes. Faire un travail non rémunéré ou faiblement rémunéré peut être considéré comme un « mauvais calcul » : individuellement on renonce à être rétribué pour l’exercice de ses compétences et pour le temps consacré au reportage; et collectivement, on contribue à la généralisation et à la normalisation de cette pratique en contexte de crise du photojournalisme. Ces choix, nous l’avons montré, sont souvent justifiés par l’appel aux valeurs dans un registre de l’engagement. Des valeurs, qui sont mises à jour dans des situations différentes, répondant à des logiques plurielles, investies affectivement mais pas « irrationnelles » (Heinich, 2006 : 312). En effet, elles doivent pouvoir être argumentées aux autres. Dans le cas de la rémunération aux photojournalistes, on pourrait toujours argumenter que le fait que les professionnels acceptent de ne pas être payés constitue un calcul à long terme, une stratégie de carrière qui se serviraient de l’humanitaire comme un tremplin vers des assignations plus classiques dans la presse, plus visibles et mieux rémunérées. Cela peut être vrai en partie, plusieurs photographes soulignent l’importance du partenaire humanitaire pour l’exercice de leur métier. Un des photographes rencontrés voulait même croire à une possible « niche de marché ». En effet, notre étude nous montre que calcul

et négociation ne sont pas exclus de la relation entre photographes et humanitaires. Néanmoins, même dans le cas d'un calcul stratégique qui vise à tirer profit des humanitaires dans sa carrière, l'argumentaire que les photographes donnent de la collaboration fait référence aux visions romantiques de la profession⁴⁴² et à l'idéal de photoreporter engagé, ce qui participe aussi d'une certaine unité de la profession. Ces arguments nous semblent très ancrés, à la fois, dans la description qui est faite des photojournalistes dans un contexte humanitaire et dans les discours de photographes eux-mêmes. Ces discours sont d'ailleurs soutenus par des carrières cohérentes avec cette façon idéaliste de concevoir la profession.

Contre une négociation fondée seulement sur le calcul, nous avons décrit une deuxième stratégie qui implique de ne pas seulement accepter un échange, mais de lui trouver un sens dans les logiques propres à chaque monde. Dit autrement, l'enjeu est de rendre ces accords potentiellement acceptables par ses pairs ou par d'autres acteurs de chaque monde. Nous l'avons clairement constaté à travers le travail constant de justification, d'anticipation des critiques, d'appel aux grandes valeurs auquel les acteurs se livrent, tant dans nos entretiens que dans les documents officiels. Plus particulièrement, les récits des photojournalistes mettent à jour la dimension affective que ces professionnels entretiennent avec leur métier et avec les valeurs qu'ils y attachent. Vérité, indépendance, liberté de création mais aussi engagement social et empathie. Ce rôle « noble » et « grand », dans un registre de l'engagement, est inscrit dans les dispositifs à travers les discours qui les accompagnent mais aussi dans leurs configurations qui accordent une place importante au *citoyen*. Loin d'être seulement des discours de façade, ces valeurs nous semblent très ancrées dans l'action des journalistes que nous avons approchés : non seulement ils les revendiquent mais ils y croient, servent de guide d'action et permettent d'évaluer leurs confrères.

⁴⁴² À l'instar de ce photographe qui dit que les raisons de travailler avec une ONG se trouvent « dans le cœur ».

2. Le poids invisible de la critique

Les arguments que les personnes utilisent pour justifier cette collaboration, peuvent être directement rattachés au contexte critique de l'image humanitaire. Comme nous l'avons montré, la photographie utilisée par les humanitaires et le traitement médiatique des crises humanitaires ont fait l'objet de nombreuses critiques venant des ONG et du monde universitaire. Ce mouvement critique, dont l'émergence peut être tracée dans les années 1980, a eu des répercussions durables dans le monde de l'humanitaire. Non seulement il s'est prolongé par des tentatives d'inscrire des « bons usages » dans des codes de conduite, mais son héritage est présent dans les dispositifs que nous avons abordés.

Premièrement, l'héritage de ce mouvement critique est présent dans le discours des personnes qui construisent les dispositifs photo-humanitaires. Ainsi, avons-nous repéré des références récurrentes aux pratiques prônées dans les codes de conduite : l'inclusion et la mise en valeur de témoignages réels accompagnant les images, la portée pédagogique des dispositifs, la condamnation des images « choc ». Cela est valable pour les témoignages des photographes interviewés mais plus particulièrement pour ceux des acteurs du monde humanitaire. Et cela est le cas, même lorsque les ONG n'ont adhéré à aucune charte de communication ou d'utilisation de l'image ou lorsque la personne interviewée ne semble pas connaître ces chartes. Il s'agit alors d'un poids « invisible », une contrainte argumentative dont l'origine apparaît aux acteurs comme diffuse, ce qui peut la rapprocher d'un lieu commun⁴⁴³, d'un savoir indigène que l'on ne questionne pas⁴⁴⁴. En effet, un des apprentissages de notre terrain est celui de l'impact que ce mouvement critique — fait de projets universitaires et d'initiatives des ONG — a eu dans la construction, dans la durée, d'un discours sur les bons usages de la

⁴⁴³ Nous pourrions les rapprocher, d'un point de vue argumentatif, des *topoi* : « des croyances présentées comme communes à une certaine collectivité » (Ducrot, 1988 : 2).

⁴⁴⁴ Nous pourrions encore avancer que ce contexte critique dépasse les seuls mondes de l'humanitaire et du photojournalisme. En effet, en évoquant notre étude dans un contexte non universitaire (et même lors de colloques ou séminaires) nous avons souvent été confrontée à des questionnements sur une supposée « manipulation de l'image humanitaire ». La piste d'un débordement des discours critiques sur l'image, issus de l'humanitaire, dans d'autres mondes pourrait être explorée plus systématiquement pour clarifier ses formes et sa portée.

photographie dans l'humanitaire auquel les professionnels peuvent se référer et qui est devenu une évidence pour les acteurs.

Deuxièmement, l'héritage de ce mouvement a eu comme conséquence l'introduction de nouvelles formes de gestion de la communication dans l'humanitaire. La critique publique exige aussi (surtout quand elle prend une certaine ampleur) de s'y adapter. Cela peut passer par l'articulation d'une réponse qui fasse appel à des principes supérieurs communs (Boltanski, 1991) qui puisse être jugée comme recevable par les interlocuteurs, mais aussi par la modification de certaines pratiques. C'est ce que nous avons constaté. Ainsi, les dispositifs photo-humanitaires analysés ont-ils adopté des formes qui répondent à l'idéal de dispositif qui invite à la réflexion, dirigé aux « citoyens » qui peuvent « prendre conscience », qui ne sont pas de simples consommateurs. Cela prend la forme de dispositifs complexes, faits de témoignages détaillés, de mises en scène dans lesquelles le visiteur peut « s'immerger », de récits et d'explications qui convoquent toute l'attention du spectateur. Puisque ce dernier est un « citoyen », la démarche inclut aussi des moments de discussion et d'échange ou de « rencontre » (pour utiliser les mots d'une salariée de MSF⁴⁴⁵) avec des militants et non pas de simples récolteurs de dons.

Ces nouvelles formes n'ont pourtant pas remplacé des configurations plus anciennes. Les ONG continuent à faire des campagnes d'affichage, de la récolte face à face, et cherchent à se positionner dans un monde très concurrentiel. Ces différentes formes coexistent et, au niveau du discours et des valeurs, le mouvement critique de l'image humanitaire est venu enrichir les ressources sur lesquelles les acteurs comptent pour construire, pour évaluer des dispositifs, des confrères ou des ONG.

⁴⁴⁵ Aurélie B. Chargée de la photographie et de la production audiovisuelle, MSF, entretien, 21/01/2016.

3. Des nouvelles formes de légitimation

Tout cela va-t-il dans le sens d'une mise en conformité entre pratiques photojournalistiques et humanitaires ? Ou, encore, vers un effacement de ce qui constitue la spécificité de ces deux mondes ? La réponse, que nous dégageons de notre analyse, est non. S'engager dans le dispositif, implique de s'adapter aux usages d'un monde différent. Or, l'adaptation ne peut pas être comprise comme la simple adhésion à une façon de faire mais cela implique, nous l'avons dit, de réinterpréter pour être cohérent dans son monde d'origine. C'est le cas quand les photographes justifient leurs expositions qui « ne sont pas d'expositions de photographe », en faisant référence aux valeurs d'engagement, importantes à la fois dans l'humanitaire et dans le photojournalisme.

Ainsi ces expositions deviennent-elles le moyen d'avoir un impact social, hautement valorisé dans le mythe du « *concerned photographer* » dont le photojournalisme est héritier. Dit autrement, ces expositions ne sont pas seulement le moyen de voir son travail publié, mais aussi de renouer avec une tradition mise à mal en contexte de crise, qui oblige les photojournalistes à multiplier les sources de revenus moins « grandes » dans un registre de l'engagement. Ils ne deviennent pas pour autant des « témoins militants » de l'humanitaire, ni n'assument pleinement un rôle persuasif ou « pédagogique » qui serait plus en accord avec ce dernier monde. Les témoignages que nous avons recueilli parmi les photojournalistes qui collaborent avec l'humanitaire, montrent bien cet attachement à l'indépendance et à l'idéal d'auteur. Être auteur signifie être maître de son analyse, de l'esthétique de ces images, et c'est l'idéal qui oriente les choix et les actions des photographes dans les collaborations photo-humanitaires.

L'humanitaire s'adapte aussi aux usages et aux valeurs du photojournalisme. Cela est souvent moins signalé car peu de soupçons pèsent sur les humanitaires qui cherchent à travailler avec des photojournalistes. Cette stratégie est, au contraire, liée à une démarche de recherche de « vérité » à une démarche de dévoilement de crises cachés ou oubliées. Le photojournaliste

devient alors, dans le discours humanitaire, un « compagnon de route »⁴⁴⁶ un « acteur de la solidarité internationale⁴⁴⁷ » dont l'action est complémentaire à celle de l'humanitaire. Et pourtant, le photographe n'est pas devenu un acteur placé au noyau du monde de l'humanitaire, bien qu'il participe, par intermittence, de ces réseaux. Ainsi, les prétentions d'auteur des photojournalistes ont-elles trouvé une place privilégiée au sein des dispositifs photo-humanitaires. Nous l'avons vu à travers la mise en valeur de leur identité, de leur personnalité, de leur parcours photographique, de leurs engagements dans une durée importante et en dehors du monde de l'humanitaire. Cette mise en valeur, nous l'associons aussi au choix de permettre au photojournaliste de participer à la conception globale du dispositif. En somme, l'humanitaire incorpore dans sa communication le rôle du photojournaliste-auteur en louant sa démarche, son esthétique, ses valeurs ; bref, son « regard ».

Dans ce sens, le résultat le plus saillant de notre étude est de montrer des nouvelles formes de légitimation photojournalistique, qui se font par le biais du monde de l'humanitaire. Vincent Lavoie (2009 : 44) avait déjà suggéré, dans une étude de cas, que « des qualités morales du photojournaliste se sont substituées à la compétence esthétique de l'artiste comme critère d'excellence ». S'il nous semble tôt pour affirmer de manière générale que, dans le photojournalisme, les critères esthétiques ou la « *news value* » aient été remplacés par des qualités morales du photographe (c'est-à-dire, dans un registre de l'engagement), il nous semble clair que les dispositifs photo-humanitaires sont des espaces de célébration de la grandeur photojournalistique. Si nous avons constaté l'importance que les humanitaires accordent aux compétences techniques et à la qualité esthétique des photographes avec lesquels ils collaborent, nous avons aussi montré que ces dispositifs mettent en avant surtout les qualités morales des photojournalistes. Nous l'avons vu, le photographe y trouve une place pour déployer des récits personnels qui montrent son courage, son engagement et sa façon

⁴⁴⁶ Dossier de presse *34 vues contre l'oubli*, 2006

⁴⁴⁷ Site Internet, *Nuit noire en Centrafrique*, 2014. Accès : <http://blog.actioncontrelafaim.org/nuit-noire/> Consulté le 15/02/2016.

d'être concerné par les souffrances qu'il photographie. Sa capacité de réflexion, sa démarche photographique, son respect de la dignité des autres y sont loués.

Ainsi, les collaborations entre photojournalistes et humanitaires, et plus particulièrement les dispositifs photo-humanitaires, deviennent-elles des instances de légitimation dans le monde du photojournalisme. De plus l'humanitaire assume ce rôle et le concrétise principalement par l'octroi des prix à la « photographie humanitaire » qui célèbrent ces valeurs humanitaires. Cela apparaît comme un paradoxe : concurrencé par des photographes « amateurs » ou des « journalistes citoyens »⁴⁴⁸, délaissé par la presse, le photojournaliste retrouve sa spécificité et la grandeur civique de son métier, par le biais d'un autre monde, celui de l'humanitaire. C'est le cas tant pour des photojournalistes au noyau des réseaux de ce monde, que pour des photojournalistes dans la périphérie. Ces derniers ne peuvent pas vivre du métier, mais tirent une satisfaction de leur collaboration (même gratuite) avec l'humanitaire. Par ce biais, ils se rapprochent de la démarche documentaire et de l'idéal de photographe concerné. Cette tradition de *concerned photographer* est un héritage très visible chez les photographes qui travaillent avec des ONG. Mais alors que les travaux des figures emblématiques de ce courant documentaire ont accédé à la grandeur que la muséalisation leur confère (Poivert, 2008) le travail avec les ONG permet aux photojournalistes de renouer avec une sensibilité sociale qui est attachée à cette photographie. Pour nous, la crise économique du photojournalisme est aussi une crise de d'identité d'une profession qui cherche à s'adapter à des nouveaux contextes hautement concurrentiels sans pourtant trahir cette tradition qu'elle revendique.

Si travailler avec les humanitaires, permet aux photojournalistes de renouer avec une tradition engagée, l'introduction de la notion d'auteur photographique dans le monde de l'humanitaire a favorisé l'ouverture des ONG à de nouvelles formes de communication. En effet, nous avons décrit des collaborations avec des photographes qui ne se réclament pas du photojournalisme, et qui se rapprochent davantage du monde de l'art. Cela ne se fait pas au

⁴⁴⁸ Le « journalisme citoyen » est lié à des phénomènes d'autopublication, notamment sur Internet. Il implique la possibilité, pour le public, d'être acteur dans la couverture médiatique des événements (Tétu, 2008 ; Tredan, 2007)

détriment des collaborations avec les photojournalistes, déjà bien ancrées dans les pratiques de la communication des grandes ONG humanitaires. L'issue de ces collaborations, est un point qu'il reste à éclaircir dans des études ultérieures. Elles nous permettent, à ce stade, de constater la vitalité créative qui a entraîné la reconnaissance du photojournaliste en tant que créateur. Ainsi, l'ONG profite-elle des démarches originales des photographes « artistes », pour innover leur communication et gagner en visibilité. Comme nous l'avons montré dans le chapitre 10, certaines limites s'imposent, car l'ONG se doit de garder aussi la spécificité de sa communication, guidée par l'idéal de « témoignage militant ». Elle ne peut pas devenir, au risque de se dénaturer, un organisateur d'événements culturels, une agence photographique ou un substitut à la presse. C'est un point sur lesquels les acteurs du monde de l'humanitaire reviennent à maintes reprises. L'ONG revendique tout de même un rôle de « révélateur de crises » et se place en tant qu'allié, voire même en tant que substitut de la presse. Une presse qui n'accorderait presque plus de soutien aux photojournalistes et que, pour certains de ces professionnels, répondrait à des objectifs « pas très clairs »⁴⁴⁹.

« Garder sa spécificité » est la stratégie des acteurs concernés par ces collaborations. Cependant, cela n'empêche pas de s'accrocher à des valeurs partagées, qui servent de point d'ancrage aux dispositifs photo-humanitaires. Aux côtés de l'engagement, le militantisme ou l'émotion comme forme de mobilisation (que chaque monde interprète de manière différente), nous avons identifié l'empathie comme principal point d'ancrage de ces dispositifs. « Faire comme si on y était », « se mettre à la place de », « donner un visage humain », sont les *leitmotives* des dispositifs. Ce point d'ancrage trouve un écho dans l'objectif documentaire des photojournalistes mais aussi dans l'objectif de sensibilisation de la communication humanitaire.

⁴⁴⁹ Mots de Juan Carlos de la Cal, un des fondateurs de Gea photowords (entretien, 23/08/2012).

4. L'inégale répartition des ressources dans la relation

Un regard diachronique des dispositifs analysés, nous a permis de mettre à jour une évolution dans les formes de coopération entre photojournalistes et humanitaires. Initialement, avant les années 1980, les contacts se nouaient principalement de manière ponctuelle sur les terrains d'action. Plusieurs facteurs ont favorisé le rapprochement entre ces deux mondes : la naissance d'une critique forte à l'égard des images montrant des souffrances, adressés tant aux ONG qu'aux acteurs des médias (et dans ce groupe, aux photographes) ; les réflexions autour de la notion de témoignage humanitaire en contexte post Biafra ; la professionnalisation de la communication des ONG, et finalement, une crise économique dans le monde du photojournalisme. Une des collaborations fondatrices de ce rapprochement est sans doute celle entamée par MSF et Sebastião Salgado en 1984. La particularité de ce projet est d'associer un grand nom de la photographie à une grande ONG dans un dispositif de grande visibilité menée dans une logique de partenariat. Les dispositifs photo-humanitaires évolueront graduellement par la suite. Ainsi, d'un modèle de séparation de tâches et de rôles, les dispositifs sont de plus en plus nombreux à assumer une construction et une réflexion communes. Les dispositifs proposés par les ONG intègrent le vécu, le discours et le style des photographes. Dans cette configuration, les photojournalistes assument une place privilégiée et peuvent s'approprier des dispositifs humanitaires comme de vrais espaces de création.

Pour autant, cela ne veut pas dire que, dans la situation de collaboration, les ressources soient toujours équitablement distribuées parmi les participants. Cela ne veut pas dire non plus qu'un monde pèse *toujours* plus que l'autre⁴⁵⁰. En effet, nous avons trouvé que la répartition des ressources dans la collaboration entre un photographe et un humanitaire est différente dans chaque cas. Nous pouvons, néanmoins, généraliser pour dire que le poids de chaque personne dans une situation dépendra des critères de grandeur qu'il peut mobiliser dans des registres différents, notamment dans les registres de l'engagement et de l'émotion. Ainsi, Sebastião Salgado cumule-t-il toutes les ressources nécessaires pour « peser » dans les situations d'une

⁴⁵⁰ Cet argument est sous-entendu dans certaines critiques qui soutiennent que l'humanitaire conditionne toujours le travail des photojournalistes.

collaboration photo-humanitaire, même quand il s'agit d'une grande ONG. Or, ces ressources trouvent aussi leur origine dans la reconnaissance publique de ces critères. Dire que Sebastião Salgado, ou un autre photographe, est un exemple de photographe qui peut disposer de ressources importantes face à une ONG ne veut pas dire qu'il incarne mieux que d'autres l'engagement ou l'émotion⁴⁵¹ ou qu'il est « meilleur » photographe. En revanche, cette affirmation veut rendre compte de la reconnaissance, dans le monde du photojournalisme, de ces critères.

Cela dit, il est important de rendre compte de la récurrence des situations dans lesquelles les photographes se trouvent dans une position moins forte face aux ONG. Ce monde apparaît comme une possibilité d'exercer un métier en crise. Si la – faible – rémunération que ce type de collaboration peut apporter entre en jeu, nous avons trouvé que le monde de l'humanitaire permet surtout aux photographes de renouer avec sa tradition « engagée ». Il permet ainsi de donner une nouvelle légitimité au photojournalisme. Le danger, pour la spécificité du monde du photojournalisme, est le passage d'un engagement plutôt individuel, à un engagement institutionnel qui passe par les ONG. Si les photojournalistes se montrent très attachés à leur indépendance, et n'ont pas toujours besoin des ONG pour vivre leurs divers engagements, l'intensification de ces collaborations pourrait opérer un vrai changement au sein de ce monde. C'est un développement possible qu'il reste à observer.

5. Prolongations, nouvelles perspectives

Comme nous venons de le soulever, la multiplication des dispositifs photo-humanitaires⁴⁵² peut entraîner des changements dont l'issue est plus incertaine. Nous avançons des perspectives qui pourraient compléter notre analyse, et qui pourraient servir à suivre l'évolution de cette relation.

⁴⁵¹ Nous avons fait un choix de nous éloigner de ce genre de positionnement, ce qui nous placerait comme un participant de plus et non pas comme observateur des mondes que nous étudions.

⁴⁵² A titre d'exemple, pendant l'année 2015, qui n'était plus prise en compte dans nos analyses, MSF a produit quatre expositions photo, dont trois avec des photojournalistes et une avec un photographe/artiste salarié de l'ONG.

Premièrement, nous croyons qu'il est nécessaire de quantifier plus précisément les collaborations, non seulement en termes de nombre de commandes ou de dispositifs mais aussi en termes économiques. C'est un regret de notre travail, qui répond en grande partie à la difficulté d'accéder à des informations actuelles et plus anciennes de la part des ONG, et au manque d'informations officielles sur les effectifs du photojournalisme. Certes, certaines études se penchent sur la question du nombre de photojournalistes en exercice. Néanmoins, ces études manquent de prendre en compte les photojournalistes dans la périphérie de la profession, ceux qui ne possèdent pas la carte de presse et ceux qui « font les photojournalistes » et qui trouvent leurs sources identitaires dans ce métier, tout en tirant des revenus d'autres secteurs de la photographie. Ces photographes-là, participent aussi de l'évolution de ce groupe professionnel et de sa relation avec l'humanitaire. C'est par ailleurs ce que nous montrons dans notre recherche : des photographes, dans la périphérie du métier du photojournalisme, trouvent dans les ONG une voie (et des moyens) pour exercer leur vocation, tout en se passant de la carte de presse et des attachements institutionnels. Leurs collaborations avec l'humanitaire seront pourtant évaluées selon les mêmes critères (déontologiques, esthétiques) que celles qui concernent un « vrai » photojournaliste. Combien de photographes éloignés du noyau du photojournalisme travaillent régulièrement avec des ONG et quelle est l'issue de ces collaborations ? C'est une question à laquelle il reste à répondre.

Deuxièmement, notre recherche pourrait être complétée par l'étude des changements que ces dispositifs peuvent entraîner en dehors du groupe des grandes ONG : Les petites ou moyennes ONG ont-elles incorporé des stratégies photographiques dans leurs plans de communication ? Le recours à des récits et des témoignages photographiques est-il une stratégie privilégiée de ces ONG ? Et si c'est le cas, comment faire quand les budgets de communication sont beaucoup plus restreints que dans les grandes ONG ? Pour répondre à ces questions il faudrait aussi s'intéresser, entre autres, aux nombreuses demandes et propositions de « missions de

photographie humanitaire⁴⁵³ » disponibles en ligne. En effet, il nous semble que, aux côtés et en lien avec les grands dispositifs photo-humanitaires, une autre évolution plus transversale peut être observée, celle de la compréhension de la photographie (même amateur) comme action humanitaire à part entière.

Finalement, nous pensons qu'une approche ethnographique peut être une voie intéressante pour prolonger et approfondir notre étude⁴⁵⁴. En effet, une grande partie de la relation entre photojournalistes et humanitaires se déroule sur des missions à l'étranger, et c'est particulièrement l'observation de ce terrain qui serait en mesure d'apporter un éclairage nouveau à notre objet. Plusieurs chercheurs ont observé l'action humanitaire sur le terrain, dans une perspective ethnographique ou anthropologique (Dauvin, Siméant, 2002 ; Atlani-Duault, Vidal, 2009 ; Mosse, 2005), mais il n'existe à notre connaissance aucune observation systématique de la collaboration, pourtant ancienne, avec les photojournalistes. Nous n'avons trouvé que des récits succincts et éparpillés qui laissent imaginer pourtant une relation proche et riche en échanges. Une immersion prolongée et plus directe que celle que nous avons menée (y compris dans les sièges des ONG) serait aussi en mesure d'approfondir la question des stratégies des acteurs pour gérer l'incohérence et s'arranger localement. Une telle orientation nécessite, non seulement des moyens conséquents, mais aussi une ouverture de la part des ONG, ce qui semble être la principale contrainte pour traiter notre sujet. Une approche ethnographique et immersive permettrait pourtant de montrer en détail comment les nouvelles conventions humanitaires font leur chemin, en dévoilant les façons dont les innovations sont proposées, discutées, rejetées, acceptées et même généralisées à l'ensemble du réseau. Il s'agirait, en somme, d'ouvrir davantage le regard pour lier les dispositifs photo-humanitaires à des stratégies et à des problématiques plus larges.

⁴⁵³ Sur des forums de voyage, ou les sites Internet de petites ONG. Par exemple, une plateforme de mise en relation entre ONG et volontaires propose une rubrique spécifiquement dédiée à ce type de mission. Accès : <http://www.mission-humanitaire.fr/les-missions/mission-humanitaire-de-reportage/> Consulté le 15/02/2016.

⁴⁵⁴ C'est ce que nous aurions souhaité pour cette recherche mais, nous n'avons pas trouvé d'ONG pour nous accueillir en observation.

Bibliographie thématique

Journalisme, photojournalisme

Albert P., 1998, *La Presse française*, Paris, Éd. La Documentation française.

Amar J.-P., 2000, *Le photojournalisme*, Paris, Nathan.

Azoulay A., 2008, *The Civil contract on photography*, New York, Zone Books.

Baqué D., 1993, « Une photographie d'attestation : le reportage. Une figure mythique : le reporter » in Baqué D., *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon.

Bolka L., Gantier S., 2011, « L'expérience immersive du web documentaire : études de cas et pistes de réflexion », *Cahiers du photojournalisme*, 22-23, pp. 118-133.

Capa C., 1968, *The concerned photographer*, New York, Grossman Publishers.

Cartier-Bresson H., Macé G., *L'imaginaire d'après nature*, Paris, Fata Morgana.

Chabert G., 2008, « Le festival Visa pour l'image », *Études photographiques*. Accès : <http://etudesphotographiques.revues.org/index397.html> Consulté le 15/06/2015.

Cheroux C., 2001, « Mythologie du photographe de guerre », pp. 306-311, in : Gerverau L., dir., *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/Somogy, 2001.

Colo O., Estève W., Jacob, 2005, *Photojournalisme, à la croisée des chemins*, Paris, Marval et CFD Éd.s.

Cornu D., 2009, *Journalisme et vérité*, Genève, Labor et Fides.

Eveno B., 1999, *L'agence. Les photojournalistes de l'Agence France Presse*, Paris, Éd. La Martinière.

- Ferenczi T., 2007, *Le journalisme*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Frilet P. Morvan Y., *Photojournalisme. Le guide*, Paris, CFD Ed.
- Guerrin M., 1988, *Profession photoreporter*, Paris, Gallimard.
- Griffin M., 1999, « The great war photographs : constructing myths of history and photojournalism », pp. 122-157, in: Brennen B., Hardt H., *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, Illinois, University of Illinois.
- Harcup T., 2004, *Journalisme. Principles and practice*, Londres, Sage publications, 2009.
- Lauru P., 2008, « On n'a pas tous les ans 20 ans », pp. 14-50, in : Lauru P., *Visa pour l'image 2008*, Paris, Snoeck.
- Lavoie V., 2007, « Le mérite photojournalistique : une incertitude critériologique », *Études photographiques*, 20, pp.120-133.
- 2009, « L'Enfer de James Nachtwey : protocole pour une photographie compassionnelle », *Protée*, Volume 37, pp. 35-45.
- 2010a, *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan.
- 2010b, « La rectitude photojournalistique. Code de déontologie, éthique et définition morale de l'image de presse », *Etudes photographiques*, 26, pp. 190-212.
- Le Bohec J., 2000, *Les mythes professionnels des journalistes*, Paris, L'Harmattan.
- Lemieux C., 2000, *Mauvaise Presse. Une sociologie compréhensive du travail journalistique et de ses critiques*, Paris, Métailié.
- Liu Y., 2013, « Professional discourse in winning images: objectivity and professional boundaries in environmental news images in the World Press Photo contest, 1992–2011 », *Chinese Journal of Communication*, Vol. 6, 4, pp. 456-481.
- McDaniel K.R., 2007, *Reviewing the image of the Photojournalist in film : How ethical dilemmas shape stereotypes of the on-screen. Press photographer in motion pictures from 1954 to 2006*, Thèse, Université de Missouri, Columbia.

- Morel G., 2003, « La figure de l'auteur », *Études photographiques*, 13, pp. 35-55.
- 2007, « Esthétique de l'auteur. Signes subjectifs ou retrait documentaire », *Études photographiques*, 20, pp.134-147.
- 2006, *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 70*, Paris, CNRS.
- Morvan Y, 2000, *Photojournalisme*, Paris, CFPJ éd.. Victoires éd.
- Pedon É., 2007, « Les livres photographiques d'agence : regards et discours critiques sur les fonctions du photojournalisme », *Recherches en communication*, 27, pp. 57-70.
- Poivert M., 2008, *De l'image imprimée à l'image exposée. La photographie de reportage et « le mythe de l'exposition »*, Morel G., « Photojournalisme et art contemporain: les derniers tableaux », pp.87-99.
- Ruellan D., 2007, *Le journalisme ou le professionnalisme du flou*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- Tétu J.F, 2008, « Du “public journalism” au “journalisme citoyen” », *Questions de communication*, 13, pp. 71-88.
- Tredan O., 2007, « Le “journalisme citoyen” en ligne : un public réifié ? », *Hermès*, n° 47, pp. 115-122.
- Zeide E., 2005, « In bed with the military: 1st amendment implications of embedded journalism », *The New York University Law Review*, n°80, pp. 1309-1343.

Médias, communication

- Arquembourg-Moreau J., 2003, *Le temps des évènements médiatiques*, Bruxelles, deBoeck.
- Breton P., 2004, *L'utopie de la communication*, Paris, La Découverte.

- Broudoux E., 2011, « Le documentaire élargi au web », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, dossier 2011. Accès : <http://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2011-.htm> Consulté le 20/02/2013.
- Champagne P., 1991, « La construction médiatique des “malaises sociaux” », *Actes de la recherche en sciences sociales*, pp. 64-76.
- Cova B., Saucet M., 2014, « Le Street Marketing, forcément transgressif ? », *Décisions Marketing*, 73, pp. 27-43.
- Dacheux E. 1998, *Organisations et communications. Critique de Marketing*, Paris, CNRS éd.
- 2000, *Vaincre l'Indifférence : les associations dans l'espace public européen*, Paris, CNRS Editions.
- 2001, Étudier le marketing à la lumière de la communication, *L'année sociologique*, 51, pp. 411-427.
- 2004, « La communication : éléments de synthèse », *Communication et langages*, 141, pp. 61-70.
- Davallon J., 1999, *L'Exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- 2011, « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? », *Hermès La Revue*, 61, pp. 38-44.
- Dilliere-Brooks S., 2007, « Entretien avec Eric Dacheux », *Communication et organisation*, 31, 267-273.
- Donnat O., 2008, *Pratiques culturelles de français*, Paris, Ed. La découverte.
- Esquenazi J.-P., 2004, « Vers la citoyenneté : l'étape de l'émotion », *Mots. Les langages du politique*, n°75, pp. 47-57.
- Gastaut A. (dir.), 2010, *La publicité au secours des grandes causes*, Paris, Les Arts décoratifs.

- Ghebaux C., 2009, « L'exposition photographique de rue : le rapport à l'œuvre, entre relation et interaction », *Communiquer*, pp. 31-44.
- Groys B., 2011, « Le musée pour l'installation d'art contemporain. », *Hermès, La Revue*, 61, pp. 69-75.
- Hall S., 1973, « Encoding and Decoding in the Television Discourse », Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies.
- Mayaux F., 2009, « Le marketing au service des associations : légitimité et spécificités », *Entreprises et histoire*, 56, pp. 98-116.
- Mercier A., 2006, « Logiques journalistiques et lecture événementielle des faits d'actualité » *Hermès*, 46, pp. 23-35.
- Neveu E., Quéré L., 1996, « Le temps de l'événement », *Réseaux*, 75, pp. 7-21.
- O'Flynn S., 2012, « Documentary's metamorphic form: Webdoc, interactive, transmedia, participatory and beyond », *Studies in Documentary Film*, 6 (2), pp. 141-157.
- Péquignot B., « De la performance dans les arts. Limites et réussites d'une contestation », *Communications*, 92, pp. 9-20
- Peraya D., 1999, « Médiation et médiatisation : le campus virtuel », *Hermès*, 25, pp.153-167.
- Rebelo J., 2006, « Le temps et le mode de l'événement circulant », *Hermès*, 46, pp. 57-66.
- Ricoeur P., 1992, « Le retour de l'événement », *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Italie et Méditerranéen*, 104, pp. 29-35.
- Ungerer F., 1997, « Emotions and Emotional Language in English and German News Stories », pp. 307-328, in : Niemeier S., Dirven R, dirs., *The language of emotions*, Amsterdam, John Benjamins Publishing company.
- Véron E., 1981, *Construire l'événement. Les médias et l'accident de Three Miles Island*, Paris, Ed.Minuit.

Walter J., 1995, *Directeur de la communication. Les avatars d'un modèle professionnel*, Paris, L'Harmattan.

Image, photographie

Barnett M., 2011. *Empire of Humanity: A History of Humanitarianism*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Barthes R., 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Ed. de l'Étoile.

De Fenoyl P., 1986, *La chronophotographie ou l'art du temps*, Paris, Bibliothèque nationale.

Dondero M., 2009, *Le sacré dans l'image photographique*, Paris, Hermès.

—2011, *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim.

Dondero M., Basso Fossali P., 2011, *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim.

Dondero M., Fontanille J., 2012, *Des images à problèmes - Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges, Pulim.

Dubois P., 1983, *L'acte photographique*, Paris, Nathan Université, 1990.

Fontanille J., 2008, *Pratiques sémiotiques*, Paris, P.U.F.

Gervais T., Morel G., 2008, *La photographie. Histoires-techniques-art-presse*, Paris, Larousse.

Pataut M., Roussin P., 2011, « Photographie, art documentaire », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 11, pp. 47-66.

Peroni M., 1996, « Quelle validité documentaire pour le matériau photographique en sciences sociales ? Le cas de la photographie du travail », in : Peroni M., Roux J., dirs, *Le travail photographié*, pp. 195-224.

Rouillé A., 2005, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard.

Vancassel P., 2008, *Les regards photographiques : dispositifs anthropotechniques et processus transindividuels*, thèse en Sciences de l'information et de la communication, Université Rennes 2.

—2010, « Dispositifs et regards photographiques : intérêts et limites d'un rapprochement », Aghababie M., Bonjour A., Clerc A., Rauscher G., *Usages et enjeux des dispositifs de médiation*, Presses Universitaires de Nancy.

Photographie/image humanitaire

Campbell D., 2003. « Salgado and the Sahel : Documentary Photography and the Imaging of Famine », in : Debrix F., Weber C., dirs, *Rituals of Mediation: International Politics and Social Meaning*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

—2004, « The production of a contemporary famine image: the image economy, indigenous photographers and the case of Mekanik Phillipos », *Journal of International Development*, 16, pp. 693-704.

Caron C., 2007, « Humaniser le regard. Du photojournalisme humanitaire à l'usage humanitaire de la photographie », *Composite*, 2007 (1), pp. 1-19.

Clark D., 2009., *Representing the majority world. Famine, photojournalism and the Changing Visual Economy*, Thèse en Géographie, Université de Durham. Accès : http://etheses.dur.ac.uk/136/1/DJClark_Thesis.pdf Consulté le 02/03/2011.

Curtis H., 2012, « Depicting distant suffering: evangelicals and the politics of pictorial humanitarianism in the age of american empire », *Material Religion: The Journal of Objects, Art and Belief*, 8, pp. 153-182

Contreras R., 2010, *La photographie sur le développement. Les cas des expositions photographiques de deux ONG luxembourgeoises d'aide au développement*, Mémoire de recherche Master 2 en Sciences de l'information et de la communication, version dactylographiée, Université Paul Verlaine, Metz.

- Dewaegeneire V., 2013, *La photographie humanitaire en question*, Paris, L'Harmattan.
- Dotty, R. 1996, *Imperial Encounters*, Minneapolis, University of Minesota Press, 2004.
- Fehrenbach H., Rodogno D. (dirs.), 2015, *Humanitarian Photography, a history*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Golob B., 2013, « Restricted Representation: The Role of Ethics and Esthetics in Framing Images of Suffering », *Journal of Human Rights*, 12 (4), pp. 511-522.
- Gorin V., 2009, « La photographie de presse au service de l'humanitaire », in Haver G. (dir.), *La photo de presse*, Lausanne, Antipode, pp. 141-152
- 2011, « “Le martyr des innocents” : Mises en scène visuelles et discursives de la mort de masse dans les crises humanitaires (1967-1994) », *Questions de communication*, 20, pp. 105-134.
- 2012, « 150 ans de regard sur l'humanitaire: les archives photographiques du CICR », *Revue Internationale de la Croix-Rouge*, 94, pp. 159-189.
- 2013, *La mémoire symbolique de la souffrance: représenter l'humanitaire dans la presse magazine américaine et française (1967-1994)*, thèse de doctorat en sciences de la communication et des médias, Université de Genève.
- Herten L., 2015, « “A” as in Auschwitz, “B” as in Biafra: the Nigerian civil war, visual narratives of genocide, and the fragmented universalization of the Holocaust », pp. 249-274, in : Fehrenbach H., Rodogno D., dirs., *Humanitarian Photography, a history*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lidchi H., 2015, « Finding the Right Image », pp. 275-296, in : Fehrenbach H., Rodogno D., dirs., *Humanitarian photography : a history*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Manzo K., 2008, « Imaging Humanitarianism: NGO Identity and the iconography of childhood » *Antipode*, 40, pp. 632-657.

- Mesnard P., 2002, *La victime écran. La représentation humanitaire en question*, Paris, Textuel.
- Nash C., Van der Gaag N., 1987, *Images of Africa: The UK Report*, Londres, Mimeo.
- Nissinen S., 2015, « Dilemmas of ethical practice in the production of contemporary humanitarian photography », pp. 297-322, in : Fehrenbach H., Rodogno D., dirs., *Humanitarian photography : a history*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rajaram K., 2002, « Humanitarianism and Representations of the Refugee, *Journal of Refugee Studies* » 15, pp. 247-264.
- Sontag S., 2003, *Devant la douleur des autres*, trad. de l'anglais par Durant-Bogaert F., Paris, Christian Bourgois, .
- Twomey C., May A., 2012, « Australian Responses to the Indian Famine, 1876–78: Sympathy, Photography and the British Empire », *Australian Historical Studies*, 43, pp. 233-252

Humanitaire

- Atlani-Duault L., Vidal L., 2009, *Anthropologie de l'aide humanitaire et du développement*, Paris, Armand Colin.
- Barnett M., 2011. *Empire of Humanity: A History of Humanitarianism*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Bonnafé D., 1988, *Les Européens et l'aide au développement en 1987*, Bruxelles, Commission des communautés européennes.
- Brauman R., 2004, « La médecine humanitaire », pp. 594-597, in : Lecourt D., dir, *Dictionnaire de la pensée médicale*, Paris, Presses universitaires de France.
- 2009, « Emotion et action humanitaire. », *Études*, n° 410, pp. 9-19

- Brodiez A., 2009. « Gérer sa croissance : le cas des associations de solidarité et humanitaires depuis les années 1940 », *Entreprises Et Histoire*, 56, pp. 73-84.
- Carion F., 2010, « La communication associative : À la recherche d'un équilibre entre logique fonctionnelle et logique relationnelle ? », *Communication*, 28, pp. 193-2016.
- Carion F., Cultiaux J., 2006, « Le communicateur dans le mouvement de professionnalisation de l'action humanitaire », *Recherches en communication*, 25, pp. 111-128.
- Couprie S., 2012, « Le management stratégique des ONG ou la quête de légitimité », *Monde en développement*, 159, pp. 59-72.
- Daher V., 2010, « ACF. 30 ans d'existence, 23 ans de communication », pp. 70-79, in : Gastaut A., dir., *La publicité au secours de grandes causes*, Paris, Éd. Les arts décoratifs.
- Dauvin P., 2004, « Être un professionnel de l'humanitaire ou comment composer avec le cadre imposé », *Tiers Monde*, 180, pp. 825-840.
- La communication des ONG humanitaires*, Paris, Éditions Pepper, L'Harmattan.
- Dauvin P., Siméant J., 2002, *Le travail humanitaire*, Paris, Presses de Sciences Po.
- David B., 2010, « Vers un iconoclasme humanitaire ? », *L'Humanitaire*, 25. Accès : <http://humanitaire.revues.org/770> Consulté le 13/01/2015.
- 2012, Action Contre la Faim : Leila, le retour?, *Grotius International, Géopolitiques de l'humanitaire*. Accès : <http://www.grotius.fr/action-contre-la-faim-leila-le-retour/>. Consulté le 2/4/2015.
- De la Fuente A., 2006, « Publicité et ONG », *Antipodes*, 175, Bruxelles, ITECO.
- Deloche P., Granjon Y., 1994, *Médecins de l'impossible : Eaux troubles à Bangkok*, Hachette.
- Desgrandschamps M.-L., 2011, « Revenir sur le mythe fondateur de Médecins sans frontières : les relations entre les médecins français et le CICR pendant la guerre du Biafra (1967-1970) », *Relations Internationales*, 146, pp.95-108.

- Dessinges C., 2008, « Émotion, collectif et lien social : vers une approche sociologique du don humanitaire. », *Revue du MAUSS*, 32, pp. 303-321.
- Dogra N., 2013, *Representations of Global Poverty: Aid, Development and International NGOs*, Londres, I.B.Tauris.
- Fassin D., *La raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent*, Paris, Gallimard/Seuil.
- Faucon M., 1999, *Historique, notion et démarche de l'EADSI*, EDUCASOL, Accès : <http://www.educasol.org/Historique-notion-et-demarche-de-l> Consulté le 19/09/2015.
- Freyss Jean, « La solidarité internationale, une profession ? », *Revue Tiers Monde*, 180, pp. 735-772.
- Freire P., 1964, *L'Éducation: pratique de la liberté*, Paris, Ed. du Cerf.
- 1969, *Pédagogie de l'opprimé, suivi de Conscientisation et révolution*, trad. du portugais par Lefay L. et Lefay M., Paris, La Découverte, 1982.
- Hours B., 1998, L'âge humanitaire : de la solidarité à la globalisation, *Politique Africaine*, 71, pp. 50-57.
- 1999, « L'idéologie humanitaire », *Journal des anthropologues*, 77-78, pp. 277-284.
- Juhem P., 2001, La légitimation de la cause humanitaire : un discours sans adversaires, *Mots*, 65, pp. 9-27.
- Lavoinnie, Y., 2005, « Médecins en guerre : du témoignage au "tapage médiatique" (1968-1970), *Le temps de médias*, 4, pp. 114-126.
- Le Bart C., 2001, « Fiction héroïque et légitimation : la collection "Médecins de l'impossible" », *Mots*, 65, pp. 76-97.
- Lefèvre S., 2007, « Le sale boulot et les bonnes causes. Institutionnalisation et légitimation du marketing direct au sein des ONG », *Politix*, 79, pp. 149-172

- 2008, *Mobiliser les gens, mobiliser l'argent: les ONG au prisme du modèle entrepreneurial*, thèse en science politique, Université du Droit et de la Santé - Lille II.
- 2011, « Retour sur les enjeux normatifs d'une généalogie : Les ONG françaises converties au marketing direct américain ? », *Pensés et pratiques du management en France. Inventaires et Perspectives 19e et 21^e siècles*. Accès : <http://mtpf.mlab-innovation.net/fr/sommaire/chapitre-2/retour-sur-les-enjeux-normatifs-d%E2%80%99une-g%C3%A9n%C3%A9alogie-les-ong-fran%C3%A7aises-converties-au-marketing-direct-am%C3%A9ricain.html> Consulté le 13/01/2016.
- Maillard D., 2007, *L'humanitaire tragédie de la démocratie*, Paris, Michalon.
- Mosse, D., 2005, *Cultivating Development: An Ethnography of Aid Policy and Practice*, Londres, Pluto Press.
- Nicourd S., 2009, *Le travail militant*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Padis M.O, Pech T., 2004, *Les multinationales du cœur : les ONG, la politique et le marché*, Paris, Le Seuil.
- Perouse de Montclos M.A., 2009, « Du développement à l'humanitaire, ou le triomphe de la com' », *Revue Tiers Monde*, 200, pp. 751-766.
- 2013, « Les ONG et la mesure du développement : entre performance et communication », *Revue Tiers Monde*, 213, pp. 71-86.
- Ryfman P., 2008. *Une histoire de l'humanitaire*, Paris, Éd. La Découverte.
- Siméant J., 2011, « Urgence et développement, professionnalisation et militantisme dans l'humanitaire », *Mots*, 65, pp. 28-50.

Modèles Théoriques

- Arendt, H. 1963, *Essai sur la révolution*, Paris, Gallimard, 1967.
- Audi P., 2008, « D'une compassion à l'autre », *Revue du Mauss*, 32, pp. 111-128.

- Becker H., 1960, « Sur le concept d'engagement » trad. de l'anglais par Soulet M.-H., Baechler D., et Emery S., *SociologieS*, Accès : <http://sociologies.revues.org/642> Consulté le 17/09/2015.
- 1982, *Les mondes de l'art*, trad. de l'anglais par J. Bouniort, Paris, Flammarion, 2010.
- 1995, « Visual sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context », *Visual Sociology*, 10, 1-2.
- Becker H., Geer B., Hughes E., Strauss A., 1962, « Boys in White: Student Culture in Medical School », *Administrative Science Quarterly*, 7 (3), pp. 368-371
- Bessy C., Chateauraynaud F, 1995, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Pétra, 2014.
- Beuscart J., Peerbaye A., 2006, « Histoire de dispositifs », *Terrains & Travaux*, 2006/2, pp. 10-16.
- Bourdon J., 2001, « Compte rendu », *Réseaux*, 105. Accès : <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2001-1-page-263.htm> Consulté le 09/05/2015
- Boltanski L., 1990, *L'amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Métailié.
- 1993, *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Gallimard, 2011.
- Boltanski L., Thévenot L., 1991, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard.
- Chiapello E., 1994, *Les modes de contrôle des organisations artistiques*, Thèse de doctorat en Sciences de gestion, Université Paris Dauphine.
- 1998, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié.

- Ducrot O., 1988, «Topoi et formes topiques», *Bulletin d'études de linguistique française*, 22, pp. 1-14.
- Footo N., 1957, « Concept and Method in the Study of Human Development » in : Sherif M. & Wilson M.O, dir., *Emerging Problems in Social Psychology*, Norman, Institute of Group Relations.
- Gilligan C., 1982, *Une voix différente. Pour une éthique du care*, trad. de l'anglais par A. Kwiatek A. et V. Nurock, Paris, Flammarion, 2008.
- Goffman E., 1961, *Asiles: Études sur la condition sociale des malades mentaux*, trad. de l'anglais par L. Lainé, Ed. de Minuit, 1968.
- 1967, *Les rites de l'interaction*, trad. de l'anglais par A. Kihm, Ed. Minuit, 1974.
- Heinich N. 1996, « L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs », *Hermès*, n°20.
- 1997a, *L'art contemporain face aux rejets. Etudes de cas*, Paris, Hachette, 2009.
- 1997b, « L'amour de l'art en régime de singularité », *Communications*, 64, pp. 153-171
- 1998, *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éd. de Minuit.
- 1999, « Les rejets de l'art contemporain », *Publics et Musées*, 16, pp. 151-162.
- 2002, « Pour une neutralité engagée », *Questions de communication*, 2, pp. 117-127.
- 2006a, « Pour une sociologie des valeurs », *Cahiers internationaux de sociologie*, 121, pp. 287-315.
- 2006b, « Objets, problématiques, terrains, méthodes : pour un pluralisme méthodique », *Sociologie de l'art*, 2, pp. 9-27
- 2012, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard.
- Lemieux C., 2009, *Le devoir et la grâce*, Paris, Economica.

- Le Goff A., 2008, « Care, empathie et justice », *Revue du Mauss*, 32, pp. 129-142.
- Nodding N., 1984, *Caring : a feminine approche to ethics and moral education*, Berkley, University of California press.
- Papperman P., 2008, « Pour un monde sans pitié », *Revue du Mauss*, 32, pp. 111-128.
- Ricœur P., 1983, *Temps et récit I*, Paris, Seuil.
- Rousseau J.J, 1762, *Du contrat social*, Paris, Flammarion, 2011.
- Ricot J., 2013, *Du bon usage de la compassion*, Paris, PUF.
- Rudick S., 1989, *Maternal thinking : towards a politics of peace*, Boston, Beacon press.
- Smith. A., 1759, *Théorie des sentiments moraux*, Paris, Ed. d'aujourd'hui, 1982.
- Lévi-Strauss C., 1962, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1990.
- Tronto J., 1993, *Un monde vulnérable. Pour une politique du care*, trad. de l'anglais par H. Maury, Paris, La Découverte, 2009.
- Unruh D., 1980, « The Nature of Social Worlds », *The Pacific Sociological Review*, 23 (3), pp. 271-296

Sociologie de professions

- Champy F., 2009, *La sociologie des professions*, Paris, Presses universitaires de France.
- Le Naëlou A., 2004, « Pour comprendre la professionnalisation dans les ONG: quelques apports d'une sociologie des professions », *Revue Tiers monde*, 180, pp. 773-798.
- Hauser G., Masingue B., 1982, *Étude auprès des personnels de la police nationale*, Paris, Interface.
- Menger P.-M., 1997, *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, Ministère de la culture et de la communication.

Monjardet D., 1994, « La culture professionnelle des policiers », *Revue française de sociologie*, 35, pp. 393-411.

Shibutani T., 1955, « Reference groups as perspectives », *American Journal of Sociology*, 60, pp. 562-568.

Van Zanten A., « Les cultures professionnelles dans les établissements d'enseignement : collégialité, division du travail et encadrement », pp. 161-182, in : Menger, P.-M., dir., *Les professions et leurs sociologies : Modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, Paris, Maison des sciences de l'homme.

Rapports

Balluteau M., Bertin M., 2010, Photojournalistes : constats et propositions, Ministère de la culture et de la communication. Accès : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/104000463.pdf>
Consulté le 15/06/2015.

SCAM, 2015, *Photojournaliste, une profession sacrifiée*. Accès : http://www.scam.fr/Portals/0/Contenus/documents/Dossiers/2015/Photojournalisme_2015.pdf Consulté le 1/03/2016.

Debeauvais C., Vaclare R., 2010, *Étude de la filière du photojournalisme. Appui à la mission de l'IGAC « Photojournalistes : constat et propositions »*. Rapport final, Paris, Ithaque.

Articles de Presse

Guerrin M., 1995, « Comment les images morbides ont envahi la photographie contemporaine », *Le Monde*, 21/06/1995.

—1996, « Photographes de guerre, O.S. de l'image », *Le Monde*, 06/01/1996.

—1997, « La photographie documentaire surexposée », *Le Monde*, 06/07/1997.

—2000a, « L’art à la rescousse du photojournalisme de Magnum », *Le Monde*, 10/02/2000.

—2000b « Sebastião Salgado, démiurge du spectacle du monde », *Le Monde*, 11/04/2000.

—2002a, « Luc Delahaye, l’art et la guerre en un regard », *Le Monde*, 15/05/2002.

—2002b, « L’art s’empare du photojournalisme », *Le Monde*, 29/10/2002.

Guillot C., « Photographes en terrain miné », *Le Monde*, 04/10/2012.

Mignot E., 2010, « ONG et photojournalistes : pour la bonne cause », *Polka*, 10.

Méthodologie

Alber A., 2010, « Voir le son : réflexions sur le traitement des entretiens enregistrés dans le logiciel Sonal », *Socio-logos*, 5, Accès : <http://socio-logos.revues.org/2482> Consulté le 26 janvier 2016.

Becker H., 2002, *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, trad. de l’anglais par J. Mailhos, Paris, La Découverte.

Jounin N., Chauvin S., 2010, « L’observation directe », pp. 143-165, *in* : Paugam S., dir., *L’enquête sociologique*, Paris, Presses universitaires de France.

Kauffman J., 2007, *L’entretien compréhensif*, Paris, A. Collin, 2008.

Le Marec J., 2002, « Situations de communication dans la pratique de recherche : du terrain aux composites », *Études de communication*, 25, pp.15-40.

Papinot C., 2013, « Erreurs, biais, perturbations de l’observateur et autres “mauvais génies” des sciences sociales », *SociologieS*. Accès : <http://sociologies.revues.org/4534> Consulté le 05/05/2015.

Livres de photographes

Billet C., Jobard O., 2015, *Kotchok*, Paris, R. Laffont.

Leblanc L., 2009, *Seul l'air. Texte de S. Njami*, Paris, Actes Sud.

Lefèvre D., 2003, *Voyages en Afghanistan*, Rennes, Ouest-France.

Lefèvre D., Guibert E., Lemercier F., 2003, *Le photographe tome 1*, Paris, Dupuis.

—2004, *Le photographe tome 2*, Paris, Dupuis.

—2006, *Le photographe tome 3*, Paris, Dupuis.

—2009, *Conversations avec le photographe*, Paris, Dupuis.

Moorehead C., 2009, *L'humanité en guerre : Photos du front depuis 1860*, Paris, Lieux Dits.

Index des dispositifs (photographiques, humanitaires et photo-humanitaires)

| | |
|---|---|
| 11 Femmes face à la Guerre, CICR, Nick Dazinger , 2011..... | 136, 199, 202, 221, 128 |
| 34 vues contre l'oubli exposition, MdM, 2006..... | 124, 180, 186, 189, 194, 197, 222, 225, 230, 266, 269, 286, 294, 299, 314, 363 |
| 7 fois à terre 8 fois début, MSF, Rip Hopkins, 2011..... | 89, 193, 222 |
| Acteurs d'urgence, MSF, 2004..... | 191, 195, 287, 293, 327 |
| Broken hopes, ACF, Cédric Gerbehaye, 2013 | 278 |
| Conversations avec le photographe, 2009..... | 154 |
| Chroniques palestiniennes, MSF, Philippe Conti, 2002..... | 222, 264 |
| D'un hôpital à l'autre, MSF, 2012..... | 190 |
| En sursis, MdM, Nicolas Moulard, 2013..... | 225 |
| Exil, exit ?, MdM, Olivier Jobard, 2009..... | 122, 132, 134, 138, 172, 180-182, 188, 190 |
| Femmes après coup, MdM, Lâm Duc Hiên, 2010..... | 34, 36, 39, 96, 99, 101, 106, 108-110, 126-139 126-139, 144, 181-185, 191, 195-199, 204-220, 222, 233, 236, 243-247, 249-263, 294, 348, 368, 380-384 |
| Femmes face à la guerre, CICR, Nick Danziger, 2001..... | 374 |
| Histoires de chaussure. 100 photographes pour Handicap International, 2006..... | 180 |
| How the other half lives, J., Riss, 1890..... | 62, 63 |
| Le photographe 1/2/3 livre, MSF, Didier Lefèvre, 2003..... | 9, 54-58 |
| Les voyageurs, MdM, 2013..... | 365 |
| L'humanité en guerre exposition, CICR, 2009 | 180, 294, 299 |
| Libéria: sur les sentiers de la paix, MdM, Paolo Pellegrin, 2006..... | 231 |
| MSF: dans leur salle d'attente 2 milliards d'hommes, MSF, 1982..... | 374-379 |

| | |
|---|----------------------------------|
| Misère urbaine: la faim cachée, ACF, Agence Vu, 2006..... | 376 |
| Missions Médecins (jusqu’au bout) du monde, Gérard Rondeau, 2008..... | 266, 323, 299, 300 |
| Nuit Blanche à Paris - Nuit Noire Centrafrique, ACF, William Daniels, 2014..... | 297, 323, 393 |
| Personnes en situation précaire, MSF, 1996..... | 188-190 |
| Pris au piège, MSF, 2001..... | 188 |
| Populations en danger, MSF, 1995..... | 374 |
| Réfugiés, MSF, John Vink, 1994.. .. | 178-180, 221, 223, 265, 374 |
| Regards sur le monde: Visages de la faim, ACF, Agence Vu, 2004..... | 138, 222, 265, 277-281 |
| Regardons la précarité en face, MDM, Denis Rouvre, 2014..... | 376, 377 |
| Sahel, l’homme en détresse, MSF, Sebastião Salgado, 1986..... | 274-275, 221, 268, 294, 374 |
| Souffles du monde, ACF, 1998..... | 371-373, 378, 379, 180, 202, 251 |
| Starved for Attention, Agence VII, 2009..... | 138, 182, 199, 222, 251, 300 |
| Terre d’urgences, MSF, 2010..... | 293, 327-329 |
| Urban Survivors, MSF, Agence Noor, 2011..... | 12 |

Index des photographes

- Borges, Phill..... 167
- Capa, Robert..... 13, 62, 295, 296
- Carter, Kevin..... 71, 285
- Chauvel, Patrick..... 223
- Conti, Phillipe..... 264, 358, 101, 122, 222
- Daniels, William..... 51, 91, 165, 291, 297
- Danziger, Nick..... 130, 131, 221, 282, 296, 297, 300
- Delporte, David..... 365
- Depardon, Raymond..... 14, 60
- Eshraghi, Isabelle..... 265
- Fohlen, Corentin..... 70, 91
- Fournier, Frank..... 246
- Frilet, Patrick..... 13, 64
- Grignet, Brigitte..... 265, 281
- Guenot, Benoît.... 100, 121, 122, 153, 158-162, 174, 272, 273, 297, 396, 308, 342, 393, 361, 362
- Haley, Thomas..... 266
- Hammarström, Niclas..... 167
- Hansen, Paul..... 70
- Hiên, Lâm Duc..... 128, 129, 140, 168, 195, 219-221, 229-233, 254-256, 270, 291, 300, 383
- Hine, Lewis..... 286
- Hopkins, Rick.... 89, 137, 222, 366, 374-380, 386
- Ilitsky, Sergei..... 66
- Jobard, Olivier..... 12, 101, 120, 122, 132, 134, 171-174, 188, 201-2013, 231, 265, 269, 271, 303, 313, 315, 322, 346, 358, 363, 364
- Kristine, Lisa..... 167, 168
- Lange, Dorothea..... 13, 63
- Leblanc, Laurence..... 278-280, 376
- Lefèvre, Didier..... 9, 154-158 162 295
- Lepage, Camille..... 91
- Lopez Soto, Angel..... 101, 120, 232, 264, 273, 316-323
- Lopez Torres, Nuria..... 101, 172, 280, 322
- McGirr, Nancy..... 167
- Mingam Alain..... 70, 295
- Morvan, Yann..... 14, 64, 286
- Moulard, Nicolas..... 101, 346, 347, 351, 366, 367
- Nachtwey, James..... 13, 115, 116, 273, 295, 296, 299, 306
- Neumiller, Roberto..... 101, 153, 171, 176, 250, 303, 309-312, 322, 343, 353, 358, 362, 366
- Pellegrin, Paolo..... 176, 231, 273, 306
- Riss, Jacob..... 62, 63
- Rodriguez, Alfons..... 101, 319, 322
- Rondeau, Gérard..... 266, 295, 299, 300
- Rouvre, Denis..... 376-378

| | | | |
|-------------------------|--|--------------------------|--|
| Rudik, Stepan, | 70 | Sinclair, Stephanie..... | 167 |
| Salgado, Sebastião..... | 57, 88, 167, 193, 221-225, 231, 233, 252, 268, 274, 275, 294, 323, 339, 352, 366, 374, 396 | Terry, Sarah..... | 167 |
| | | Valtueña, Luis..... | 88 |
| | | Vink, John..... | 176, 178, 180, 221-225, 233, 265, 374 |
| | | Woods, Paolo..... | 12 |

Index des auteurs

A

| | |
|-----------------------------------|-------------|
| Alber, Alex..... | 104 |
| Albert, Pierre..... | 59 |
| Amar, Jean-Pierre | 14, 62, 286 |
| Arendt, Hannah | 241, 242 |
| Arquembourg-Moreau, Jocelyne..... | 137 |
| Atlani-Duault, Laëtitia..... | 76, 399 |
| Audi, Paul..... | 238 |
| Azoulay, Ariella..... | 286, 324 |

B

| | |
|-------------------------------|--|
| Balluteau, Michel..... | 13, 18, 57 59, 170, 171 |
| Baqué, Dominique..... | 63 |
| Barnett, Michael..... | 116 |
| Barthes, Roland..... | 29, 221 |
| Basso Fossali, Pierluigi..... | 69 |
| Becker, Howard..... | 16, 27, 28, 32, 45, 46, 48, 49, 54, 55, 61, 88-90, 305, 324 |
| Bertin, Marie..... | 13, 18, 57 59, 170, 171 |
| Bessy, Christian..... | 109 |
| Beuscart, Jean-Samuel..... | 95 |

| | |
|-------------------------|---|
| Billet, Claire..... | 314 |
| Bolka, Laure..... | 92 |
| Boltanski, Luc..... | 17-19, 26-28, 30-32, 39-53, 162, 241, 242, 245, 248, 251, 254, 255, 331, 334, 349, 350, 355, 358, 359, 368, 391 |
| Bonnafé, Dominique..... | 147 |
| Bourdon, Jérôme..... | 99 |
| Brauman, Rony..... | 48, 178, 223, 224, 225, 237 |
| Breton, Philippe..... | 118 |
| Brodiez, Axelle..... | 79 |
| Broudoux, Evelyne..... | 92 |

C

| | |
|-----------------------------|-----------------|
| Campbell, David..... | 23, 77 |
| Capa, Cornell..... | 62 |
| Carion, Florence..... | 118, 338 |
| Caron, Caroline | 22 |
| Cartier-Bresson, Henri..... | 63, 66 |
| Chabert, Garance..... | 170 |
| Champagne, Patrick..... | 139 |
| Champy, Florence..... | 48, 56, 72, 305 |

| | |
|------------------------------|-------------|
| Chateauraynaud, Francis..... | 109 |
| Chauvin, Sébastien..... | 111 |
| Cheroux, Clément..... | 296 |
| Chiapello, Ève..... | 99 |
| Clark, David..... | 77, 236 |
| Colo, Olivia..... | 59, 64, 173 |
| Couprie, Sonia..... | 326 |
| Cova, Bernard..... | 339 |
| Cultiaux, John..... | 338 |
| Curtis, Heather..... | 113 |

D

| | |
|----------------------------------|--|
| Dacheux, Éric..... | 118, 119, 327, 335, 338, 350 |
| Daher, Valérie..... | 80 |
| Dauvin, Pascal..... | 20, 45, 46, 79, 80, 298, 299, 332, 399, |
| Davallon, Jean..... | 94, 186 |
| David, Bruno..... | 80 |
| De Fenoÿl, Pierre..... | 224 |
| Debeauvais, Rémi..... | 59, 170 |
| Desgrandschamps, Marie-Luce..... | 116 |
| Dessinges, Catherine..... | 328, 329 |
| Dewaegeneire, Victoria..... | 21, 163 |

| | |
|---------------------------------|--------|
| Dilliere-Brooks, Stéphanie..... | 338 |
| Dogra, Nandita..... | 146 |
| Dondero, Maria-Giulia..... | 29, 69 |
| Donnat, Olivier..... | 210 |
| Dotty, Roxanne..... | 23, 76 |
| Ducrot, Oswald..... | 390 |

E

| | |
|-----------------------------|-------------|
| Esquenazi, Jean-Pierre..... | 247 |
| Estève, Wilfrid..... | 59, 64, 173 |
| Eveno, Bertrand..... | 72 |

F

| | |
|--------------------------|------------|
| Fassin, Didier..... | 239 |
| Faucon, Michel..... | 198 |
| Fehrenbach, Heide..... | 21, 163 |
| Ferenczi, Thomas..... | 62 |
| Fontanille, Jacques..... | 29, 30, 69 |
| Foote, Nelson..... | 305 |
| Freire, Paulo..... | 198 |
| Freyss, Jean..... | 79 |

G

| | |
|------------------------|---------------------------------------|
| Gantier, Samuel..... | 92 |
| Gastaut, Amélie..... | 117, 119 |
| Gervais, Thierry..... | 62, 63 |
| Ghebaour, Cosmina..... | 207 |
| Gilligan, Carol..... | 240 |
| Goffman, Ervin..... | 305, 356 |
| Golob, Brandon..... | 285 |
| Gorin, Valérie..... | 8, 19, 20, 114, 115, 116, 152, 194 |
| Griffin, Michael..... | 268 |
| Groys, Boris..... | 186 |
| Guerrin, Michel..... | 223 |
| Guillot, Claire..... | 12 |

H

| | |
|------------------------|---|
| Hall, Stuart..... | 262 |
| Harcup, Tony..... | 147 |
| Hauser, Gilles..... | 54 |
| Heinich, Nathalie..... | 28, 31, 36, 52, 53, 71, 83, 84, 86, 97, 100, 286, 311, 355, 357, 388 |
| Herten, Lasse..... | 194 |
| Hours, Bernard..... | 237 |

J

| | |
|----------------------|-------------|
| Jacob, Mat..... | 59, 64, 173 |
| Jobard, Olivier..... | 314 |
| Jounin, Nicolas..... | 111 |
| Juhem, Philippe..... | 291 |

K

| | |
|----------------------------|--------------|
| Kauffman, Jean-Claude..... | 35, 100, 103 |
|----------------------------|--------------|

L

| | |
|-------------------------|---|
| Lauru, Pascale..... | 324 |
| Lavoie, Vincent..... | 8, 19, 31, 64-66, 68, 70, 71, 73, 114, 199, 232, 269, 271, 285, 286, 296, 355, 393 |
| Lavoinne, Yves..... | 116 |
| Le Bart, Christian..... | 10, 298 |
| Le Bohec, Jacques..... | 268 |
| Le Goff, Alice..... | 240 |
| Le Marec, Joëlle..... | 111 |
| Le Naëlou, Anne..... | 48, 78, 79, 118 |
| Lefèvre, Didier..... | 9, 154-158, 162, 295 |
| Lefèvre, Sylvain..... | 332, 333 |
| Lemieux, Cyril..... | 26, 27, 37, 51, 68, 98, 99, 120, 359 |
| Lévi-Strauss..... | 46, 334 |

Lidchi, Henrietta.....145

Liu, Yang.....65, 66

M

Maillard, Dennis.....237

Manzo, Kate.....22, 77, 80, 236

Masingue, Bernard.....54

May, Andrew.....113

Mayaux, François.....327

McDaniel, Kyle.....296

Menger, Pierre-Michel.....55, 305

Mercier, Arnaud.....137

Mesnard, Philippe.....20, 81, 116, 152, 194,
188, 189, 236, 373

Mignot, Elise.....19, 126

Monjardet, Dominique.....54, 55

Moorehead, Caroline.....8, 114, 115

Morel, Gaëlle.....62, 63, 72, 232, 276

Morvan, Yann.....14, 64, 286

Mosse, David.....399

N

Nash, Cathy.....24, 80, 146, 335

Neveu, Éric.....139

Nicourd, Sandrine.....305, 324

Nissinen, Sanna.....21

Njami, Simon.....280

Nodding, Nel.....240

O

O'Flynn, Siobhan.....92

P

Padis, Marc-Olivier.....237

Papinot, Christian.....111

Papperman, Patricia.....240

Pataut, Marc.....70

Pech, Thierry.....237

Pedon, Éric.....72

Peerbaye, Ashveen.....95

Péquignot, Bruno.....381

Peraya, Daniel.....95

Peroni, Michel.....68

Pérouse de Montclos, Marc-Antoine.....118

Poivert, Michel.....224, 394

Q

Quéré, Louis.....139

R

Rajaram, Kumar.....22

Rebelo José.....137

Ricœur, Paul.....137, 268

Ricot, Jacques.....238

Rodogno, Davide.....21, 163

Rouillé, André.....78, 282, 378

Rousseau, Jean-Jacques.....285

Roussin, Phillippe.....70

Rudick, Sara.....240

Ruellan, Denis.....56, 57

Ryfman, Philippe.....74, 116

S

Saucet, Marcel.....339

Shibutani, Tamotsou.....90

Siméant, Joanna.....48, 75, 327, 378, 298,
299, 399

Smith, Adam.....238, 239, 241, 249

Sontag, Susan.....26, 73

T

Tétu, Jean-François.....394

Thévenot, Laurent.....17, 18, 26, 45, 49-54,
51, 245, 331, 333, 348-350, 368

Tredan, Olivier.....394

Tronto, Joan.....240, 241

Twomey, Christina.....114

U

Ungerer, Friedrich.....243

Unruh, David.....90

V

Van der Gaag, Nikki.....24, 80, 146, 335

Van Zanten, Agnès.....55

Vancassel, Paul.....374

Vauclare, Claude.....59, 70

Véron, Eliséo.....139

Vidal, Laurent.....76, 399

W

Walter, Jacques.....118

Z

Zeide, Elana.....292

Table des illustrations

| | |
|---|-----|
| IMAGE 1 : MEDECINS DE L'IMPOSSIBLE: MAGIE NOIRE AU BENIN. DELOCHE, GRANJON, 1996..... | 13 |
| IMAGE 2 : HOW THE OTHER HALF LIVES, 1890, J. RISS..... | 66 |
| IMAGE 3 : MERE MIGRANTE, D. LANGE, 1935..... | 66 |
| IMAGE 4 : <i>KITCHEN TABLE</i> , 2015, S. ILNITSY..... | 70 |
| TABLEAU 1 : NOMBRE DE PROJETS PHOTOGRAPHIQUES PAR DECENNIE (MDM, MSF, HI, ACF, CICR-FRANCE)..... | 95 |
| TABLEAU 2 : NOMBRE DE PROJETS PHOTO-HUMANITAIRES PAR ONG..... | 95 |
| TABLEAU 3 : NOMBRE DE PROJETS PHOTO-HUMANITAIRES PAR FORMAT..... | 96 |
| TABLEAU 4 : LISTE D'ENTRETIENS REALISES..... | 103 |
| TABLEAU 5 : GUIDE D'ENTRETIEN AUX PHOTOGRAPHES..... | 105 |
| TABLEAU 6 : GUIDE D'ENTRETIEN AUX ACTEURS DE L'HUMANITAIRE..... | 106 |
| FIGURE 1 : THEMATIQUES ASSIGNEES AUX EXTRAITS DES ENTRETIENS..... | 108 |
| IMAGE 5 : AFFICHE DE <i>FEMMES APRES COUP</i> (LAM DUC HIEN, MDM, 2011)..... | 130 |
| IMAGE 6 : COUVERTURE DU LIVRE <i>ONZE FEMMES FACE A LA GUERRE</i> (N. DANZINGER, CICR-FRANCE)..... | 130 |
| IMAGE 7 : EXPOSITION <i>FEMMES APRES COUP</i> A NANCY ©R. CONTRERAS..... | 133 |
| IMAGE 8 : BANDE ANNONCE DE <i>FEMMES APRES COUP</i> . CAPTURE D'ECRAN..... | 133 |
| IMAGE 9 : SALLE DE PROJECTION DANS L'EXPOSITION <i>FEMMES APRES COUP</i> ©R. CONTRERAS..... | 135 |
| IMAGE 10 : STRUCTURE DE L'EXPOSITION EXIL-EXIT PRESENTE DANS SON DOSSIER DE PRESSE..... | 137 |
| TABLEAU 7 : CARACTERISTIQUES DE DEUX DISPOSITIFS PHOTO-HUMANITAIRES..... | 139 |
| TABLEAU 8 : ETAPES ET ACTEURS DE LA CONSTRUCTION DE <i>FEMMES APRES COUP</i> | 146 |
| TABLEAU 9 : DEONTOLOGIE DE L'IMAGE HUMANITAIRE DANS 4 CODES DE CONDUITE..... | 154 |
| IMAGE 11 : PHOTOGRAPHIES DE B. GUENOT SUR LE JOURNAL DESTINE AUX DONATEURS, 2011..... | 164 |
| IMAGE 12 : PHOTOGRAPHIE DE B. GUENOT PUBLIEE SUR SON SITE WEB ET SUR HUMANITAIRES, 2010..... | 164 |
| IMAGE 13 : PHOTOGRAPHIE DE B. GUENOT PUBLIEE UNIQUEMENT SUR SON SITE WEB..... | 165 |
| TABLEAU 10 : TABLEAU SYNTHETIQUE DE 4 PRIX A LA PHOTOGRAPHIE HUMANITAIRE..... | 172 |
| IMAGE 14 : VUE DE L'EXPOSITION <i>REFUGIES</i> . ARCHIVES DE L'INA (CAPTURE D'ECRAN)..... | 182 |
| IMAGE 15 : BORNE INFORMATIVE DE L'EXPOSITION <i>REFUGIES</i> . ARCHIVES DE L'INA (CAPTURE D'ECRAN)..... | 182 |

| | |
|--|-----|
| IMAGE 16 : ECRAN SUR LES BORNES DE L'EXPOSITION <i>REFUGIES</i> (©JOHN VINK, ©MAGIC MEDIA) | 183 |
| IMAGE 17 : EXPOSITION <i>34 VUES CONTRE L'OUBLI</i> ©MDM ©S. DUIJNDAM | 190 |
| TABLEAU 11 : LES MOTS LES PLUS UTILISES DANS LES DOCUMENTS RELATIFS AUX EXPOSITIONS PHOTO-HUMANITAIRES | 196 |
| IMAGE 18 : VIDEO TMOIGNAGE DE <i>FEMMES APRES COUP</i> ©MDM ©LAM DUC HIEN. CAPTURE D'ECRAN..... | 199 |
| IMAGE 19 : VIDEO TMOIGNAGE DE <i>FEMMES APRES COUP</i> , ©MDM ©LAM DUC HIEN. CAPTURE D'ECRAN..... | 199 |
| IMAGE 20 : EXPOSITION <i>FEMMES APRES COUP</i> , A L'HOTEL DE VILLE DE NANCY ©R. CONTRERAS..... | 209 |
| SCHEMA 1 : EXPOSITION <i>FEMMES APRES COUP</i> A L'HOTEL DE VILLE DE NANCY | 210 |
| TABLEAU 12 : VISITEURS DE <i>FEMMES APRES COUP</i> NANCY ET TOULOUSE, PAR SEXE | 213 |
| TABLEAU 13 : GROUPE D'AGE SELON LIEU DE L'EXPOSITION..... | 215 |
| TABLEAU 14 : « COMMENT AVEZ-VOUS EU CONNAISSANCE DE L'EXPOSITION ? » SELON LIEU DE L'EXPOSITION | 216 |
| TABLEAU 15 : SPECTATEURS DE L'EXPOSITION, PAR PROFESSION (ECHANTILLON NANCY)..... | 218 |
| TABLEAU 16 : SPECTATEURS DE L'EXPOSITION, PAR ACTIVITE (ECHANTILLON TOULOUSE)..... | 219 |
| TABLEAU 17 : RELATION OU NON AVEC LE MONDE HUMANITAIRE PAR LIEU DE L'EXPOSITION | 220 |
| TABLEAU 18 : RELATION AVEC LE MONDE HUMANITAIRE PAR LIEU DE L'EXPOSITION | 220 |
| TABLEAU 19 : LES MOTS LES PLUS UTILISES DANS LE LIVRE D'OR DE <i>FEMMES APRES COUP</i> , TOULOUSE..... | 223 |
| SCHEMA 2 : <i>FEMMES APRES COUP</i> AUX COTES DU FESTIVAL MANIFESTO, TOULOUSE..... | 230 |
| IMAGE 21 : <i>FEMMES APRES COUP</i> A CAMBODGE ©BORIS MARTIN | 231 |
| IMAGE 22 : <i>FEMMES APRES COUP</i> A CAMBODGE ©BORIS MARTIN | 232 |
| IMAGE 23 : <i>FEMMES APRES COUP</i> , 2010 (A GAUCHE) ET <i>LE MEKONG</i> , 2011 (A DROITE) ©LAM DUC HIEN..... | 236 |
| IMAGE 24 : <i>FEMMES APRES COUP</i> , 2011 (A GAUCHE) ET <i>LE MEKONG</i> , 2011 (A DROITE) ©LAM DUC HIEN..... | 236 |
| IMAGE 25 : PHOTOGRAPHIE DE <i>FEMMES APRES COUP</i> . ©LAM DUC HIEN | 246 |
| IMAGE 26 : EXPOSITION <i>FEMMES APRES COUP</i> . PANNEAUX INFORMATIFS ©R. CONTRERAS..... | 248 |
| IMAGE 27 : ©LAM DUC HIEN. REPUBLIQUE DEMOCRATIQUE DU CONGO, KINSHASA. SIX JOURS SUR SEPT LA CAMIONNETTE DE MDM PART A LA RENCONTRE DES FILLES DES RUES. ENTRE 18 ET 22 HEURES ELLES REÇOIVENT DES SOINS, DES PRESERVATIFS, DU THE ET UN PEU DE CHALEUR..... | 257 |
| IMAGE 28 : ©LAM DUC HIEN. NICARAGUA. « SUITE A L'APPEL D'UNE FEMME, LE CENTRE CAIMCA, QUI ASSURE UNE PERMANENCE TELEPHONIQUE 24H/24, DEPECHE SUR PLACE UN MEMBRE DE LA POLICE DE LA SECTION DE PROTECTION. L'INTERVENTION AU DOMICILE S'EFFECTUE A TITRE PREVENTIF. *CENTRE D'ACCUEIL POUR LES VICTIMES DE VIOLENCE INTRAFAMILIALES, PARTENAIRE DE MDM ». | 258 |
| IMAGE 29 : « NICARAGUA. A., 22 ANS, A PU TROUVER DU RECONFORT AU CENTRE D'ACCUEIL CAIMCA. ELLE NE SUPPORTAIT PLUS QUE SON MARI LA BATTE DEVANT SA FILLE. *CENTRE D'ACCUEIL POUR LES VICTIMES DE VIOLENCE INTRAFAMILIALES, PARTENAIRE DE MDM ». | 259 |

| | |
|--|-----|
| IMAGE 30 : « REPUBLIQUE DEMOCRATIQUE DU CONGO, KINSHASA. N., 18 ANS, ORPHELIN DE MÈRE A ÉTÉ CHASSÉ DE CHEZ ELLE PAR SA MÈRE. DANS LA RUE, PROSTITUTION ET BAGARRES AUX LAMES DE RASOIR SONT DEVENUS SON QUOTIDIEN. ELLE PORTE LES STIGMATES BIEN AU-DELÀ DE SA CICATRICE AU DOS »..... | 259 |
| IMAGE 31 ©KURT TONG, <i>SOLA</i> (SEULE). PREMIER PRIX AU CONCOURS DE LA PHOTOGRAPHIE HUMANITAIRE LUIS VALTUEÑA, 2005.... | 260 |
| IMAGE 32 ©GIOVANNI MARROZZINI, <i>THE BRIDE'S PRIDE</i> . SÉLECTION PRIX INTERNATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE HUMANITAIRE LUIS VALTUEÑA, 2010..... | 261 |
| IMAGE 33 : ©FREDERIC SAUTEREAU/ŒIL PUBLIC. SÈCHÈRESSE DANS LE NORD-EST DU KENYA, AVRIL 2006. | 270 |
| IMAGE 34 : « REPUBLIQUE DEMOCRATIQUE DU CONGO, GOMA. JUDITH, VIOLEE PAR 6 HOMMES EN 2006 SUBIT PRESSIONS ET REJET DE LA FAMILLE DE SON MARI. POUR SURMONTER SON TRAUMATISME ET SON SENTIMENT DE SOLITUDE, ELLE EST DEVENUE CONSEILLÈRE PSYCHOSOCIALE POUR AIDER À SON TOUR » ©LAM DUC HIEN | 273 |
| IMAGE 35 : S. SALGADO, <i>SAHEL, L'HOMME EN DETRESSE</i> , PP. 70 ET 71 | 278 |
| IMAGE 36 : CAMPAGNE D'AFFICHAGE ACF, 1998. | 280 |
| IMAGE 37 : CAMPAGNE D'AFFICHAGE ACF, 2011. | 280 |
| IMAGE 38 : <i>REGARDS SUR LE MONDE</i> ©LAURENCE LEBLANC. | 282 |
| IMAGE 39 : <i>REGARDS SUR LE MONDE</i> ©LAURENCE LEBLANC. | 282 |
| IMAGE 40 : <i>REGARDS SUR LE MONDE</i> , ©B. GRIGNET | 284 |
| IMAGE 41 : « JOCELYNE, MÉDECIN AU NIGER » © L. CHAMUSSY | 333 |
| IMAGE 42 : « CAMPAGNE DE VACCINATION CONTRE LA MENINGITE AU NIGER », NIGERIA ET AU TCHAD » ©O. ASSELIN..... | 333 |
| IMAGE 43 : « VIH/SIDA, TRAITER POUR PRÉVENIR ». ©MSF | 334 |
| IMAGE 44 : AFFICHE DE L'EXPOSITION EN SURSIS, NICOLAS MOULARD ET MDM | 350 |
| IMAGE 45 : CAMPAGNE D'AFFICHE MDM, UTILISANT UNE PHOTOGRAPHIE DE NICOLAS MOULARD, 2013..... | 350 |
| TABLEAU 20 : LES IDÉAUX QUI ORIENTENT LES DEUX MONDES ET LEUR EXPRESSION DANS CHAQUE REGISTRE..... | 359 |
| IMAGE 46 : DOUBLE PAGE DE <i>SOUFFLES DU MONDE</i> (NON PAGINE) ©YVES GELLIE..... | 375 |
| IMAGE 47 : DOUBLE PAGE DE <i>SOUFFLES DU MONDE</i> (NON PAGINE) ©ERIK SAMPERS..... | 375 |
| IMAGE 48 : SEPT FOIS À TERRE, HUIT FOIS DEBOUT. ©RIP HOPKINS..... | 378 |
| IMAGE 49 : SEPT FOIS À TERRE, HUIT FOIS DEBOUT. ©RIP HOPKINS..... | 378 |
| IMAGE 50 : <i>REGARDONS LA PRÉCARITÉ EN FACE</i> , AFFICHE DE L'EXPOSITION. ©MDM, DENIS ROUVRE..... | 380 |
| IMAGE 51 : <i>DIX-MOI DE CHAIR, DIX-MOI DE CHIFFON</i> À TOULOUSE, CAPTURE D'ÉCRAN. ©V. THOMAS, Y. DUFFAS..... | 385 |
| IMAGE 52 : <i>DIX-MOI DE CHAIR, DIX-MOI DE CHIFFON</i> À MUNICH, CAPTURE D'ÉCRAN. ©V. THOMAS, Y. DUFFAS | 385 |

Liste des acronymes

ACF : Action contre la faim

ANJRP : Association Nationale des Journalistes Reporters Photographes

AFP : Agence France-Presse

AFD : Agence française de développement

CCFD : Comité catholique contre la faim et pour le développement

CICR : Comité international de la Croix Rouge

CCFDT : Comité Catholique contre la faim et pour le développement

CONCORD : Confédération européenne des ONG d'urgence et de développement

CCIJP : Commission de la Carte d'Identité des Journalistes Professionnels

FAO : Organisation des Nations Unies pour l'alimentation et l'agriculture

HI : Handicap international

IGAC : Inspection générale des affaires culturelles

MSF : Médecins sans frontières

MdM : Médecins du monde

ONU : Organisation des Nations Unies

SCAM : Société civile des auteurs multimédia

UNICEF : Fond des Nations Unies pour l'enfance

UPP : Union de Photographes Professionnels/auteur

ANNEXES

Annexe 1 : Liste de 44 projets

Annexe 2 : Transcriptions des entretiens

Annexe 3 : Liste de tous les documents utilisés (dossiers de presse, communiqués)

Annexe 4 : Grille des expositions

Annexe 5 : Tableau avec des extraits thématiques

Annexe 6 : Livre d'or Femmes après coup

Annexe 7 : Questionnaire Nancy

Annexe 8 : Questionnaire Toulouse

ANNEXE 1: Recensement des projets photographiques de MSF, MDM, ACF, CICR et Handicap International

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|----------|---|-----------------|-----------------|------------|---|--------------------------------|--------------|--|
| 1 | Médecins Sans Frontières : dans leur salle d'attente 2 milliards d'hommes | livre | | MSF | Bernard Bisson, Jean-Claude Francolon, Benoît Gysembergh, Catherine Leroy, Gérard Rancinan, Sebastião Salgado, Arnaud de Wildenberg | | 1982 | « D'un bout du monde à l'autre les Médecins sans frontières se battent contre la fatalité. Mais ils ne savent ni ne peuvent rapporter ce qu'ils voient : on ne lâche pas le stéthoscope pour la caméra. C'est donc à sept photographes, parmi les plus grands, qu'ils ont demandé de témoigner, chacun avec sa sensibilité, sur sept missions choisies parmi tant d'autres. C'est le regard de ces photographes qui s'expriment ici. Au-delà de l'urgence médicale, ils s'attachent aux événements, aux situations, aux individus que rencontrent les Médecins sans frontières, aux difficultés qu'ils affrontent. Leurs photos sont allégories et racontent une histoire éternelle : celle d'un monde en mouvement » (Résumé du livre). |

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|---|----------------------------|-----------------|-----------------|-----------------------------|--------------------|------------------------------------|--------------|--|
| 2 | Sahel, l'homme en détresse | livre | exposition | MSF | Sebastião Salgado | | 1986 | « En 1984 et en 1985, cette région de l'Afrique a subi une sécheresse d'une ampleur jamais égalée. Dans certaines régions, au Tchad ou en Ethiopie, la guerre sévissait. [...], Sebastião Salgado y a passé plusieurs mois pour photographier la catastrophe au Mali, au Tchad, en Ethiopie, au Soudan et en Erythrée. Il a travaillé surtout avec les équipes de Médecins sans Frontières. Ces images ont fait le tour du monde, publiées par la presse internationale. Le livre Sahel, l'homme en détresse, publié par Prisma Presse en 1986 a été vendu au profit de MSF en France » (Site internet d'Amazonas image) |
| 3 | Réfugiés | exposition | livre | MSF (avec la collaboration) | John Vink | Centre National de la Photographie | 1994 | « Qu'il s'agisse du quotidien le plus banal ou d'événements exceptionnels, les grands photographes dans leur subjectivité même, témoignent d'irremplaçable façon. Afghans, roumains ou kurdes, rwandais, sri-lankais ou bosniaques il y a près de vingt millions de réfugiés dans le monde. C'est cette population d'individus déracinés, [...] que John Vink montre avec compassion. Depuis sept ans il a parcouru ces centres de triage où les familles déplacées attendent qu'on leur donne, plus qu'une tente ou un bol de riz, une raison d'exister » (Résumé du livre). |

ANNEXE 1: Recensement des projets photographiques de MSF, MDM, ACF, CICR et Handicap International

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|---|---|-----------------|-----------------|------------|--|------------------------------------|--------------|---|
| 4 | Lettres sans frontières | livre | | MSF | Roger Job | | 1994 | Recueil, fait par un photographe, de la correspondance des humanitaires en mission. Livre accompagné des images de l'auteur. |
| 5 | Populations en danger | livre | | MSF | Sebastião Salgado, Chris Steele Perkins, John Vink, Leonard Freed Donovan Wylie, Eli Reed, Carl de Keyzer. | | 1995 | « Dans le cadre de l'opération "Populations en danger", Médecins sans frontières a demandé à sept écrivains et sept photographes de partir dans des pays que l'actualité a trop souvent tendance à ignorer » (Texte de l'éditeur) |
| 6 | Les hommes-orchestre de l'humanitaire | livre | | MSF | Laurent Vautrin | | 1996 | « Pendant un an, Marc Payet, journaliste, et Laurent Vautrin, photographe, se sont rendus dans différentes missions de Médecins Sans Frontières, pour rencontrer ces personnages hors du commun » (Texte de l'éditeur). |
| 7 | Souffles du monde. Pour un autre regard sur l'humanitaire | livre | exposition | ACF | collectif 11 photographes | | 1998 | « 11 photographes de renom se sont rendus sur les missions d'Action contre la Faim. Ils ont voulu prendre le temps de découvrir l'humanitaire sur la durée, restituer à travers leurs photos ce temps hors de l'urgence afin de présenter une autre vision de l'humanitaire, plus combative, plus positive » (Site internet d'ACF). |

ANNEXE 1: Recensement des projets photographiques de MSF, MDM, ACF, CICR et Handicap International

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|----------|---|-----------------|-----------------|------------|--------------------|--------------------------------|--------------|--|
| 8 | Femmes face à la guerre | exposition | vidéos | CICR | Nick Danziger | | 2001 | « Il y a 10 ans, le photographe Nick Danziger, World Press Award 2004, réalisait à la demande du CICR, onze portraits de femmes victimes d'un conflit armé. Ce travail s'appelait "Femmes face à la guerre" et donna à lieu à une exposition itinérante qui durant les années 2000 parcourut de nombreux pays. [...] Ce travail photographique venait à l'époque illustrer une étude du CICR posant les questions de la sécurité physique et de la violence sexuelle, des problèmes des personnes déplacées, de l'accès aux soins de santé et à l'hygiène, à l'alimentation, à l'eau et au logement » (Blog du CICR France). |
| 9 | Les blessures du silence : Témoignage du génocide au Rwanda | livre | | MSF | Alain Kazinierakis | Actes Sud | 2001 | « Yolande Mukagasana, qui a perdu son mari et tous ses enfants dans ce génocide (de Rwanda), et un photographe occidental, Alain Kazinierakis, ont sillonné les collines du Rwanda à la recherche des survivants. Ils sont aussi entrés dans les prisons pour rencontrer des personnes accusées d'avoir participé au génocide. Ils en ont rapporté des témoignages émouvants, qui montrent les blessures intérieures des survivants, comme celles des prisonniers qui plaident coupable » (Résumé du livre). |

ANNEXE 1: Recensement des projets photographiques de MSF, MDM, ACF, CICR et Handicap International

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|-----------|---------------------------|-----------------|-----------------|------------|--------------------|------------------------------------|--------------|--|
| 10 | Chroniques palestiniennes | exposition | livre | MSF | Philippe Conti | | 2002 | « MSF présente une exposition de photographies de Philippe Conti, un photographe indépendant qui a travaillé à Hébron et dans la Bande de Gaza en collaboration avec les équipes de Médecins Sans Frontières entre juillet 2001 et mai 2002. Son reportage accompagne un recueil de témoignages du personnel de MSF à Gaza » (Site internet de MSF). |
| 11 | Le photographe 1/2/3 | livre | | MSF | Didier Lefèvre | imagesandco | 2003 | « Fin juillet 1986. Didier Lefèvre quitte Paris pour sa première grande mission photographique : accompagner une équipe de Médecins Sans Frontières au cœur de l'Afghanistan, en pleine guerre entre Soviétiques et Moudjahidin. Cette mission va marquer sa vie comme cette guerre marquera l'histoire contemporaine.[...] à l'intersection du dessin et de la photographie, ce livre raconte la longue marche des hommes et des femmes qui tentent de réparer ce que d'autres détruisent » (Description de l'éditeur pour le tome 1). Le tome 2 apparaît en 2004, et le tome 3 en 2006). |

ANNEXE 1: Recensement des projets photographiques de MSF, MDM, ACF, CICR et Handicap International

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|-----------|------------------------|-----------------|-----------------|------------|--|--------------------------------|--------------|---|
| 12 | Tropiques de l'abandon | exposition | | MSF | collectif/non consigné | | 2003 | « <i>Tropiques de l'abandon</i> est une exposition photographique où les auteurs nous font partager le quotidien des malades, celui des soignants et leur environnement économique et social sur plusieurs continents ». Cette exposition était couplée d'une « exposition interactive », <i>Trop pauvre pour être soigné</i> . (Sur le site de sos-sexisme.org, seule trace disponible de l'exposition). |
| 13 | Acteurs d'urgence | exposition | | MSF | Depardon, Vink, Steele-Perkins, Zizola, et autres non consignés sur les documents qui restent de l'exposition. | Magnum | 2004 | « Acteurs d'urgence a pour objectif de faire comprendre aux visiteurs comment les volontaires interviennent sur les terrains de crise et participent à la prise en charge des populations en situation précaire ». L'exposition se compose d'une partie photographique extérieure et d'une partie intérieure organisée comme une mise en scène des missions de l'ONG » (dossier de presse). |

ANNEXE 1: Recensement des projets photographiques de MSF, MDM, ACF, CICR et Handicap International

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|-----------|--|-----------------|-----------------|------------|--|--------------------------------|--------------|--|
| 14 | Regards sur le monde: Visages de la faim | exposition | livre | ACF | Jane Evelyn Atwood, Claudine Doury, Isabelle Eshraghi, Brigitte Grignet et Laurence Leblanc | Vu | 2004 | « À l'occasion de ses vingt-cinq ans d'existence, Action contre la faim a demandé à cinq femmes photographes de partir en reportage à travers le monde pour illustrer le combat quotidien, et jamais achevé, qui est la raison d'être de l'association. Chacune à sa façon - Isabelle Eshraghi en Afghanistan, Brigitte Grignet au Guatemala, Jane Evelyn Atwood au Malawi, Laurence Leblanc en Somalie et Claudine Doury en Mongolie - nous offre un certain regard sur l'un des multiples visages de la faim dans le monde » (Texte de l'éditeur). |
| 15 | Rom, citoyens d'Europe | exposition | | MdM | D. Delaporte, D. Mareau, T. Magy | | 2005 | Exposition présentée lors d'un festival de cirque (Le Kiosque). Il s'agit d'un photoreportage commandé initialement par MdM. |
| 16 | Histoires de chaussure. 100 photographes pour Handicap International | livre | exposition | HI | collectif | | 2006 | « Venus de tous les horizons de la photographie (mode, art, reportage...), 100 photographes ont eu carte blanche pour mettre en scène, selon leur sensibilité et leur style, une histoire de chaussure. Un projet qui vise à sensibiliser le grand public, à travers une approche originale et esthétique, à la problématique des mines antipersonnel et des bombes à sous-munitions, tout en apportant un soutien à Handicap International » (Texte de l'éditeur). |

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|----|--------------------------------|------------|----------|-----|---|----------------------------|-------|---|
| 17 | Misère urbaine: la faim cachée | livre | | ACF | Jane Evelyn Atwood, Brigitte Grignet, Isabelle Eshragi, Laurence Leblanc et Claudine Doury | Vu | 2006 | « 5 femmes photographes de l'agence Vu illustrent pour Action contre la Faim ce terrible phénomène de la misère urbaine. Les Gonaïves en Haïti, Naplouse dans les territoires palestiniens, Oulan Bator en Mongolie, Kinshasa en République Démocratique du Congo et Freetown en Sierra Leone, Buenos Aires en Argentine, chaque photographe témoigne de l'inacceptable précarité dans laquelle vivent les populations » (Site Internet d'ACF). |
| 18 | 34 vues contre l'oubli | exposition | | MdM | collectif | | 2006 | « C'est dans le cadre de cette démarche militante de sensibilisation et de mobilisation que l'exposition "34 vues contre" l'oubli a vu le jour en 2006. 34 photoreporters de renom, français et étrangers, ont choisi pour MdM une de leurs images symbolisant l'oubli. Plusieurs volontaires, journalistes proches de MdM complètent ce travail de mémoire par leurs paroles et témoignages (Site Internet de MdM). |

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|-----------|--------------------------------------|-----------------|-----------------|------------|--------------------|------------------------------------|--------------|--|
| 19 | Libéria: sur les sentiers de la paix | webdoc | | MdM | Paolo Pellegrin | Magnum | 2006 | « Afin de rendre compte de cette “zone grise” entre la fin de la guerre et une paix véritable, Médecins du Monde a choisi le témoignage photographique en s’associant avec l’agence Magnum : le photographe Paolo Pellegrin s’est rendu au Liberia afin d’illustrer cette situation incertaine. Un flash présentant 80 de ses photos sera mis en ligne demain mardi sur le site de Médecins du Monde » (Site Internet de MdM). |
| 20 | Darfour | livre | | ACF | Stéphanie Rivoal | | 2007 | Après avoir travaillé dix ans en banques d’affaires à Londres, Stéphanie Rivoal décide de devenir photographe. Elle part le 26 mai 2005 en tant que coordinatrice des programmes d’Action contre la Faim au Nord-Darfour et en revient fin avril 2006. Stéphanie Rivoal a 36 ans. Darfour est son premier ouvrage » (Quatrième de couverture du livre). |
| 21 | État critique | webdoc | documentaire | MSF | Cédric Gerbehaye | Vu | 2008 | « Alors que les récits des derniers combats et des initiatives diplomatiques occupent les journaux, Médecins Sans Frontières lance “Etat : critique” un projet multimédia pour remettre la tragédie quotidienne de la population du Nord-Kivu au cœur de l’attention accordée au conflit » (Site internet de MSF). |

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|----|---|-----------------|-----------------|------------|--------------------|------------------------------------|--------------|--|
| 22 | Missions Médecins (jusqu'au bout) du monde | exposition | livre | MdM | Gérard Rondeau | | 2008 | « Le 22 décembre 1989, Gérard Rondeau accompagnait les médecins de l'organisation humanitaire Médecins du Monde, les premiers à entrer dans la ville de Bucarest libérée du joug des époux Ceaucescu. Depuis cette date, le photographe a entrepris de suivre les <i>french doctors</i> [...] Gérard Rondeau par ce travail singulier, sans caractère d'exhaustivité, nous montre les lieux et les acteurs d'une des dernières belles et généreuses aventures de notre époque » (dossier de presse de l'exposition et quatrième de couverture du livre). |
| 23 | Les anonymes de la faim | exposition | | ACF | collectif | | 2009 | « Compte tenu du thème cette année, nous avons axé notre exposition sur le fléau de la faim et plus largement sur les bénéficiaires de nos programmes que l'on peut voir comme les « Anonymes de la Faim ». Cette exposition représente l'opportunité de sensibiliser un très large public à une cause peu médiatisée, grâce à des clichés représentatifs et de qualité » (Document interne, adressé aux délégations qui pourraient accueillir l'exposition). |

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|-----------|--|-----------------|-----------------|--|---|------------------------------------|--------------|--|
| 24 | Starved for Attention - Nouveau regard sur la malnutrition | exposition | webdoc | MSF | Marcus Bleasdale, Jessica Dimmock, Ron Haviv, Antonin Kratochvil, Franco Pagetti, Stephanie Sinclair, John Stanmeyer | VII | 2009 | « Médecins Sans Frontières (MSF) et l'agence photographique VII présentent la campagne multimédia "Starved for Attention", destinée à attirer l'attention sur la crise, négligée et largement invisible, de la malnutrition infantile. L'objectif de "Starved for Attention" est de réécrire l'histoire de la malnutrition au moyen d'une série de documentaires multimédias mêlant indifféremment photographies et vidéos, réalisées par des journalistes-reporters d'images de renom d'aujourd'hui » (Site internet de la campagne). |
| 25 | "Exil, exit ? Vivre sans- papiers en Europe" | exposition | webdoc | MdM | Olivier Jobard | SIPA | 2009 | « L'exposition, «Exil, Exit ?», lève le voile sur la vie des personnes sans-papiers. C'est un témoignage inédit sur les conditions de vie, le parcours et l'état de santé de ces personnes parmi les plus exclues en Europe » (Dossier de presse). |
| 26 | Les oubliés des bidonvilles de Jaipur | exposition | | MdM (Délégation Midi-Pyrénées) | Marie-Pierre Buttigieg | | 2009 | « La délégation Midi-Pyrénées de Médecins du Monde présente l'exposition "Les oubliés des bidonvilles de Jaipur", un reportage-photo réalisé par Marie-Pierre Buttigieg, journaliste-photographe et bénévole très impliquée à MDM » (toulouseinfo.fr). |

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|-----------|----------------------|-----------------|-----------------|------------|--------------------|------------------------------------|--------------|--|
| 27 | L'humanité en guerre | exposition | livre | CICR | collectif | | 2009 | « Depuis la seconde moitié du XIXe siècle, la photographie a largement contribué à ouvrir les yeux des habitants de la planète sur les horreurs de la guerre. Pendant la même période, le CICR a déployé tous ses efforts pour atténuer les souffrances des victimes des conflits armés dans le monde entier. Dans un nouvel ouvrage, L'humanité en guerre, le CICR retrace l'histoire des conflits armés et de leurs conséquences sur le plan humanitaire, de la Guerre de Sécession américaine aux conflits actuels, évoquant au moyen d'images fortes les souffrances et les angoisses d'hommes, de femmes et d'enfants qui connurent les affres de la guerre » (Texte de l'éditeur). |
| 28 | La vie à sac | webdoc | | MdM | Diane Grimonet | | 2010 | « C'est par un webdocumentaire que Médecins du Monde a souhaité prendre la parole pour parler de ses actions en France, des films forts et sensibles aux regards croisés du cinéma, du journalisme et du photoreportage, une narration interactive autour des objets du sac » (Page de présentation du webdoc). |

ANNEXE 1: Recensement des projets photographiques de MSF, MDM, ACF, CICR et Handicap International

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|-----------|-------------------|-----------------|---|------------|--------------------|------------------------------------|--------------|--|
| 29 | Terre d'urgences | exposition | | MSF | collectif | | 2010 | « Sensibilisation du public Le succès rencontré par les expositions itinérantes de Médecins Sans Frontières démontre l'intérêt du public pour cette forme de communication. A travers ces manifestations, véritables supports didactiques à destination du grand public, Médecins Sans Frontières fait découvrir, de manière originale, l'action d'urgence humanitaire et les contextes dans lesquels elle intervient » (Dossier de presse). |
| 30 | Femmes après coup | exposition | Site internet, performarnce artistique. | MdM | Lâm Duc Hiên | | 2010 | « Femmes après coup est une installation photographique et sonore de Médecins du Monde pour dire les violences et témoigner des possibles reconstructions. 7 témoignages photo et audio de 7 femmes victimes de violences Recueillis par Lâm Duc Hiên dans 7 pays où MdM intervient : Guatemala, Haïti, Moldavie, Nicaragua, Pakistan, RDC (Goma et Kinshasa) et France » (dossier de presse). |

ANNEXE 1: Recensement des projets photographiques de MSF, MDM, ACF, CICR et Handicap International

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|-----------|-----------------------------|-----------------|-----------------|------------|--|------------------------------------|--------------|--|
| 31 | Urban Survivors | webdoc | | MSF | Kadir Van Louhizen, Andrea Bruce, Stanley Greene, Pep Bonet, John Lowenstein, Alixandra Fazzina, Francesco Zizola, | Agence Noor | 2011 | « 10% de la population mondiale vit, ou plutôt survit, dans des bidonvilles. Le webdocumentaire “Survivants des villes” vous fait voyager dans cinq des vingt bidonvilles où Médecins sans frontières intervient - à Dacca, Karachi, Johannesburg, Port-au-Prince et Nairobi - et vous aide à mieux comprendre la vie quotidienne de leurs habitants et les enjeux humanitaires auxquels ils font face » (Site Internet de MSF). |
| 32 | 7 fois à terre 8 fois début | exposition | livre | MSF | Rip Hopkins | | 2011 | « A l’occasion du 40ème anniversaire de Médecins Sans Frontières, le photographe de l’Agence VU’, connu pour ses installations baroques à l’humour très british, a invité une soixantaine de personnalités à se mettre en scène avec le tee-shirt de MSF pour exprimer leur engagement » (Dossier de presse). |

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|----|----------------------------|-----------------|-----------------|------------|---------------------------|------------------------------------|--------------|--|
| 33 | 11 Femmes face à la Guerre | exposition | livre | CICR | Nick Dazinger | | 2011 | « En 2001, Nick Danziger réalise pour le compte du CICR onze histoires de femmes touchées par la guerre en Sierra Leone, au Kosovo, en Bosnie-Herzégovine, en Afghanistan, en Israël, en Palestine et en Colombie [...] Dix ans plus tard, le photographe s'est posé la question de savoir ce qu'étaient devenues Olja, Dzidza, Zakiya, Amanda, Nasrin, Qalam, Efrat, Shinaz, Mariatu, Sarah et la petite Mah Bibi, ces onze héroïnes qui avaient prêté leur image à la cause des femmes. Il est alors reparti à leur rencontre, avec le soutien du CICR » (Blog CICR France). |
| 34 | Parias, les Roms en Europe | exposition | | MdM | Alain Keler / Agence Myop | | 2011 | « Du 22 juillet au 7août, Médecins du Monde présente Parias, les Roms en Europe, d'Alain Keler, photographies réalisées entre 1999 et 2011 en Europe de l'est et en France auprès de différentes communautés roms. C'est avec son travail sur les minorités en Europe de l'est, Vents d'Est, qu'Alain Keler s'intéresse pour la première fois au sort de la minorité rom. Depuis 2008, c'est aux Roms qu'il consacre l'essentiel de ses reportages personnels » (site internet de MdM). |

ANNEXE 1: Recensement des projets photographiques de MSF, MDM, ACF, CICR et Handicap International

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|-----------|--|-----------------|-----------------|------------|---|------------------------------------|--------------|--|
| 35 | Rien ne se fera sans nous | webdoc | | MdM | William Daniels, Robin Hammond (Panos Pictures) | | 2012 | « A l'occasion du 1er décembre, journée internationale de lutte contre le sida, Médecins du Monde s'associe aux photographes William Daniels et Robin Hammond pour présenter "Rien ne se fera sans nous", un web-documentaire sur les travailleurs pairs au cœur de la lutte contre le sida et les hépatites » (site internet de MdM). |
| 36 | Jeux Olympiques 2012. Le revers de la médaille | webdoc | | MdM | Sandra Calligaro / Julie Rousse | | 2012 | « Le 5 juillet, en amont des JO, Médecins du Monde diffusera un webdocumentaire conçu grâce au travail photographique et sonore de Sandra Calligaro et Julie Rousse. Réalisé à partir de témoignages de migrants, d'élus et de représentants d'associations, ce webdocumentaire, révèle la détermination de ces migrants, "athlètes" malgré eux, pour gagner l'Angleterre mais aussi les risques, les blessures physiques et morales liés au parcours migratoire (site internet de MdM). |

ANNEXE 1: Recensement des projets photographiques de MSF, MDM, ACF, CICR et Handicap International

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|-----------|---------------|-----------------|-----------------|------------|--|--------------------------------|--------------|---|
| 37 | Kaboul Kis | webdoc | | ACF | Sandra Calligaro | | 2012 | « Loin de la violence et des idées reçues, ce webreportage ouvre une porte sur le quotidien à Kaboul. Faisant la part belle aux images, le web-reportage nous invite au cœur des camps de déplacés (KIS) de la capitale Afghane dans les pas de la photographe Sandra Calligaro. Accompagnée d'une psychologue d'Action Contre la Faim, elle a été invitée dans l'intimité des familles et nous livre une part de leur réalité. Images et témoignages se conjuguent pour nous faire entendre la voix des afghans » (site internet ACF). |
| 38 | Les voyageurs | webdoc | | MdM | Abderrahmane Moussi et David Delaporte pour la photographie. | Union Européene / TV5 | 2013 | « Dans le cadre de son mandat "soigner / témoigner", Médecins du Monde a donné la parole à ces migrants (de Turquie, Algérie, Mali) rencontrés par nos équipes au cours de leur parcours migratoire. Les reportages ont été réalisés dans ces trois pays par la vidéaste Sophie Brändström et les photographes David Delaporte et Abderrahmane Moussi » (site internet de MdM). |

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|-----------|--------------|-----------------|-----------------|------------|---------------------------------|------------------------------------|--------------|--|
| 39 | Broken hopes | webdoc | | ACF | Cédric Gerbehaye (Agence Vu) | Mediapart | 2013 | « En cinq étapes, le photoreporter Cédric Gerbehaye et la journaliste Eve Sabbagh font le récit du quotidien de la Cisjordanie : accès à l'eau refusé, maisons détruites, contrôles incessants... Bédouins, fermiers, commerçants, militaires et colons israéliens, racontent ce qu'il reste, vingt ans après, des accords d'Oslo : un territoire morcelé et invivable. Un webdocumentaire de l'Agence VU' et Action contre la faim, en partenariat avec Mediapart » (site Médiapart). |
| 40 | En sursis | exposition | | MdM | Nicolas Moulard | | 2013 | « Médecins du Monde présente En Sursis, voyage au cœur d'une communauté rom, une installation photographique et audiovisuelle réalisée à partir de reportages de Nicolas Moulard. Une exposition qui lève le voile sur le quotidien d'une communauté rom en France, grâce aux habitants du terrain de la Flambère à Toulouse. Un témoignage pour aller à la rencontre de familles et pour leur permettre d'exprimer leurs désirs concernant le travail, l'éducation, la santé, le logement » (site internet de MdM). |

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|----|--|-----------------|-----------------|------------|--------------------|------------------------------------|--------------|---|
| 41 | Nuit Blanche à Paris - Nuit Noire Centrafrique | exposition | | ACF | William Daniels | | 2014 | <p>« Retrouvez Action contre la Faim et le photographe William Daniels lors de l'opération intégrée au parcours officiel de la #NuitBlanche à Paris ! Rendez-vous le samedi 4 octobre 2014 à 19h30 devant la Street Galerie pour découvrir une fresque photographique de plus de 100m de long sur le bord de Seine, entre Saint-Michel et Notre-Dame, et une projection vidéo dans la nuit parisienne d'une sélection personnelle du photographe, accompagnées d'une création sonore de Mr Nô.</p> <p>Nous mettrons en lumière la République centrafricaine où les conséquences humanitaires des violences aggravées depuis plus d'un an constituent un drame qu'il ne faut plus ignorer » (site internet ACF).</p> |

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|----|---|-----------------|-----------------|------------|--------------------|------------------------------------|--------------|--|
| 42 | Regardons la précarité en face | exposition | | MdM | Denis Rouvre | | 2014 | « A l'occasion du 17 octobre, Journée internationale du refus de la misère, Médecins du Monde (MdM) publie son rapport annuel sur l'accès aux soins des plus démunis en France et dévoile parallèlement son exposition "Regardons la précarité en face" qui offre à voir différents visages de la pauvreté et de l'exclusion, captés par l'objectif du photographe Denis Rouvre » (site internet de MdM). |
| 43 | On n'arrête pas un génocide avec des médecins | exposition | | MSF | Xavier Lasalle | | 2014 | « Carnet photographique de Xavier Lassalle, infirmier anesthésiste à Kigali en avril 1994. Le 13 avril 1994, quelques jours après le déclenchement du génocide des Tutsis du Rwanda, les équipes d'un convoi conjoint MSF-CICR arrivent à Kigali, la capitale. Xavier Lassalle, infirmier anesthésiste, en fait partie. Les images de son carnet photographique retracent cette parenthèse de vie au cœur de l'un des épisodes les plus noirs de notre histoire récente » (site internet MSF). |

ANNEXE 1: Recensement des projets photographiques de MSF, MDM, ACF, CICR et Handicap International

| | Titre | Format 1 | Format 2 | ONG | Photographe | Autres(s) partenaire(s) | Année | Brève description |
|----|----------------------|-----------------|-----------------|------------|--------------------|------------------------------------|--------------|--|
| 44 | Des mots pour refuge | exposition | | MdM | Francesco Fantini | | 2014 | « Les contenus de l'exposition sont le fruit de cinq mois de travail, entre décembre 2012 et avril 2013. Les auteurs ont réalisé un reportage photographique et 56 entretiens approfondis avec des Syriens de différentes classes sociales, provenances, confessions, et opinions politiques, actuellement réfugiés au Liban et en Jordanie Les contenus de l'exposition sont le fruit de cinq mois de travail, entre décembre 2012 et avril 2013. Les auteurs ont réalisé un reportage photographique et 56 entretiens approfondis avec des Syriens de différentes classes sociales, provenances, confessions, et opinions politique » (site internet MdM). |

ANNEXE 2 : Transcription des entretiens

Entretiens gérés par le logiciel Sonal. Chaque extrait est associé à une ou à plusieurs thématiques

Benoit Guenot – Photographe indépendant

Observations :

Entretien réalisé à Paris, 10/09/2011.

Réalisée dans une place publique, dans un cadre assez décontracté qui semble avoir facilité un échange animé et une parole très libre de la part du photographe. Benoit Guenot vit principalement de la photographie de mariage mais aurait souhaité être photoreporter de guerre, ce qui semble être une vraie passion. Il a proposé des sujets à la presse sans succès mais collabore régulièrement avec MDM, ce qui lui a permis de voyager et de traiter des sujets qui l'intéressent.

00:00 > 04:28 [Les valeurs] [Le photojournalisme comme profession] [Relation ONG-photojournalistes]

RC : Comment se fait-il le premier contact avec MDM ?

BG : À la base, moi j'ai toujours été attiré par le social, par les photos, les causes dont les humanitaires s'occupent mais à part oser, je savais pas comment arriver à toucher ces populations et à entrer dans l'intimité pour raconter vraiment des histoires, et du coup ça a été un hasard. Ça a été dans un camp d'une population rom à Saint Denis qui avait été déplacé plusieurs fois, il y avait eu un incendie, et ils avaient été relogés suite au démantèlement de leur camp. Je passais par hasard et je suis rentré faire des photos où il y avait MDM, j'ai demandé, je me suis un peu incrusté mais ils ont été très sympas, du coup j'ai fait des photos et j'ai été au siège de MDM, j'ai pris RV avant avec Aurore [chargé de la communication], elle m'a reçu et elle a bien aimé mes photos, je lui ai tout filé comme je fais tout le temps, et depuis on collabore régulièrement, à la base c'était ça. A la base c'était ça, j'ai fait des sujet qui m'intéressent, je voulais qu'elles soient publiées, qu'elles servent à quelque chose, sans penser à la suite. Ça a démarré comme ça.

04:28 > 06:29 [Le photojournalisme comme profession] [Relation ONG-photojournalistes]

RC : Mais vous êtes venu faire ces photos exprès ?

BG : Non, je me ballade tout le temps en voiture avec mon appareil photo. C'était à Saint Denis sur la route 86, juste à côté du périphérique, en dessous de l'autoroute. C'était un peu le hasard. En fait je cherchais à rentrer dans l'intimité de ses gens et là c'était l'occasion, j'ai mon appareil, j'ai ma voiture, j'y vais.

RC : Et ça fait longtemps de tout ça ?

BG : Non, ça fait trois ans.

RC : C'est le premier contact avec MDM, mais est-ce qu'avant il y avait d'autres contacts avec des ONG ?

BG : Non

RC : Même en tant que militant, bénévolat... ?

BG : Non, ça m'a toujours intéressé mais j'ai jamais pris le temps.

RC : Et des relations avec d'autres types d'association ? Je veux savoir si cette démarche est fréquente, de prendre des photos de quelque chose et puis les envoyer...

BG : Non, juste ce type de photos.... Des ONG, j'ai jamais fait de commande pour....Moi c'est vraiment ce côté-là, de reportage, des histoires, documentaires et du coup on trouve tout ça que dans des associations et des ONG.

06:29 > 07:34 [Le photojournalisme comme profession]

RC : Et pour la presse ?

BG : J'ai essayé mais en fait je ne suis pas patient et la vie fait que je peux pas me permettre et je peux pas appeler dix-mille fois les rédactions pour leur proposer des sujets, qu'ils me répondent pas, ça m'énerve. Du coup je le fais pas, j'ai essayé mais je fais partie d'une agence, l'agence Ana qui fait beaucoup de photos de voyage mais pas du social. Ils ont beaucoup travaillé avec Géo, de toute l'Europe, avec beaucoup de photographes, c'est une belle agence mais qui ne prend pas des sujets comme je fais, du coup je suis toujours membre mais ça me rapporte rien. Je ne vis pas de la presse...

07:34 > 08:23 [Le photojournalisme comme profession]

RC : Elle marche comment cette agence ?

Il y a plusieurs types d'agence et celle-là, tu fais tes sujets, tu pars, tu finances tout et tu leur donne des photos, tu les mets sur une base de données et eux, ils essayent de vendre des sujets et là tu es payé si tu vends des sujets. Dans mon cas, c'est pas mon activité principale. J'ai jamais vécu de la presse, j'ai vendu quelques photos mais c'est marginal, contrairement à certains photographes, comme justement Olivier Jobard, qu'eux ils vivent de ça, moi, je vis pas de ça.

08:23 > 09:42 [Relation ONG-photojournalistes] [Le photojournalisme comme profession]

RC : Et ça fait longtemps que vous faites de la photographie

BG : Oui, mon père a été photographe, du coup depuis toujours, j'ai fait une école de cinéma, j'ai un diplôme de réalisateur des documentaires mais j'ai pas réussi à me faire des contacts, des pistons, il

faut connaître les gens pour pouvoir travailler, du coup j'ai fait autre chose. Pendant longtemps j'ai été manager de restaurant, d'autres choses, mais toujours la photo dans ma tête et il y a 4 ans je me suis dit, c'est maintenant ou jamais avant que ce soit trop tard, et du coup j'ai tout fait pour vivre de la photo. Je voulais être reporter de guerre, je voulais être photographe comme ça. Du coup les ONG c'était un peu logique, mais moi je suis soft, je pars pas 8 mois dans l'année, je fais de reportages de temps en temps, j'adore le côté de ce qui se passe sur MdM parce que c'est pas tout le temps, ils m'envoient, je leur envoie des photos mais je suis pas dépendant de la presse, financièrement je vis d'autre chose dans la photo.

09:42 > 11:28 [*Le photojournalisme comme profession*] [*Relation ONG-photojournalistes*] [*Argent*]

RC : Et vous partez à l'étranger faire des reportages ?

BG : Oui, je ne pars pas toute l'année, je pars de temps en temps

RC : De votre initiative ?

BG : MdM m'envoie plus régulièrement maintenant. Dans l'année ils ont plusieurs sujets, et du coup ils savent qu'ils vont financer plusieurs reportages, ils nous proposent à plusieurs photographes, « on a un sujet sur tel pays, qui veut partir ? », on répond, et après ils font leur choix, leur sélection. Ou moi, c'est ce que j'ai fait plusieurs fois, au Népal et au Palestine, j'y vais moi-même parce que ça me tient à cœur et je veux y aller et je fais tout pour avoir l'adresse de MdM sur place et je m'incruste sur des missions, gentiment, je m'incruste pas. Je fais les photos et finalement tout le monde est content parce que je le ramène après à Paris même si j'étais pas officiel. Les photos sont publiées. C'est moi qui les finance, c'est ma manière de travailler. Je travaille toute l'année pour me payer des reportages sur les sujets qui m'intéressent. Soit je suis défrayé par MdM et dans ce cas là...

11:28 > 12:01 [*Argent*] [*Relation ONG-photojournalistes*]

RC : Dans ce cas-là ils payent les photos ?

BG : Dans ce cas, ils payent les frais sur place, c'est bénévole hein. Ils t'envoient 5 jours, une semaine.

RC : Le billet d'avion aussi ?

BG : Oui, tout. Tu as rien à payer.

RC : Il y a juste les photos qui sont pas payées.

BG : Moi, c'est ma manière de voir les choses, je demanderais pas d'argent à MdM.

12:01 > 12:53 [*Relation ONG-photojournalistes*] [*Argent*]

J'étais payé pour quelques sujets pour la presse, ici à Paris, des événements comme « la santé n'est pas un luxe », ils ont fait ça en avril dernier. J'en ai eu 8 cette année.

RC : Des reportages ?

BG : C'est des photos de leur événement. Par exemple, pour « la santé n'est pas un luxe », ils ont fait venir un énorme limousine décorée en ambulance. Il fallait faire le sujet pour eux, pour leur communication internet et pour la presse, du coup pour ça j'ai été payé mais c'est rare. En tout cas les

photos des sujets extérieurs de mission en France, ou en mission c'est toujours gratuits, c'est très bien comme ça...

12:53 > 14:55 [*Relation ONG-photojournalistes*] [*ONG*] [*Le photojournalisme comme profession*]

RC : Donc, par exemple, pour aller au Népal tu as répondu à un appel.

BG : Non, Népal c'était ma première fois, et après le camp des roms, je suis parti moi-même au Nepal, c'était mon idée. J'ai demandé à Aurore si elle avait les coordonnées de la mission là-bas. En fait c'est pas que ça les embête mais dans des zones comme ça il y a des règles de sécurité à respecter et quand un photographe va tout seul comme ça, c'est très difficile pour eux, il faut que ce soit hyper bien organisé. Elle m'a passé l'adresse quand même, j'ai fait mon truc mais ils aiment pas trop ça. Du coup je suis resté un mois au Népal, j'ai contacté MDM là-bas, ils ont mis en place une mission, on est super bien reçu sur place parce que c'est un travail super important, la communication sur les missions qu'il y a là-bas. Dans tous les pays où MDM ou d'autres ONG travaillent, en tant que photographe on a une responsabilité, de montrer ce qui est fait et tu sens que c'est important ce que tu fais. On est parti deux jours voir les activités, là c'était la santé des femmes, les accouchements et on est parti dans des villages vraiment reculés.

14:55 > 16:34 [*Relation ONG-photojournalistes*]

RC : Et là sur place, vous êtes bien reçu...

BG : Déjà tu es avec des gens qui parlent la langue. Il y a des pays en guerre où c'est difficile de travailler mais le Népal ça va et du coup tu es super bien reçu. Au début c'est difficile quand tu prends les gens en photo, au début on a un peu du mal, mais avec le sourire ça change tout, j'arrive toujours à retenir des photos, et à que les gens soient naturels, décrire ce qui se passe vraiment. Donc on est resté deux jours sur place, parce que c'était quelque chose parmi mon voyage, du coup j'ai continué mon voyage et quand je suis venu en France, j'ai passé voir Aurore, il y en avait beaucoup, beaucoup. Ils ont beaucoup apprécié. Ils avaient envoyé, je crois que c'était Bruno Fert un collègue, un autre photographe, ils l'avaient envoyé deux mois avant au Népal pour faire ce sujet, et du coup Aurore m'avait dit, j'ai un photographe qui est parti, tu pourras peut-être pas faire des photos et finalement j'ai fait les photos, ça a beaucoup plu à Aurore et avec l'autre photographe on a partagé la publication. Dans le journal de donateurs, tu avais beaucoup de photos qui étaient à lui et...

16:34 > 18:02 [*Argent*] [*Les valeurs*]

RC : Ça n'a pas gêné l'autre photographe ?

BG : Je ne pense pas, j'espère pas. Je veux dire, ça reste du bénévolat. On est pas connu mondialement sur ce journal de donateurs. L'important c'est le message qui passe. Moi, je le vois comme ça.

RC : Alors, si on gagne rien en faisant ça, quel est l'intérêt ?

BG : C'est dans le cœur, ça peut être bête, mais je te dis, j'ai un diplôme de réalisateur de documentaires, c'est le documentaire que...depuis que je suis tout petit, raconter des histoires et notamment les gens qui subissent des injustices monstres. Quand tu traines dans le milieu, tu te rends compte des choses...c'est hallucinant. Après il y a un échange des bons procédés, grâce à MDM tu vas toucher des sujets qui t'intéressent, c'est un peu un passe pour aller dans des endroits où tu vas pas

tout seul. Sauf si tu es de la presse, si tu as des visas, et moi c'est pas le cas, c'est un échange. Ça m'a permis d'aller à des endroits où je voulais aller et ça a permis à MdM d'avoir des photos intéressantes gratuitement.

18:02 > 20:53 [*Le photojournalisme comme profession*] [*Engagement*] [*Les valeurs*]

RC : Après le Népal il y a eu aussi...

BG : Beaucoup de sujets en France. En permanence je fais des photos des SDF, il y a eu beaucoup de repérages, mais je voulais faire un sujet international sur les usagers des drogues et du coup il y a beaucoup de repérages, beaucoup de contacts à prendre parce que c'est difficile comme sujet, tu peux pas faire des photos comme ça, ça m'a pris beaucoup de temps, et avec MdM... Sinon je suis parti à Calais, après le Népal, dans la foulée quelques mois après, là c'était une commande de leur part. J'ai eu deux commandes de suite pour faire, entre guillemets, la mission SDF à Strasbourg, c'était en décembre, et en janvier, tout de suite après, il y a eu Calais. Donc pour MdM je suis restée 4, 5 jours à sillonner, ils appellent ça les dunkerquois, la zone Calais dans Dunkerque, le campement. Là ça a été, pas vraiment une révélation mais tu es là, tu prends des photos des gens qui ont traversé la moitié du monde, qui ont parfois, 15 ans, 16 ans et tu te dis que dans une heure ils vont se mettre dans des camions pour passer en Angleterre, la force de la volonté, des fois ils restent six mois à Calais, attendant sous la flotte, le froid, c'est wow. Tu es là, même le soir, moi j'avais mon petit hôtel, j'étais dans ma voiture, grosse claque. Bien plus forts que certains sujets à l'étranger, le passeur, le frique, des fois ils ont pas assez, mais ils vont aller en Angleterre. Ça m'a bouleversé.

20:53 > 22:05 [*Relation ONG-photojournalistes*] [*Le photojournalisme comme profession*]

RC : Quand tu pars, tu vois des sujets que tu découvres, que tu connaissais avant ?

BG : Non, je ne découvre pas, mais j'avais pas pris l'initiative de faire ce sujet et des sujets, il y en a plein et ça traverse la tête à un moment donné mais après tu passes à autre chose, sauf quand tu suis un thème. Et là c'est un sujet que je voulais voir, que je voulais traiter à ma manière et là c'était l'occasion, je suis même pas sûre, je crois que c'est moi qui ai proposé à MdM et eux, ça entrainait dans une thématique de l'année, et du coup ils ont dit oui et je me suis lancé dans ce reportage et ça a donné une vidéo après, les images ont été montées, il est sur le site, et ça a donné aussi dans le journal de donateurs... ils utilisent les photos un peu dans chaque document interne.

22:05 > 23:40 [*Les valeurs*] [*Le photojournalisme comme profession*] [*Argent*]

RC : Vous cédez tous les droits ?

BG : Je fais confiance, je sais que...

RC : Et c'est des photos que vous ne vendez pas à côté ?

BG : J'ai fait des expos avec le Népal et la Palestine. J'ai vendu quelques photos mais j'ai pas la démarche, j'ai du mal à placer l'argent dans tout ça et vu que je vis bien de la photo à côté. A l'expo mes photos n'étaient pas chères du tout, elles étaient abordables, vraiment abordables. Le but c'est que les gens les regardent, les aient, les gardent, et ils y pensent, au sujet, aux personnes qui sont dessus. C'est en bénévolé pour MdM et pas faire du fric avec ces photos sauf pour arriver à un minimum et pouvoir financer certains sujets. Mais c'est mon discours à moi, parce que d'autres photographes c'est

leur vie, ils vivent de leurs photos et de leurs reportages et ils les vendent et c'est normal. C'est un travail. Moi, j'ai la chance de vivre de la photographie...

RC : Avec les photos de mariage ?

BG : Les photos de mariage et les photos scolaires, je fais des photos de classe. Je fais de la pub.

23:40 > 24:54 [*Le photojournalisme comme profession*] [*Argent*]

RC : Photo publicitaire, imprimée dans des magazines, en studio ?

BG : Plus en extérieur pour l'instant mais en studio aussi, la nature morte, des bijoux, moi je remplis mon année comme ça. Ça me permet de m'acheter mon billet d'avion et faire des sujets à droite à gauche qui m'intéressent et passer mes photos à MdM quand ça les intéresse. Après je sais pas, si je fais un sujet, et que MdM veut les acheter vraiment ou que d'autres personnes veulent les acheter, je les vendrais mais c'est pas mon but premier. J'ai déjà vendu via MdM des photos pour des magazines, parce qu'ils ont en collaboration étroite avec des magazines, avec la presse en général et du coup je peux être amené à...c'est gratuit pour MdM mais si un magazine le veut...j'ai vendu une photo à Capi, magazine de jeunesse, pour le premier reportage de MdM, sur le camp des Roms, trois ans après

24:54 > 27:37 [*Argent*] [*Le photojournalisme comme profession*]

RC : Ça peut servir à se faire connaître ?

BG : Oui, petit à petit, on circule. Tu tapes mon nom sur google et tu as plein de pages...Mais la reconnaissance ça vient des festivals, des livres que tu fais.

RC : Avez-vous fait des livres photo ?

BG : Je fais un petit livre pour moi, imprimé, pas vendu, c'est pour moi. Mais en fait je voudrais faire un livre sur la Palestine. Un vrai projet qui va prendre des années, faire un vrai bouquin beau comme je l'entends, comme je l'aime, mais pour l'instant...

RC : Est-ce que c'est difficile de le faire ? Les moyens d'être publié de cette façon existent ?

BG : C'est très difficile. Maintenant tu as des sites internet qui lèvent des fonds pour toi et tu présentes un projet, «je veux faire un livre, ou je veux partir six mois en Afghanistan». Tu fais une petite présentation et ce site envoie des mails à tous ces contacts et tu demandes des financements, ça va de 5 euros à dix-mille euros et les gens donnent ce qu'ils veulent, en contrepartie, si cette personne donne 100 euros, il aura une photo imprimée de ce livre et si tu donnes dix-mille euros, tu auras ce livre dédicacée, et il y a des intermédiaires, si tu donnes 50 euros tu auras une carte postale. J'avais fait ça pour mon sujet en Palestine mais j'avais pas réussi à lever assez de fonds, du coup ça a pas été fait et tu as plein de gens qui bossent comme ça. La critique c'est que c'est un peu mendier de l'argent mais ça te montre la crise du photojournalisme parce qu'il y a pas assez d'argent. Les rédactions ont jamais eu autant de photos, tout le monde envoie avec son i-phone, ils font des photos à droite et à gauche, et il y a jamais eu aussi peu d'argent pour les sujets du coup tout le monde est obligé de demander de l'argent pour financer ces sujets. Il y a plein de photographes indépendantes, un peu jeunes qui financent leurs voyages et qui espèrent vendre au retour. Il y en a qui s'en sortent bien mais pour la plupart c'est pas gagné.

27:37 > 28:52 [*Crise*] [*Le photojournalisme comme profession*]

RC : Est-ce qu'il y a une vraie crise dans le photojournalisme ou c'est juste un ressenti ?

BG : Non, il y a une vraie crise. Moi, je pense que ma génération la sent moins parce qu'on a pas connu les années 90 où c'était l'opulence, tout le monde était à l'argentique, les années 80, 90, plus les années 80 je crois, c'était un peu l'âge d'or des agences. Tu étais payé pour partir et faire tel sujet, l'Irak, tu vendais bien tes photos. Et il y a eu l'arrivée du numérique que d'un certain côté c'est génial et tu fais ton site internet, tu te fais connaître, tu peux diffuser tes photos plus facilement mais il y a vachement moins d'argent parce que tout le monde peut faire la même chose, tout le monde peut partir, envoyer un mail et envoyer ses photos et les médias font baisser les prix, les acheteurs, pas que les médias. Tu es parti en Afghanistan, combien tu le vends, mille euros, mais lui il la vende 500...voilà.

28:52 > 30:27 [*Esthétique*] [*Crise*] [*Le photojournalisme comme profession*]

RC : Aurore V. [Chargée de communication, Mdm] disait que maintenant tout le monde avec un appareil reflex se croit photographe...

BG : Oui. Après même si tu es talentueux et tu fais quelque chose de bien, c'est pas pour ça que ta photo elle est plus intéressante à publier. Tu peux t'appliquer, et tu peux être bon en photo, ils peuvent bien publier quelqu'un qui a une photo sur le même sujet qui est pas terrible mais qui coûte moins cher.

RC : Parce qu'il y a pas de budget

BG : Si, il y a du budget mais, tous les médias ne regardent pas la qualité de la photo, tu as quand même des rédactions qui font attention, qui publient des belles photos par exemple en Libé tu verras jamais une photo moche. Il y a une vraie iconographie, il y a une vraie recherche. Les photographes qui ont publié dans Libé c'est des peintures. Mon père avait gardé les vieux Libé des années 90, début 2000 et tu as des sujets de photographes que j'admire, ils sont tous dedans et tu as des sujets, une page ou deux, en noir et blanc ou en couleurs, des vrais trucs, Tu as certains magazines qui s'en foutent. On parlait de crise...oui, il y a une crise.

30:27 > 32:19 [*Le photojournalisme comme profession*] [*Crise*]

RC : Si c'est pas les budgets, ça peut être quoi le problème à votre avis ?

BG : Parce qu'il y a trop de photos sur le marché. Il faut jouer la concurrence. Ça coûte moins cher une photo numérique. J'ai pas la réponse mais je pense pas que les budgets des magazines soient moins important qu'avant, il y a beaucoup de photos, beaucoup de photographes. Un mec qui demandait 2000 euros pour une photo, maintenant tu as je sais pas qui, qui a fait la photo iPhone et en demande 300 et dans la rédaction tu te demandes : « est-ce que je continue à encourager le photojournalisme quitte à payer 2000 euros ou est-ce que la photo i-phone elle est pas si mal » parce qu'elle est bien retouchée, avec le système iPhone ça te fait des photos sublimes en un clic. Finalement il y a pas mal qui se disent je m'en fous, la photo à 300 euros elle est très bien. Du coup le photographe qui a galéré à faire son sujet, il est pas payé.

32:19 > 33:22 [*Le photojournalisme comme profession*] [*Crise*]

RC : Il faut vivre de la photographie d'une autre façon alors...

BG : Voilà, je pense qu'il faut faire le deuil de comment c'était avant.

RC : Et vous aimez les photos du mariage ?

BG : Oui, j'adore. Vu que j'ai pas connu les années 90, si je gagnais dix-mille euros par mois depuis les années 90, je me ferais chier, je ferais de la merde, pardon le gros mots. Je suis des années 2000, même si je fais de l'argentique, j'en fait toujours, moi c'est le numérique, j'ai jamais vraiment vécu de ça, et comme je te dis, j'en marre d'appeler des rédactions et de proposer des sujets, tout ça s'est lié, plein de photos sur le marché, plein de trucs retouchés pour pas beaucoup d'argent, tu appelles les rédactions et elles sont déjà bookées. Ils répondent pas, sauf si tu as un nom qui est déjà assez connu. C'est beaucoup de boulot et beaucoup d'heures au téléphone et ça m'intéresse pas.

33:22 > 33:32 [Relation ONG-photojournalistes] [Argent]

RC : Et avec MdM il y a pas eu ça à faire...

BG : C'est ça que j'ai adoré, parce que c'est simple, il y a pas de fric, il y a pas de contrat, moi je me prends la tête quand je facture sur des shooting pub, là il y a du taf mais MdM...ça coule de source et du coup ça me plaît.

33:32 > 35:51 [Autonomie] [Relation ONG-photojournalistes]

RC : Et vous avez beaucoup d'autonomie en faisant ce type de photo ?

BG : Oui et non. Artistiquement oui, tu as des truc à pas rater, tu dois faire les photos de ce qui se passe vraiment parce que c'est qui va être publié dans le journal de donateurs, sur plein de trucs c'est pas forcément ce que tu aimes. Moi, il y a plein de photos que j'ai adoré qui ont pas du tout été publiées parce que la ligne directrice du journal... par exemple MSF ils sont beaucoup plus sur la photographie. Ils travaillent avec des grand noms, il y a beaucoup plus de photos que MdM.

RC : Ils sont aussi très difficiles à contacter.

BG : C'est autre chose, c'est plus grand, MSF c'est plus dans les crises, plus dans l'urgence toute de suite, les guerres. MdM c'est plus des sujets à long terme, du coup c'est plus simple. Donc je disais que je voulais pas passer des heures et des heures à appeler des rédactions...

RC : Et MSF ça aurait été pareil ?

BG : Ça aurait été pareil et surtout c'est pas la course à l'ONG la mieux.

RC : Et vous avez travaillé avec d'autres associations ?

BG : Si, j'ai fait quelques photos pour les Restos du cœur, mais c'est tout. Des associations il y en a plein, et avec MdM il y a déjà ce sujet-là...

35:51 > 40:25 [Le photojournalisme comme profession] [Relation ONG-photojournalistes] [La photographie]

RC : Et pour l'autonomie...

BG : Oui, l'autonomie. Je fais les photos, je monte le travail, c'est le essentiel. Après tu fais ce que tu veux, après il faut être sincère, c'est un peu bloquant des fois tu as la sécurité avant tout, c'est normal et du coup tu es hyper cadré et si tu ne sais pas y faire, tu te laisses faire. Là tu as le centre de santé, tu sois le prendre en photo, tu fais que ça, du coup c'est pas forcément des photos hyper intéressantes, c'est du banal. C'est très intéressant, ça c'est sûr mais si tu veux aller au-delà et vraiment raconter l'essentiel parce que c'est tout, c'est les petites choses à côté. Par exemple, on est parti en Serbie pour le projet méthadone usage des drogues avec MdM, l'année dernière. Mon sujet était le centre méthadone, dans un centre de santé, ils boivent la méthadone, avec un verre d'eau, c'est tout. Donc tu prends les patients, si tu t'arrêtes là, si tu vas pas chez les gens, si tu vas pas voir leur vie, si tu fais pas de portraits, si tu vas pas voir des injections d'héroïne, comment ça se passe à l'heure actuelle, il est fade ton reportage, il est pas complet, les gens ne peuvent pas comprendre la tristesse et la détresse de ces gens. Sinon c'est un sujet comme d'autres centres de santé, c'est quoi la différence avec d'autres centres de santé en France... ? Nous en tant que photographe c'est à nous de chercher.

RC : Et vous allez chez les gens ?

BG : Oui, c'est justement ça qui est dure avec MdM parce que tu es obligé de...eux, ils veulent pas tout ça et ils comprennent que c'est bien pour le reportage et au final j'ai raison parce que les photos qu'ils prennent après c'est bien pour le reportage. C'est l'ensemble et c'est là que tu as creusé vraiment et tu as vraiment été faire un sujet intéressant, où il y a de la matière. Et du coup quand tu vas à certains pays ça peut être dangereux mais il y a toujours moyen de s'arranger mais il faut surtout ne pas brusquer et respecter, c'est quand même MdM qui passe avant tout. Parce que nous en tant que photographe on vit d'aller plus loin, de faire des photos dans le contexte sauf que c'est pas tout mon reportage, c'est MdM qui t'envoie et tu dois respecter ça, donc le jeu c'est d'essayer vers ça, d'aller vers ça, tout en respectant si on dit non, c'est non. Tu leur propose mais...en Serbie on devait pas faire des photos à la base, d'injections d'héroïne, et moi, j'ai forcé le truc. Et de toute façon ils s'injectent de l'héroïne, et c'est comme la cour de récré quand tu fumes des clopes, ils sont là, ils viennent chercher des seringues vierges et ils repartent s'injecter de l'héroïne. [Je dis] « salut je peux vous suivre ? ». Si tu as pas ça, tu comprends pas la force et le pourquoi tu prends de la méthadone. Par exemple, une on lui a pris ses gosses, et elle se soigne pour récupérer les gamins...mais il faut creuser. Du coup l'autonomie on l'a tout en respectant des cadres donnés par MdM aussi.

40:25 > 41:17 [Relation ONG-photojournalistes] [Autonomie]

RC : Et quand vous partez pour MdM, parce qu'ils vous ont demandé, est-ce que vous faites un briefing avant de partir ?

BG : Oui, c'est organisé, mais ça reste assez free style. Généralement tu fais les deux premiers jours, tu rencontres des gens, tu fais des interviews, quand tu pars avec un journaliste, tu fais des photos, tu fais les portraits, après tu restes un peu plus libre et si tu as accroché avec des gens, tu poursuis. Mais il y a un planning, c'est bien organisé, les gens sur place savent qu'un photographe vient, de France, pour faire les photos pour le journal de donateurs ou plus, du coup c'est une grande chose.

41:17 > 42:36 [Relation ONG-photojournalistes] [Esthétique] [La photographie]

RC : Et quand vous rentrez, j'imagine que parce que vous travaillez en numérique vous faites plein de photos, mais vous ne ramenez pas tout à MdM

BG : Non, je fais mon tri. Des photos qui me plaisent. Quoi qu'il arrive elles sont dans le thème, je fais pas mon tri parce qu'il faut une photo de ça... de toute façon elle me plaît. S'il en a mille je fais pas 50, mais j'en fait plein. Il y a du choix. Il y a une partie pour MdM et il y a une partie pour mon site internet, pour mon sujet, pour mon truc à moi et c'est pas les mêmes photos. Elles sont pas traitées pareil. C'est les mêmes photos mais il y en a que je sais qu'ils vont pas prendre. Justement on parlait de la Serbie, quand les jeunes s'injectaient de l'héroïne, ils ont pas pris l'injection, ils ont pris l'ambiance. Dans un squat super sombre, et du coup le reste était pour moi, pour mon sujet.

42:36 > 44:32 [ONG] [Autonomie]

RC : Et pour quoi vous pensez qu'ils les prendraient pas ?

BG : Ils me l'ont dit. Aurore aime ces photos. Les donateurs pour être cru, ils sont encore au petit africain en pleine page... la famine quoi. Si tu dis que MdM donne de l'argent pour les toxicomanes, dans leur discours, ils ont choisi de prendre de l'héroïne et ils prennent de l'héroïne pour s'amuser et pour faire la fête... c'est super tendu comme sujet.

RC : C'est pas vendeur comme sujet...

BG : Non, du tout. Déjà ils ont fait ce sujet cette année et c'était pas gagné. Aurore s'est battu, c'est des réunions. Moi j'ai gardé pour moi ces photos, c'est pour mon sujet. Après les gens qui sont vraiment intéressés par des photos de l'assoc', ils vont sur mon site et ils ont les photos complètes. Un journal qui est très bien, de MdM, c'est l'Humanitaire. Ça apparaît tous les 3 mois, tu as toute une partie portfolios de photographe [Regard du photographe]. Moi, ça fait 3 portfolios qu'ils me publient et tu as du texte, beaucoup du texte, très réfléchi. Là tu as des sujets, tu as par exemple mes photos, les photos du journal de donateurs, mais là tu as le portfolio complet, tu as beaucoup plus de choses.

44:32 > 45:09 [Relation ONG-photojournalistes] [Esthétique]

RC : Vous n'êtes pas toujours content des photos qu'ils publient.

BG : Si, mais je ne suis pas toujours d'accord avec leur choix parce que pour moi, c'est pas les meilleures.

RC : Mais quelle est la différence ?

BG : Nous en tant que photographe, on veut que ce soit plus artistique, un regard plus artistique et eux, ils veulent le contexte, donc c'est pas les mêmes choix, du tout. C'est souvent le cas. C'est pas grave.

45:09 > 48:22 [Esthétique] [Relation ONG-photojournalistes] [ONG] [La photographie]

RC : Pour vous, qu'est ce qui est une bonne photo ?

BG : Pour moi, c'est celle où il y a un sens, une émotion particulière, tu as le cadrage. Pour moi tout est dans le regard. Sur mes photos il y a des gens, c'est obligé, quasiment, tout passe dans le regard. Avec un regard qui dit tout, un cadrage qui envoie, ça c'est une belle photo. C'est pas forcément ce qui est publié, ils veulent plus de contexte, je comprends. Souvent, quand même, c'est assez respecté, c'est

50-50. La moitié des photos, c'est pas ça que j'aurais mis et les autres c'est bon, c'est ça que j'aurais mis. C'est assez partagé. Moi, une belle photo, c'est l'émotion d'abord, ça résume ton sujet, si tu fais un sujet sur la détresse des gens un regard qui en dit long, c'est une belle photo. Cela prouve que tu es là pour raconter. Il faut toujours un côté artistique. Ces reporters... je les enfonce pas parce que critiquerais jamais un collègue mais c'est moche, artistiquement. Mais la photo elle envoie du lourd parce que le sujet est là, le mec il est présent sur place

RC : C'est les conditions peut-être...

BG : Il y a des mecs que pour des conditions égales, peuvent faire des photos...tu pleures tellement elles sont belles. Tu as trois quarts de photographes qui font des photos super belles. Mais moi, la définition d'une belle photo, c'est pas le contexte, c'est aussi artistiquement comment elle est, et quand tu as les deux...tu as des mecs, les classiques, comme James Natchway, Paollo Pellegrin, L'agence Noor. Je tremble, j'ai des frissons quand je vois leurs photos. Du coup quand je fais des photos qui sont un peu comme ça je suis content et j'aimerais bien qu'elles soient toutes comme ça et j'aimerais bien que MDM les publie mais c'est pas le cas.

50:25 > 53:10 [Le photojournalisme comme profession] [Argent]

RC : Et vous ne ferez pas photographe de guerre bientôt ?

Non, je suis parti en Egypte pour la révolution et ça m'a calmé un peu. J'ai toujours envie de ça mais je suis fait frapper, on m'a pris mon appareil, je l'ai récupéré mais je sentais la prison à bout de nez, ça sentait 2 ou 3 jours de prison, j'étais tout seul et il y avait tellement des photographes, tellement de gens sur place, j'ai saturé. Je vais me poser sur des sujets plus longs qui me tiennent à cœur vraiment mais pas partir comme ça. Ça fait je sais pas combien qu'on prend des photos de la Lybie, toutes les mêmes, sur FB, twitter, c'est important mais moi j'en peux plus. Il y a plein de sujets partout et là la Lybie, j'avais pas d'argent après l'Egypte, c'est juste une question d'argent sinon j'aurais été.

RC : Mais ça se vend pas plus ?

BG : Mais il y a tellement des gens, il y a des gens qui ont un pied dans la presse, moi si j'envoie un mail aux médias, ils vont pas me répondre, ça marche comme ça. Je noirci peut-être le tableau, mais le nombre de mails que j'ai envoyé. Ce qui me fait plus mal au cœur c'est les zéro réponses. Ils peuvent écrire, « je suis pas intéressé », je sais que tout le monde a beaucoup de travail, ils sont débordés mais quand tu es jeune reporter, parce que je suis encore jeune ça donne pas envie de continuer, mais comme on est tous plus ou moins dans le même métier, des gens qui risquent leur vie dans certains pays pour ramener des photos. Je suis super idéaliste, c'est pas comme ça, je le sais mais j'espère toujours qu'ils vont nous prendre dans les bras. Du coup je m'en sors bien avec mes photos, autres. Mais j'adore, c'est pas quelque chose qui m'embête. Des photos de mariage, j'adore ça.

Aurore V. Chargée de l'édition PAO et iconographie à Mdm

Observations :

Entretien réalisé le 06/07/2011 au siège de Mdm à Paris.

Cette salariée de Mdm, graphiste de formation, gère les relations avec les photographes avec lesquels elle semble avoir une relation plutôt proche. Elle a d'ailleurs des opinions très positives du métier des photojournalistes et elle connaît bien le travail de ses collaborateurs. Sans être dans un discours très "déontologique" (elle ne fait pas allusion aux chartes ou codes), elle parle des possibles excès dans les usages de la photographie dans l'humanitaire. Pour elle, cela peut arriver dans d'autres ONG ou même d'autres services à l'intérieur de sa propre structure. Quant aux conditions de l'entretien, elles ont été optimales, elle a pris le temps pour que nous discussions en personne et m'a fourni des documents intéressants.

00:00 > 01:29 [Aspects pratiques/description]

Première partie [défaut d'enregistrement]

Le poste d'Aurore Voet se compose de trois parties :

Relation avec les photographes : préparation des missions.

Index photos : Fournir des photos à d'autres services.

Graphisme : Mise en page, réalisation des pièces graphiques.

Elle travaille avec une équipe d'environ 13 photographes dits « bénévoles » qui sont envoyés en mission sur le terrain. Ils sont pris en charge mais ils ne sont pas payés. L'appellation « bénévole » vient de ce fait et de l'engagement –militantisme- qui est attendu d'eux. Elle ne va pas choisir le « photographe qui fait la photo macro des petites fleurs » mais plutôt quelqu'un qui travaille sur des thématiques qui rejoignent celles de MDM, qu'il soit « engagé ». Ces photographes peuvent faire, par ailleurs sur place, d'autres photos qu'ils vendront). A la fin, ils rendent jusqu'à 350 photos (parfois). Avant le numérique ce n'était qu'une cinquantaine. Les photographes n'ont pas de contrat, ils partent sans rien signer, pas de charte, il y a juste un brief avant. L'utilisation de ces photos est « interne », c'est-à-dire pour des documents de Mdm (même si ces derniers sont diffusés à l'extérieur) : plaquettes, journal de donateurs, site internet.

Un deuxième cas se présente quand il y a des campagnes d'affichage, ou des expositions, dans le jargon de l'ONG d'utilisation « externe ». Dans ce cas-là, les photographes sont payés.

Reprise de la transcription:

AV : En général les services iconographiques dans la presse ils ont des budgets. Ils veulent rarement payer et nous, on ne donne pas nos photos. Ce qui se passe dans ce cas c'est qu'on dit que nos photos ne sont pas libres de droit. Elles sont libres de droit que pour MDM et pour l'utilisation qu'on fait dans les plaquettes, les sites internet, etc. Le marketing aussi, tout ce qui va être appel aux dons, etc. mais sinon pour la presse on les met directement en relation avec les magazines mais quand on sait qu'il va avoir un gros événement... Il y a eu le séisme en Haïti 2010, début 2011 tout le monde allait parler d'un an du tremblement de terre. On savait que, au niveau presse, il y allait avoir une grosse communication. Donc on a prévu, on a envoyé un photographe là-bas et on savait qu'on allait faire une petite sélection, 3, 4 photos qui seraient libres de droit totalement, qu'on pourrait donner à la presse mais l'a on a fait un contrat avec le photographe et on lui a acheté.

01:29 > 01:59 [Aspects pratiques/description]

RC : Donc il y a le cas des photographes bénévoles et ce deuxième cas...

Il y a l'équipe de photographes bénévoles, un groupe des photographes un peu satellites qui tournent autour de nous de temps en temps : « en fait, je vais partir en Colombie, ça vous intéresse que je passe par votre mission ? » Pourquoi pas, je vais vous donner les coordonnées de la mission, essayer de voir s'ils peuvent vous accueillir. Nous, on va essayer de se mettre en relation avec la mission. [On leur dit :] Il y a un photographe qui voudrait aller à votre mission, est-ce que vous pouvez l'accueillir, pendant combien des jours, nourrir...

01:59 > 02:28 [Aspects pratiques/description] [Argent]

RC : Mais sans lui payer des frais.

AV : Il y a pas de frais, il y a pas d'engagement. C'est juste, on va dire, satellite. Et après il y a vraiment notre équipe qu'on paye pas, qu'on défraie, on paye pas les photos, sauf des temps en temps quand on veut des photos qui vont être totalement libres de droit qu'on pourra donner à la presse pour pouvoir illustrer un communiqué ou ce genre des choses.

RC : Et cela vous savez à l'avance. Vous envoyez un photographe en sachant que...

02:28 > 03:34 [Aspects pratiques/description] [Argent]

AV : Oui, la plupart du temps. Pour tout ce qui est photo libre de droit, oui parce qu'on va avoir besoin de .. S'il y a une grosse urgence et...soit comme par exemple, il y a un an d'Haïti, soit parce que, par exemple, on a fait une campagne sur « la santé n'est pas un luxe » donc il y a une espèce de mise en scène à Paris, place du Palais Royal avec des limousines, une ambulance. C'est pour un événement, une campagne, un peu pub, un peu choc, là on a demandé à un de nos photographes de nous suivre et donc il a fait plein des photos de l'événement et on lui a dit, de tes photos il nous en faudra, 3, 4, 5, 6, je ne sais plus, libres de droit. On définit, c'est un forfait en général, c'est autour de 100 euros la photo et ça on le savait d'avance parce que toute de suite après l'événement on devait mettre des photos en ligne sur le site internet, des photos allaient être envoyées à la presse, etc.

03:34 > 04:52 [Aspects pratiques/description] [Engagement] [Argent]

RC : Combien de photographes font partie de l'équipe ?

L'équipe bénévole il y en a à peu près 12, 13. Il y en a qui collaborent plus parce qu'ils sont à une autre chose, parce qu'ils sont partis, partis de France ou ce genre des choses. Il y en a qu'on intègre mais ce n'est pas évident. On leur demande de faire leurs preuves parce que sinon personne ne part. On ne fait pas énormément de reportages par an à l'international. Les reportages en France c'est moins intéressant forcément. Si on fait 4, 5, si on est presque 15, ça veut dire qu'ils vont partir une fois tous les 4 ans. Si on accepte 30 photographes, c'est après très difficile de les faire partir. Et là ce sont des gens qui vont rester fidèles, c'est des militants, ils adhèrent toujours à ce qu'on est, à ce qu'on fait. Ça les intéresse toujours de se débrouiller, pour avoir une semaine pour partir pour nous. Il y a encore une vraie notion de bénévolat.

04:52 > 06:56 [Le photojournalisme comme profession] [Relation ONG-photojournalistes] [Les valeurs]

RC : Et quand les photographes vous approchent, comment faites-vous pour dire « je voudrais travailler avec ce photographe plutôt qu'avec celui-là ».

On les met un petit peu à l'essai. Déjà avant de les envoyer loin parce qu'il faut quand même savoir se tenir dans une mission, parce qu'il a des endroits où ça peut être dangereux au niveau sécurité, donc les gros fou – fou qui font ce qu'ils veulent, c'est pas la peine, on les envoie pas et c'est déjà arrivé que le photographe part avec le gilet MdM, le logo MdM part dans la ville d'à côté où ça craint complètement et là la personne est identifiée MdM et puis quand ils partent, ils sont assurés MdM, ils font vraiment partie de MdM donc ça peut poser des problèmes même politiques donc on n'envoie n'importe qui faire n'importe quel terrain. C'est pareil, les terrains d'urgence, c'est spécial, parce que c'est d'urgence, parce que c'est pas beau, parce qu'il faut aller vite, parce que tout le monde est sous-pression, on va pas envoyer un petit jeune qu'on connaît pas, donc c'est des jeunes qui vont avoir un petit peu plus d'expérience. Et l'expérience se fait, avec nous en tout cas, on commence par voir ce qui les intéresse et les mettre à l'essai, c'est une façon de parler, mais sur la France. Déjà aller à une mission sur la France, les SDF à Marseille, la prostitution à Nantes, avec l'équipe. Voir s'il peut s'adapter. Parce que c'est des petits terrains quand même on va dire un peu sensibles aussi. En plus c'est une vraie difficulté de faire des photos en France à cause du droit à l'image des gens, après il faut être aussi un petit peu inventif. Prendre une photo des mains, du dos, le visage coupé. Il faut trouver un style parce que la plupart du temps, on va pas diffuser des photos des portraits, les prostituées ne veulent pas être photographiées.

06:56 > 08:16 [Le photojournalisme comme profession] [Relation ONG-photojournalistes]

RC : Il faut avoir à chaque fois une autorisation

AV : Normalement oui, sauf si on ne voit pas le visage de la personne. En France c'est toujours un petit peu plus difficile ou par exemple quand on les envoie à nos centres d'accueil et d'orientation c'est du carrelage et de l'éclairage néon, c'est atroce pour un photographe mais des fois il y en a qui nous rendent des trucs vachement sympas. C'est une façon d'appréhender aussi leur travail et de voir aussi l'approche avec les bénéficiaires, le contact avec les équipes, etc. après on a des retours, on voit comme ça se passe et suivant le caractère du photographe. On voit s'il est trop « fou fou ». Il y en a

qui sont trop timides, ou trop réservés et qu'il va être difficile de les envoyer sur un terrain d'urgence où ça bouge énormément, ça nous embête parce que c'est pas forcément à propos. Il y a des missions aussi qui sont près des femmes qui sont un petit peu intimes dans le sens où... sur les fistules vésico-vaginales, donc on envoie pas un homme, on va envoyer une femme par exemple.

08:16 > 09:23 [Le photojournalisme comme profession] [Aspects pratiques/description]

RC : Il y a dans l'équipe autant de femmes que d'hommes ?

AV : Il y a un petit peu plus d'hommes et en fait parallèlement à cette équipe de photographes, on a une équipe de journalistes. Et la plupart du temps quand on commande un reportage parce qu'on a besoin de photos, parce qu'on a besoin aussi des témoignages à la fois visuels et écrits on envoie un binôme photographe-journaliste et ça marche de la même façon. C'est aussi un travail bénévole, on défraye de la même façon. D'habitude ils se connaissent, pour la plupart. C'est souvent qui est dispo, où, quand. Sur la fameuse mission de fistules au Mali, on a envoyé deux femmes. Même une journaliste. Après, on envoie pas toujours de binôme mais souvent l'histoire d'avoir les témoignages, un récit, le contexte.

09:23 > 11:25 [Aspects pratiques/description] [Autres intéressantes]

RC : Vous avez parlé tout à l'heure du droit à l'image en France, et est-ce que cela s'applique aussi à l'étranger ?

AV : A l'international c'est impossible. C'est simple. Il n'y en a pas, on ne fait pas. C'est pas très clair et c'est un problème pour beaucoup d'ONG. Je ne sais pas comment ça se passe pour les agences photos mais quand vous allez à l'étranger déjà vous ne parlez pas la langue, ils vous comprennent pas. Vous arrivez avec un papier en disant est-ce que je peux vous prendre en photo ? Mais personne ne signera un papier, même en France c'est déjà très très difficile. Par exemple aussi une mission auprès des SDF... La plupart des missions qu'on a, de toute façon, sont auprès des gens qui la plupart du temps n'ont pas de papiers, donc vous le sortez un peu de papier « faites-moi une croix, signez-moi »... c'est ne pas possible.

RC : Ça pourrait être même dangereux ?

AV : Ce qui est dangereux c'est de diffuser leurs photos en citant leur nom, ce genre de choses et c'est pour ça que la plupart ne veut pas être pris en photo. La France est un cas de figure particulier qui est aussi hyper intéressant parce qu'on peut revenir plusieurs fois par exemple ce qu'on appelle les maraudes, les tournés le soir auprès des SDF, c'est pas un soir que vous allez faire plein de photos parce que le SDF il se méfie. C'est pour ça que les gens qui gèrent les missions ont du mal à accepter qu'on envoie un photographe parce que ça rompt le lien de confiance qui peut avoir entre les équipes de MdM et les bénéficiaires. Souvent il faut tout un temps d'adaptation, de confiance, et quand un photographe arrive avec un appareil photo, ça dérange, ça dérange beaucoup. C'est pour ça qu'il faut qu'il soit discret. Il faut qu'il sache poser son appareil et donc ça demande quand même pas mal de qualités.

11:25 > 13:04 [Relation ONG-photojournalistes]

RC : Donc, si vous envoyez un photographe à l'international, part-il avec un cahier de charges ?

AV: On lui fait un brief ou ce qu'on appelle une commande photo, on lui donne quelques angles. La plupart du temps c'est toujours les mêmes angles pour une mission très classique. Photos de nos bénéficiaires. Photos des soins. Photos des équipes, photos de contexte et ensuite des portraits. Souvent c'est pouvoir avoir des portraits avec des témoignages des bénéficiaires ou aussi des personnes locales, ce qu'on appelle le staff local, d'expatriés aussi. Des images de soins, évidemment c'est le gros du reportage et puis de photos de contexte pour pouvoir remettre tout ça dans des contextes. Après sur les missions d'urgence il y a tout le côté logistique. Donc c'est des fois intéressant d'avoir dans un reportage complet la réunion ici, la préparation au départ, la logistique, prendre l'avion, quand on charge tous les frets pour aller à tel endroit...ça fait souvent aussi des angles de photos qu'on peut donner.

13:04 > 14:38 [La photographie] [Relation ONG-photojournalistes] [Autonomie]

RC. Existe-il une charte éthique... ?

AV. Non, en tout cas, on ne fait rien signer. Entre le photographe et nous c'est vraiment une histoire de confiance. Je pense que dans quelques années on pourra plus marcher comme ça. De toute façon maintenant ça devient vachement problématique parce que maintenant tous les gens qui ont un appareil photo dans les mains se croient photographes, et ben non. C'est pas parce qu'on a un stylo dans la main que on est écrivain. Et maintenant toutes les personnes qui nous donnent des photos veulent qu'on cite leur copyright. Et maintenant je fais la guerre à ces gens-là parce que ça m'énerve. Et après on a tout le problème de diffusion... bref. Nous, on part sur la confiance. Si je t'envoie, et tu respectes Mdm...c'est pareil, eux ils peuvent diffuser aussi les photos qu'ils ont prises après mais il y a une espèce de contrat un peu tacite. Mais après il y a une espèce de « pas écrit », d'informel qui est : on va pas diffuser les photos à n'importe qui en montrant un gros logo de Mdm par exemple dans un canard qui va complètement casser les ONG. On a un droit de regard sur les photos qui représentent nos missions. Tout ça il y a pas de charte, on fait rien signer.

14:38 > 15:35 [Aspects pratiques/description] [Le photojournalisme comme profession]

RC. Et une charte pour vous, en interne ?

Ça, après la sélection, se fait assez naturellement parce que ça paraît logique de prendre telle photo et pas telle autre. Et la plupart de temps, ils nous font leur sélection. C'est, même avant le numérique, c'est leur travail. Ils shootent et après ils nous rendent ce que nous avons demandé, soit des photos de contexte, des photos de portraits...mais c'est eux qui font la sélection, il y en a qui vont nous donner 70 photos et puis il y en a qui vont nous donner 350. Éventuellement on la fait ensemble mais...

15:35 > 16:03 [Aspects pratiques/description]

RC. Et celles qu'ils décident de vous donner elles vont être toutes indexées dans la base de données ?

Oui. Quand on voit qu'il y a des photos un peu répétitives on les indexe pas. On indexe pas tout systématiquement parce que ça prend vachement de temps. La plupart de temps on nous donne des sélections qui sont déjà bien ficelées, on indexe tout.

16:03 > 17:13 [Esthétique]

RC. Et vous, vous êtes graphiste à la base, il y a peut-être des raisons esthétiques pour choisir les photos qu'on utilise, des photos ou des photographes qu'on aime plus...

AV : Effectivement, il y a des photographes qui ont une façon de photographier complètement différente. Par exemple il y a quelqu'un que nous a rejoint il y a deux ans maintenant. Il est quand même assez jeune, je trouve qu'il a un œil extraordinaire et il fait des photos qui sont très très contemporaines, pas le cliché de la photo humanitaire, etc. Lui, je l'enverrai partout mais... Sur certains sujets on va se dire, il va être meilleur là-dessus. Il y a des compétences qui sont un peu plus...

17:13 > 18:30 [Le photojournalisme comme profession] [Esthétique] [Relation ONG-photojournalistes]

RC. Donc, ça dépend du regard du sujet...

AV : Oui, mais la plupart de temps, quand on va faire une mission à Madagascar on ne va pas dire oui au meilleur œil. C'est tout ce qui va être photo d'événement parce qu'il faut être super réactif. Il y a un photographe qu'on aime bien, mais il n'est pas très rapide donc sur des reportages qui vont être très courts parce que ça va durer que quelques heures ou que ça va durer une journée en France, ça va être difficile pour lui, ça on le sait. C'est quelqu'un pour qui il va falloir plus longtemps. Après il y a aussi certains photographes qu'on ne va pas envoyer en Afrique. Tout bêtement en Afrique le soleil est toujours au zénith et les visages sont noirs, donc on fait facilement du contrejour il y a beaucoup de photographes qui ne savent pas...c'est pas qu'ils ne savent pas, c'est très difficile en fait de photographier des africains, vraiment foncés de peau... Il y en a pour qui ça rend magnifique et il y en a pour qui ça rend pas du tout.

18:30 > 19:40 [Le photojournalisme comme profession]

RC : Et c'est qui ce jeune photographe dont vous m'aviez parlé ?

Benoit Guenot. Lui par exemple, il était venu tout seul en disant, j'ai vu que vous aviez une mission dans un camp de Roms à Saint Denis, il y a eu tout un patacaille, on avait entendu parler à la télé, il était sur le camp...la thématique rom de toute façon attire énormément les photographes, c'est un truc de dingue, et donc il était passé sur notre mission, il avait fait des photos et il était venu nous dire « j'ai fait des photos, je vous les donne ». Super photos. Et à un moment, il a voulu partir au Népal, « est-ce que vous avez une mission là-bas ? Eventuellement je pourrais passer ». On l'a mis en contact avec la mission. Il était venu et il avait fait un super reportage, des photos magnifiques. Il nous les a données avec une humilité. On s'est dit « il est super celui-là ». Et là maintenant c'est clair qu'il fait partie de l'équipe.

19:40 > 20:37 [Aspects pratiques/description]

RC : On a parlé de la première partie de votre travail, la relation avec les photographes, mais dans une deuxième partie vous gérez une base de données de ces images, avec quelqu'un d'autre...

AV : Il y a une personne qui est prestataire, qui ne fait pas partie de MDM. Elle travaille la moitié du temps ici, la moitié du temps chez elle.

RC : Une fois que vous avez les photos, vous les avez indexées, quelle est cette deuxième partie de votre travail ?

AV : La sélection.

20:37 > 21:37 [Aspects pratiques/description]

RC : Il y a par exemple les services qui vous demandent, s'ils veulent faire une plaquette...

AV : Il y a différents services qui sont assez demandeurs par exemple le marketing pour un appel aux dons, un mailing donateurs, le service des legs, « on fait un truc sur telle thématique, est-ce que tu pourrais nous donner des photos des violences faites aux femmes » « oui, tu en veux combien ? Plutôt quoi ?, c'est quoi ton délai ? » Et je cherche, avec la photothèque aujourd'hui, je renvoie les gens sur la photothèque en disant, « est-ce que tu es déjà allé voir sur la photothèque ? » Ce qui permet de sélectionner davantage des photos qui vont correspondre à leur thématique parce que des fois c'est des trucs assez précis. Maintenant la photothèque est ouverte qu'en interne.

21:37 > 22:39 [La photographie] [Les valeurs]

Il y a encore un débat pour l'ouvrir auprès de nos prestataires comme pour l'agence qui travaille avec le marketing qui leur fait beaucoup du mailing, ces genres de choses. Les agences marketing n'ont pas du tout le même œil que nous, ils ne choisissent pas les mêmes photos. Moi, la plupart du temps je n'aime pas du tout ce qu'ils choisissent. C'est très larmoyant, je trouve que ça fait vraiment la vieille photo humanitaire du petit gamin qui a le ventre tout gonflé avec les mouches sur le nez. Pour l'instant on ouvre pas à l'extérieur, aux prestataires comme ça. Moi, je préfère qu'on me fasse une demande [leur dire] « qu'est-ce que tu veux comme photo ? ». On sait de toute façon que pour les agences, quand il faut diffuser, il faut les photos les plus esthétiques possibles et à force, je les vois tellement que ça va plus vite quand je les sélectionne.

22:39 > 24:45 [Aspects pratiques/description]

RC. Et à l'intérieur le service de marketing il ira directement voir sur la photothèque.

AV : En fait il y en a qui ont le réflexe d'aller sur la photothèque et d'autres pas donc en général c'est quel genre de photo, pour qui, pour quoi, pour quelle diffusion parce qu'il faut évidemment savoir si elle est libre de droit. Ça va plus vite, et des fois les gens préfèrent venir me demander parce que sur les thématiques, on va dire, transversales...santé maternelle, infantile...on va avoir plusieurs missions, sur plusieurs continents, sur une même thématique, donc ils ne vont pas savoir où aller chercher. Alors que, comme je les connais, je peux dire, tu as la mission là sur le Guatemala, tu as celle-là au Libéria et toute de suite je vais savoir quels sont les derniers reportages, quels sont les photos les plus proches de ce qu'on fait qui vont être les plus jolies, et je veux pas perdre énormément de temps à aller voir toutes les photos de Libéria, je vais voir celle-ci, je sais après que pour le Guatemala il y aura celle-là...Moi je m'en sers pas de la photothèques. Elles sont indexées différemment sur mon poste, je connais aussi tous les copyrights, alors que les gens souvent se perdent...C'est quelque chose qu'on vient me demander, ils ont pris la photo, ils ont commencé à les mettre en page pour les diffuser et on revient me demander si je peux leur donner tous les copyrights...parce qu'ils l'ont pas noté forcément et comme je les connais un peu par cœur, c'est plus facile.

24:45 > 25:48 [Aspects pratiques/description] [Le photojournalisme comme profession]

RC : Et à chaque fois la source d'image est interne, avec votre équipe ou vous pouvez faire appel à des banques d'images?

AV : C'est très rare, ça arrive dans le cadre des urgences par exemple. Quand un événement se prépare, on fait déjà un communiqué pour dire, on envoie une équipe de tant personnes au tsunami, séisme mais on n'a pas encore des photos parce que dans les équipes qui arrivent sur le terrain on ne peut pas tout de suite envoyer un photographe. Le photographe, il est rarement dans le premier avion qui part et les équipes qui arrivent sur le terrain, ils ont d'autres choses à faire que faire des photos ou trouver une connexion internet pour pouvoir nous en envoyer, dans ce genre de cas, ça arrive qu'on achète une photo. Souvent pour illustrer dans le site internet ou un communiqué de presse, mais très peu.

25:48 > 26:56 [Le photojournalisme comme profession] [Aspects pratiques/description]

RC : Et il n'y a pas souvent des photos prises par les équipes sur le terrain ?

Si. Les équipes sur le terrain nous font remonter leurs photos, et c'est là que souvent on demande qu'on les cite, et ce n'est pas de photos de photographe, et au même temps la personne est sur le terrain, il travaille pour la mission, donc faire quelques photos, ça pourrait aussi faire partie de la mission. C'est un peu difficile la vision de copyright avec les gens qui viennent du terrain parce que souvent ils ne savent pas à qui s'adresser et des fois ils nous laissent un CD à une personne du desk Afrique parce qu'ils reviennent d'Afrique et la personne va nous les amener en disant « tiens, on nous a donné des photos », mais ça vient de qui, d'où, pourquoi ? Comment ? Par exemple, j'ai utilisé une photo et [on m'a dit], mais c'était ma photo, il y a pas mon copyright, c'est difficile, alors qu'avec les photos de photographe, on sait qui c'est, on reconnaît souvent leur travail.

26:56 > 27:49 [Aspects pratiques/description]

RC : Donc dans les photos des expatriés, vous ne citez pas leur nom...

AV : Moins souvent, c'est souvent pour les urgences aussi, parce qu'il y a beaucoup d'expatriés qui partent, et beaucoup de photos qui reviennent après, et il n'est pas toujours évident de faire partir un photographe sur une mission d'urgence, donc beaucoup de photos de volontaires, des expatriés, sur des missions d'urgences et après ce qui nous intéresse pas mal de ce qu'ils ramènent c'est les coulisses, la vie d'équipe, tout ce qui va être parfois logistique ou la vie avec les gens là-bas, donc on a quelques photos qui montrent ça et qui sont assez intéressantes. Pas forcément pour diffuser au grand public, mais pour nous.

27:49 > 28:31 [Aspects pratiques/description]

RC : Et avec les agences vous travaillez aussi ?

AV : Mais dans le cadre des partenariats particuliers. Je sais qu'à un moment, on avait travaillé avec un photographe Paolo Pellegrin, via Magnum mais c'est pas du tout géré par le pôle édition. Ça fait partie d'une petite campagne, d'un événement.

RC : Parce qu'il me semble que c'était un projet de web-documentaire, et ça passe pas par vous...

Non, ça passe pas par moi.

28:31 > 29:19 [La photographie]

RC : Et par exemple si vous cherchez des photos, pour le service de marketing, et d'autres pour recruter des bénévoles, des volontaires, les critères changent ?

De toute façon on choisi selon la cible, soit le grand donateur, le grand public, un bailleur. On ne va pas avoir le même discours et on ne va pas montrer la même chose. Le journal de donateurs, je le mets en page, donc je choisi aussi toutes les photos.

29:19 > 30:12 [Aspects pratiques/description]

RC : Mais vous avez aussi une équipe pour le journal de donateurs.

AV : En fait l'équipe du journal de donateurs est aussi un peu l'équipe de photographes et des journalistes bénévoles. C'est eux qui écrivent la plupart de temps les articles et c'est souvent pour le journal de donateurs qu'on va faire des commandes photos.

30:12 > 33:54 [ONG] [La photographie] [Les valeurs] [Argent]

RC : Connaissez-vous la communication des autres ONG humanitaires ?

AV : On voit ce qu'ils font, mais je n'ai pas travaillé pour une autre ONG. J'ai travaillé pour une autre association avant, et avant j'ai travaillé carrément dans une autre chose.

RC : Je trouve que Mdm, avec les campagnes, les expositions, travaille beaucoup avec des photographes...mais selon vous il y a une particularité de Mdm par rapport à sa communication visuelle ?

AV : C'est vrai que, par exemple, si on peut se comparer à MSF, ils ont pas du tout la même façon de communiquer mais de toute façon en général. Je dirais, de manière assez générale, on est vachement sur la communication visuelle, mais partout. C'est pas un truc propre aux ONG. C'est la place de la photo, et de la vidéo, parce qu'on voit aujourd'hui sur le web qu'on est autant sur la vidéo que sur la photo. Il y a eu une vraie évolution, ça fait 7 ans que je suis là. Au départ, la sélection de photos, on faisait 10 fois moins, on avait pareil, 10 fois moins de photos. La photo avait autant d'importance mais on ne communiquait pas autant dessus, elles voulaient illustrer, mais je crois qu'on était encore sur comme je vous disais, la photo vraiment humanitaire mais basique qui fait juste pitié pour qu'on nous donne un peu plus de sous. Aujourd'hui le donateur a changé, il ne fait plus de la charité, il a besoin d'être informé mais c'est une évolution générale au sein de la société aussi. Les gens ont besoin de savoir, d'être informés et cette information passe souvent par une information visuelle. J'explique cette évolution comme ça, et on a de plus en plus de demandes internes pour faire un compte rendu à un bailleur qui nous a financé un certain programme, ils veulent des photos, alors qu'avant non.

RC. Mais tout à l'heure on disait que si c'était aux agences de choisir, elles iraient vers cette vieille photo humanitaire.

AV : Mais c'est typique des agences qui vont être très marketing tout ce qui va être assurance vie et legs, c'est-à-dire avec ça, on essaye encore de cibler le donateur potentiel. Mais là c'est différent parce que c'est un appel aux dons. Quand moi, je fais des plaquettes, c'est que de l'information, on ne vend

rien...c'est plus une question de notoriété. C'est pas une question de « il vas nous donner des sous, ou il ne va pas nous en donner », c'est pour ça que je ne travaille pas au marketing, je travaille à la communication, vraiment diffuser une information.

33:54 > 35:52 [Aspects pratiques/description]

RC : Mais vous faites aussi des plaquettes pour le marketing

AV : Ils nous demandent des temps en temps mais ils ont une agence pour ça. De temps en temps, je fais des plaquettes pour eux parce que ça ne rentre pas dans le contrat qu'ils ont avec leur agence. Mais ils ont une agence pour être conseillés avec laquelle ils font un planning des emailing, des plannings des appels à dons. C'est un gros truc, moi, je viens un peu en renfort. Mais le plus gros de mon travail c'est pas avec le marketing. Des fois l'agence demande des photos, pour un emailing, je vous dis pour l'instant, je préfère faire la sélection.

RC : Et des photos de mise-en-scène pour des campagnes d'affichage, des photos de studio.

AV : Nous, on ne fait pas trop ça. Et de toute façon ça dépend de la campagne et ça passe par une agence, là c'est encore particulier. Je suis sur la photo d'information, celle qui va vraiment témoigner d'une situation.

35:52 > 36:29 [Aspects pratiques/description]

Je peux vous donner la bible de MDM, le rapport d'activités, le rapport moral. J'ai fait la mise en page, j'ai choisi les photos, évidemment tout ce que je fais doit être validé par la directrice de la communication qui a un très bon œil et elle nous donne des très bons conseils et c'est avec elle qu'on valide les photos.

36:29 > 47:23 [Les valeurs] [ONG] [La photographie]

RC: J'ai juste une dernière question, je me demande si vous avez des photos très agressives, très violentes, s'il y a une interdiction même implicite d'éviter des images dérangeantes.

AV : C'est la grosse différence avec ce qu'on faisait avant. Avant on montrait des choses moches. On montrait la famine, on montrait la misère. Ça c'est un truc que je n'ai jamais aimé, et je ne sais pas comment les choses ont évolué. Parce que je pense que je ne choisis pas les photos de la même façon il y a 7 ans qu'aujourd'hui. On est plus du tout là-dessus, on ne montre pas, on suggère, on montre plus une situation dans son ensemble, on respecte beaucoup plus la personne qui est souffrante, qui est dans la rue, qui est dans la misère, je trouve qu'il a beaucoup plus de décence aujourd'hui...

RC. Mais ce n'est pas quelque chose qui est écrit quelque part, c'est plutôt quelque chose qui a évolué comme ça...

AV : Oui, c'est ça. Et je pense que pour la plupart des gens, l'évolution est un peu la même, soit c'est une évolution de façon très générale dans la société ici, aujourd'hui en France ou soit c'est quelque chose d'implicite à MDM mais dans ce cas je ne me suis pas rendu compte. Mais c'est vraie que si on est plusieurs, on va être d'accord pour choisir une photo.

Entretien Valérie Thomas- artiste et créatrice de la performance accompagnant *Femmes après coup*

Observations :

Entretien réalisé à Toulouse pendant l'exposition *Femmes après coup*, le 20/09/2012.

Valérie Thomas est une artiste qui a conçu une performance pour l'exposition *Femmes après coup* et qui a participé (dans le cadre d'un contrat avec une agence) à sa conception (scénographie, audioguide).

Très engagée dans les sujets qui concernent les violences faites aux femmes et, de manière générale, le statut de la femme dans la société, elle a conçu cette exposition comme un vrai outil militant. Avec un regard artistique très poussé et personnel, mais il déroute un peu le public (voir l'entretien avec Camille N. de MdM). Ainsi cette performance provoque un peu le trouble chez les spectateurs mais aussi chez le photographe et certaines personnes de MdM (propos qu'elle nous transmet). Ainsi, si les consignes qu'on lui a données pour l'audioguide permettent d'avoir un outil de lecture assez claire, la performance a été possible grâce à l'investissement personnel d'une personne au sein de MdM. Ce que cet entretien donne à réfléchir est la relative difficulté avec laquelle certains outils trouvent une place dans les dispositifs humanitaires. Ainsi, si la photographie semble, aux yeux des personnes interviewées, « naturelle », les performances artistiques sont plus difficilement introduites en contexte humanitaire (alors que l'art engagé existe).

Quant aux conditions de l'entretien, celui-ci s'est fait avec une seule contrainte qui doit être explicitée : pendant l'entretien nous ne nous trouvons pas seules mais deux personnes qui réalisent un reportage sur le travail de l'artiste ont souhaité l'enregistrer aussi en vidéo. A certains moments, on a l'impression que l'artiste parle aussi pour ces personnes.

00:00 > 01:25 [Pas de thématique]

RC : [J'explique rapidement mon travail de thèse et mon intérêt pour cette exposition] En discutant avec toi, je voudrais connaître un peu plus le côté artistique de l'exposition. Comment as-tu participé à ce projet ?

VT : D'accord. C'était un appel à projet qui avait réalisé MdM, les photos existaient. La demande de MdM était de faire une scénographie pour exposer les photos. Donc on a proposé, un scénographe et moi le système graphique, c'est-à-dire, les mannequins, les cartels qui donnent les informations, tout le système d'information, l'audioguide, le texte de l'audioguide et la performance. Tout a été pensé ensemble.

01:25 > 03:56 [Expositions] [Esthétique] [La photographie]

RC : MdM avait apporté à cette scénographie...

VT : Ce qui était demandé est une scénographie qui puisse s'intégrer à ce travail-là, à l'intérieur d'un travail d'information, comme ils disent alerter, témoigner, plaider. Ils ont ces axes là quand ils s'adressent à l'espace public. Après ils peuvent le confirmer, mais sur ça que j'ai travaillé. Alerter, c'est le dispositif scénographique, c'est-à-dire que ces mannequins...le dispositif a été pensé en lien avec les photos et leur origine, ce qu'elles racontent. L'objectif de l'exposition était de rester en occident, dans un premier temps, d'informer sur des missions de MdM et sur la question de violences faites aux femmes à MdM, là où on intervient. Nous, on avait l'intuition que ce serait très facile pour les gens de se dire que ça vient d'ailleurs, que les photos ça vient d'ailleurs. Il y a que des nationalités...noires, d'origine musulmane, sur des pays où on est clivant sur la question des violences faites aux femmes, où c'est pas très compliqué. En tous les cas l'exposition devait être à l'hôtel de ville, mairie de Paris, sortie du BHV [Bazar de l'Hôtel de Ville], c'est un sujet que personne n'a envie d'entendre. Donc on a proposé une scénographie où c'est des mannequins de vitrine, blancs, qui vient poser la question à l'occident sur les violences faites aux femmes, ça s'était alerter.

Témoigner. L'exposition témoigne, les vidéos témoignent. La question du témoignage était portée par le support photographique et vidéo. Plaider, c'est la performance, c'est-à-dire, d'essayer de faire un constat à un autre endroit. Essayer de se poser la question à quel endroit les violences faites aux femmes travaillent partout dans le monde et demander si on allait continuer comme ça pendant longtemps.

03:56 > 05:27 [Expositions]

RC : Et le but de l'audioguide ?

VT : L'audioguide, ça a été un débat, parce qu'on a travaillé en collaboration avec MdM, à partir du moment où ils ont vu le dispositif et tout, les agences l'ont proposé. L'audioguide n'était pas au départ dans notre projet et c'était un dialogue avec eux. Il y avait besoin d'un accompagnement, d'une voix qui fédère un peu tous ces visages, qui fédère toutes ces voix, qui fédère le contenu. Parce que MdM était très très à l'époque..., il voulait absolument pas qu'on axe sur la question uniquement des violences conjugales. Qu'on puisse parler violence économique et toutes les autres formes de violence. Il y avait énormément de contenu à mettre, c'est un sujet qui est terrible parce que dans le monde on a qu'une forme d'entrée, c'est la victime et si possible une bonne victime qui est à la hauteur. Puis, derrière, il faut décrire tout un monde, il faut décrire des cultures, il faut décrire des relations sociales, il faut décrire de la misère, il faut décrire les formes de violence qui existent. C'est un sujet épique, labyrinthique et en même temps la seule porte d'entrée c'est la femme qui accepte de témoigner.

05:27 > 06:22 [Expositions]

RC : Est-ce que tu as eu contact avec le photographe pour réaliser tout ça ?

VT : Il avait son mot à dire. D'abord il a fait le choix, c'était un appel à projet donc, MdM l'a consulté pour choisir l'équipe et après nous on l'a rencontré. On l'a rencontré sur deux endroits, il y avait la question de mannequins sans tête qui était problématique comme lui comme pour une partie de l'équipe de MdM. Là c'est le travail du scénographe d'expliquer une chose très simple dont on parlait hier. Enlever les têtes faisait qu'on allait regarder les portraits. C'était pour valoriser, il faut pas oublier que les mannequins étaient les supports à la photo.

06:22 > 08:03 [Expositions] [Aspects pratiques/description]

RC : Là j'imagine qu'il y a eu beaucoup de discussions au sujet des mannequins...

VT : Il y a eu beaucoup de discussions. Les mannequins, non, il a adhéré une fois qu'il a compris. Mais sur la performance. Je pense que le débat le plus... peut-être pas tranché encore... Peut-être ça serait bien que tu rencontres le photographe. Je crois pas qu'il soit tranché, je crois pas qu'il soit convaincu. Je crois que la performance le dérange. Tu pourras en parler à Nathalie, elle le connaît bien, pour croiser ça, c'est intéressant...C'est pas un point de vue d'égo de personne. Je pense que d'abord il y a un dialogue masculin, féminin. Je ne dirais pas pourquoi il a fait ses photos, ça sera à lui de te le dire. En tout cas, il m'a livré des choses sur le pourquoi il faisait ça. C'est vrai que moi je positionne ma performance sur la question de violences faites aux femmes. Lui, il ne montre que des visages en reconstruction, des visages apaisés, il cherche l'apaisement, il cherche à la réconciliation. La performance vient poser la question de la séparation de sexes. Voilà, c'est tendu...Mais ça fait partie du projet. Moi, je l'assume complètement. J'en ai pas reparlé avec lui. Je sais qu'il a parlé avec Nathalie, avec d'autres personnes de MdM sur le conflit qu'il a avec la performance.

08:03 > 08:20 [Expositions]

La performance elle a été faite 3 fois à Paris, 2 fois à Bruxelles, 2 fois à Munich. Elle n'est pas tout le temps là. C'est un moment de soulagement pour lui. Non, je plaisante...

08:20 > 09:04 [Engagement]

RC : Et toi, le sujet, c'est quelque chose qui te tient à cœur, que tu traites dans ton travail ?

VT : Dans mon travail artistique je travaille sur le féminin, sur la question de l'incarnation féminine, la question des histoires qu'on raconte aux petites filles pour savoir comment elles vont se construire, le clivage fille-garçon. Tout ça c'est le sujet qui m'intéresse. Et puis je suis quelqu'un de militant aussi, sur les droits de femmes.

09:04 > 11:01 [Expositions]

RC : Mais il n'y avait pas de relation avant avec MdM ?

VT : Non, du tout. On a répondu à cet appel à projet. Une personne de MdM qui vient de partir nous a tenu au courant de l'appel à projet, on a répondu, on a fait une première rencontre.

RC : Et la relation après ?

VT : Là on arrive à un moment qui est vachement intéressant, c'est-à-dire que ça fait déjà deux ans. C'est un vrai combat pour MdM et pour moi de tourner ça. Parce qu'il y a l'organisation de personnes, C'est un petit boulot hein. C'est très compliqué pour les personnes d'en parler sur place. Donc déjà moi je travaille beaucoup avec Nathalie sur comment parler aux délégations. Tu as compris le fonctionnement de MdM. Même si Paris paye la performance c'est les délégations selon les axes qu'elles choisissent en termes de communication qui vont choisir de prendre l'expo. La performance pose des questions, c'est normal.

RC : Il y a aussi toute la logistique...

VT : Les gens savent pas ce que c'est une performance concrètement, et en plus dans une performance il y a tout, tout est possible. Et là maintenant, grâce à Nathalie [chargée de la communication événementielle MdM], on arrive à monter ce projet de documentaire qui accompagne ce travail-là sûrement l'année prochaine aussi à développer un travail qui soit plus axé sur...que ce ne soit pas une performance qui accompagne des photos mais des photos qui accompagnent une performance. Ça a l'air de rien mais ça bascule.

RC : Ça serait quand ?

VT : L'année prochaine, il faut qu'on monte le projet. Toujours sur la thématique de femmes qui sera proche de leur thématique de l'année prochaine sur la santé sexuelle et reproductive.

11:01 > 12:29 [Expositions]

RC : Et donc pour MdM tu as eu assez de liberté de création ?

VT : Les filles, avec Juliette à l'époque, les filles qui ont choisi le projet, elles l'ont défendu bec et ongles. La seule chose qu'elles nous ont demandé au scénographe et à moi c'est si on avait de la souplesse... si l'exposition peut exister sans la performance. Ou est-ce que c'est un paquet, tu es obligé d'avoir la performance. Ils nous ont demandé cette souplesse là pour eux. On a dit OK., pas de souci. Mais elles se sont toujours battu pour que la performance puisse exister. Après c'était pas intéressant, je crois, que la performance fasse toujours partie. Parce que ça reste un événement ponctuel, donc sinon c'est pas une performance, c'est un spectacle. Donc c'est bien aussi qu'à certains endroits, des grosses manifestations comme Manifesto ou le festival de Munich, des endroits que du coup prennent un sens par rapport à la performance. C'était pas intéressant non plus qu'elle... L'exposition a une mobilité, elle est légère, elle a été faite pour être montée et démontée rapidement, c'est bien aussi que les choses soient pas lourdes tout le temps.

12:29 > 13:27 [Expositions] [Autres intéressantes]

RC : Et avec la performance qu'est-ce que tu as essayé de provoquer ? quel est son objectif ou son rôle à côté des photos ?

VT : Son rôle c'est de créer. Son premier rôle, qui est d'ailleurs le constat qui fait MdM, est de provoquer l'empathie, tout de suite. Tu as pas le choix, ça te concerne. Toute la performance est axée sur le fait de...alors, dire que ça te concerne ne veut pas dire que tu adhères. Ça te concerne et tu peux décider de tourner le dos, moi j'assume tout ça. Mais la première fonction du vivant c'est cela, un moment tu mets des femmes qui sont comme toi et moi, qui sont dans un espace public, qui rentre dans un espace public, elles viennent poser des questions, viennent créer une empathie.

13:27 > 13:46 [Expositions]

RC : Et la réponse jusqu'à là était plutôt positive ?

VT : Je sais pas, je me pose pas la question. En tout cas, à chaque fois il se passe quelque chose qui révèle qui nous fait avancer de l'intérieur et qui à chaque fois dans les espaces publics crée un événement. Après ce que les gens emportent, je ne sais pas, je suis pas maître de ça.

13:46 > 14:50 [Expositions] [Autres intéressantes]

RC : Pour demain vous avez prévu quelque chose...Tu parlais de faire témoigner les filles [les actrices]...

VT : oui...

RC : c'est privé ?

VT : C'est pas privé, c'est que l'idée de la performance c'est d'aider dans un processus, c'est à dire que la rencontre avec le public ce n'est qu'un moment. Les filles, elles arrivent demain soir et là on a tout un processus de travail, donc tout le rapport à ces petites histoires c'est pour elles une façon de travailler le sujet, et l'objectif, à la dernière performance, c'est qu'elles soient en capacité à un moment donné d'ouvrir au maximum ces histoires là au public

14:50 > 15:49 [Expositions] [Aspects pratiques/description]

RC : Sur l'audioguide, les textes c'est entièrement toi qui les as rédigés ?

VT : C'est moi qui l'ai rédigée avec les textes plus techniques, plus informatifs sur les violences, avec les témoignages, avec les textes informatifs produits par MdM, dans le journal, et même Hélène Valls qui était responsable de la publication à l'époque qui a préparé tout le contenu qu'il fallait mettre. Moi j'ai eu un contenu rédigé, j'avais le témoignage de femmes qui m'ont été traduits et retranscrits. J'ai tissé une histoire, une voix à l'intérieur, une voix qui vient fédérer tout ça.

RC : Et ça a été modifié, changé, négocié ?

VT : Un peu, très peu. On m'avait donné les objectifs donc j'ai essayé de les respecter.

15:49 > 18:51 [Expositions]

VT : La discussion autour de l'audioguide c'était surtout que MdM ne voulait pas qu'on axe trop sur les violences conjugales et en même temps, il s'avère que la question de la violence conjugale en occident, le rapport violent entre le masculin et le féminin dans l'intimité est très emblématique des violences faites aux femmes. On est dans un pays où si tu prends l'axe du droit, on est quand même pas dans un pays où le droit est en retard. On a une des meilleures lois sur le viol. Il y a un endroit en France où, et peut-être que ça va faire écho dans d'autres pays latins, mais en tout cas tout ce rapport de séduction entre le masculin et le féminin. C'est-à-dire de la question que les deux sexes sont d'accord pour maintenir ce rapport d'ambiguïté, rapport de force dans l'intimité, il y a quelque chose dans notre culture qui se raccroche à ça, qui fait qu'on se retrouve avec les affaires DSK. On est encore à débattre pour savoir si ce mec, c'est qu'il a fait c'est un viol. Est-ce que c'est un Don Juan ou est-ce que c'est un viol ? Des débats que dans d'autres pays peuvent être absurdes. [Développe son point de vue sur les violences faites aux femmes en France]. Donc moi, j'ai défendu mon point de vue auprès de MdM, c'est que pour l'incarner, en France, parler du lit, avant-après...parce que c'est le point d'achoppement. On a la meilleure loi de définition de viol, et on a un de pays d'occident qui a le moins de plaintes et de procès qui vont au bout.

Il y a donc la définition, parce qu'on est de juristes, parce que c'est la langue de la diplomatie, on écrit les lois, on sait écrire les lois...D'où le retard sur le harcèlement...il y a un problème. Ce retard de la loi sur le harcèlement est emblématique de nos problèmes. La porte d'entrée est celle-là.

18:51 > 20:45 [Expositions]

RC : Il y a beaucoup de personnes qui font le commentaire sur le livre d'or, du fait que les violences traitées sont toujours ailleurs. C'est peut-être le lien que la performance fait...

VT : Exactement. C'est l'objectif. Moi, le seule exemple que j'ai de ça c'est...moi j'avais constaté ça à Bruxelles. On l'a fait dans un shopping center, espèce de centre commercial un peu luxe, j'étais assez en avance parce que j'avais participé au montage donc j'étais avec les filles sur l'expo à discuter avec les gens. Je dirais que c'est presque une technique de défense, dire ah oui les musulmans, les pauvres, machin...c'est pas chez nous, c'est pas chez nous, c'est pas chez nous. Mais c'est vrai qu'ils disent ça ? tu l'as lu ?

RC : Oui. Après il y a aussi la question de mannequins qui n'ont pas de visages, ce qui est compris de différentes façons...

VT : Oui, tout à fait. Là c'est du sensible. Après il faut le penser comme des éléments qui sont presque autonomes et c'est les agencements sur les personnes qui prennent à des endroits différents.

20:45 > 21:59 [Expositions] [Esthétique]

VT : Qu'est-ce qu'ils disent les gens sur les mannequins sans tête ? C'est violent ?

RC : Oui. Mais même pour les photos, il y a des photos où les visages de femmes sont coupés.

VT : C'est des questions de pudeur. Sauf que c'est qui fait l'image violente pour la plupart des femmes est le dos. Le visage coupé pour pas qu'on les reconnaisse, c'est une question de pudeur du photographe et de respect pour la femme qui témoigne qui accepte de se faire photographier. C'est la pudeur du cadre. Mais ces pudeurs de cadre comme on est dans le sujet de violences faites aux femmes apparaissent comme une violence, pour ceux qui regardent. C'est curieux, ça retourne le banc, parce qu'en fait, et là on arrive à la question, on arrive à concerner les gens sur les violences faites aux femmes, un petit peu, à leur donner un peu d'empathie qu'à travers le témoignage.

21:59 > 24:17 [Les valeurs]

RC : Le témoignage qui est un élément clé.

VT : Oui. Si tu me demandes quel est un des objectifs de la performance, c'est de dire. Mais, moi je pense que ces femmes-là, vu ce qu'elles ont vécu il faudrait les laisser tranquilles et c'est ce qu'il raconte le photographe hein. Quand tu regardes les photos, le photographe il raconte ça. Il faut qu'elles gardent leur intimité, il faut qu'elles retrouvent leur pudeur, il faut que les voiles s'en remettent, parce qu'il y a agression, il y a traumatisme. Mais la société est tellement pas capable de comprendre que les violences faites aux femmes, qu'elles aillent de l'attouchement, au viol, c'est une violence fondamentale qui remet en question l'existence de l'être, alors on est obligé de taper de plus en plus fort sur le témoignage. Donc celles qui devraient être à l'abri du regard, sont surexposées. Donc finalement la performance ET [elle souligne] les photos fondamentalement travaillent au même endroit, elles protègent celles qui doivent être à l'abri du silence parce que le traumatisme est trop grand. Je peux raconter des histoires d'attouchement mais...il y a quand même l'ampleur du traumatisme [elle continue sur son regard sur les violences].

24:17 > 25:38 [Les valeurs] [Expositions]

RC : On a vu des réactions de jeunes, des garçons même qui se mettent à pleurer devant l'expo...

VT : On est dans l'émotionnel, mais il faudrait sortir de l'émotionnel pour pas avoir la scène qu'on a eu hier.

RC : Mais est-ce que l'émotionnel n'est pas aussi nécessaire ?

VT : Non, ça me soûle. Honnêtement, j'en ai marre à justifier que les violences faites aux femmes c'est grave, ça me fait chier. Tu as vu hier, il faut le faire tout le temps... [elle continue à parler de l'altercation de la veille, où un jeune a fait un commentaire qui a déclenché des réactions violentes chez des spectateurs qui ont jugé le commentaire misogyne].

25:38 > 27:35 [Les valeurs] [Expositions]

VT : Tu dois te dire, qu'il faut toujours rappeler que c'est grave, avec les chiffres, les photos, les images, les témoins... [avec un ton qui semble dénoter une certaine monotonie dans ces outils].

RC : Mais justement, dans l'audioguide la narratrice commence à dire qu'il y a trois histoires, une juridique, une autre de témoignage, je sais pas l'autre... Mais finalement plusieurs volets sont importants, non ?

VT : Je dis pas que je le fais pas, je le fais... [elle rigole] J'aimerais bien être à un moment donné, « c'est bon, on a compris que les violences faites aux femmes c'est grave », qu'il y en a qui meurent, qu'il y en a qui sont traumatisées à vie, que ça génère un mode de violence, que ça met la moitié de l'humanité dans un doute sur sa propre existence. Et dans le texte de l'audioguide c'est exactement ça. La voix d'une femme qui t'attrape, mais qui t'attrape aux tripes.

Elena V.- Chargée de la communication à Mdm Espagne

Observations :

Entretien réalisé en visioconférence le 16/02/2012.

Elena V. est chargée du prix Luis Valtueña et de faire tourner d'autres expositions de Mdm. Elle semble très sensible à la charte Messages et Images, portée en Espagne par la Coordination d'ONG. En même temps, peut-être à cause de sa participation au prix ou pour avoir préparé l'entretien, elle a une opinion très claire sur ce qui fait un bon travail photographique : elle valorise ainsi la démarche du photographe pour aller à des endroits difficiles et s'approcher des gens. Pourtant, son regard et son témoignage sont imprégnés du quotidien de ces événements (prix, exposition), elle apporte beaucoup d'information sur la façon dont ils se déroulent mais elle n'a pas un discours qui revendique ou justifie leur approche concernant la photographie, ce qui arrive par exemple avec la chargée qui la précède (voir l'entretien de Marta S.) ou les chargées de Mdm France.

Quant aux conditions de l'entretien, celui-ci s'est déroulé avec quelques petits problèmes techniques mineurs.

00:00 > 01:19 [Pas de thématique]

RC : [Présentation, explication rapide de la démarche]

01:19 > 03:04 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿Puedes explicarme tu trabajo en Médicos del Mundo ? ¿El premio es tu misión principal?

Elena V.: Yo soy encargada de eventos en Médicos del Mundo, yo veo también otro tipo de eventos, proyecciones de documentales, conciertos, todos los eventos a nivel nacional. Nuestra estructura es muy descentralizada. Yo estoy en la sede central y doy soporte a las delegaciones regionales. Si las delegaciones regionales quieren hacer un evento, una exposición para tal fecha, me dicen "¿me puedes ayudar a prepararlo?", entonces los ayudo en logística, búsqueda de la sala. Pero la parte más importante de mi trabajo son las exposiciones, principalmente el premio Luis Valtueña. Cada año el primer premio es una beca de 8mil euros para hacer un reportaje fotográfico, con ese reportaje fotográfico solemos hacer una exposición con lo cual está siempre funcionando siempre la exposición del premio Luis Valtueña de este año, y la del año anterior por si acaso hay una fecha en la que necesitan una exposición pero que no está disponible la de este año. Y también están disponibles las de los años anteriores de las becas de los premiados.

03:04 > 04:43 [Aspects pratiques/description]

EV : Hay dos principales que nacen de la beca del premio Luis Valtueña. Una es sobre el Sahara, la larga noche Saharaui, que la ha hecho Andrew McConnell, en los campos de refugiados, él fue ahí y retrató la realidad del pueblo Saharaui pero de manera bastante poética porque son retratos de noche. Entonces, la exposición es bonita porque se hace en la oscuridad y se da a cada uno de los participantes una linterna para ir iluminando las fotografías. Y luego hay una sobre Palestina que la hizo....que no me acuerdo ahora mismo el apellido pero su nombre es Giovanni [Marrozzini] que es un fotógrafo italiano, y es sobre nuestra misión en Palestina. Nosotros ahí tenemos un proyecto de salud mental. Se quería retratar la salud mental de estas personas en territorios ocupados palestinos. Para hacer ver esta realidad.

04:43 > 06:13 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿Y estas son las exposiciones de los ganadores o las que se han hecho con las becas ?

EV : Son las fotos de la beca porque el premio es hacer un reportaje fotográfico.

06:13 > 10:47 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿ Y hace cuanto trabajas con el premio ? Porque existe hace bastante, ¿ no ?

EV : Si, quince años. Este año era la decimoquinta exposición. Yo solo llevo dos años. Pero te puedo ir contando lo que me han dicho. Este premio se inició con el asesinato de los cooperantes que teníamos en Ruanda, sobre todo el asesinato de Luis Valtueña, un fotógrafo, entonces un poco en homenaje a él se funda el premio de fotografía en Médicos del Mundo. Los primeros premios, hace quince años, no había internet, era más artesanal. Tenían una participación de 70 personas más o

menos que mandaban una fotografía y luego se hacían las exposiciones con la fotografía y luego se hacía una exposición con esas fotografías. Luego a partir del año pasado empiezan a usar los canales on-line y se abre un perfil en el Facebook. Lo que se hacía antes era como una especie de cartulina, de postal, que se mandaba a diferentes agencias de fotografía, se sigue mandando esa postal a las diferentes agencias de foto, sobre todo en España y un poco en Europa. Se abre ese perfil para hacer conocer a fotógrafos de otros países el premio. Pero no se va mucho más allá. También se abre un blog con contenidos en español, inglés y francés pero todo como muy artesanal, todo en la misma página... El año en el que yo entré, el año pasado, se hace una apuesta muy grande sobre lo on-line, entonces se hace un blog multilingüe para que los contenidos puedan estar en inglés, francés y español; se intenta construir una comunidad. Se abre una página en Facebook también, se intenta hacer publicaciones en varios idiomas, en francés, en italiano en portugués, sobre todo las páginas web que recojan los premios de fotografía. Entonces pasamos del año pasado que fueron unos 160 concursantes que se presentaron a 360 este año. Si el año pasado eran sobre todo fotógrafos europeos, este año, sí que se ha tocado muchos países de fuera de Europa. Ha habido mucha participación de China e India, de Sudamérica y en África.

10:47 > 13:11 [Expositions] [Aspects pratiques/description]

RC : El premio ha cambiado también mucho de tamaño, ¿ qué diferencias con la edición anterior en que había menos gente ?

EV : Antes estaba mi compañera...Te voy a hacer llegar su contacto. Ella estuvo 2 años.

RC : En internet se encuentra una página en que se encuentran los ganadores de las ediciones anteriores, con las fotos y los textos. En algunos años había premios excepcionales...

EV : Si, había premios temáticos, no se hacen todos los años.

RC : Y se hacen para qué ? ¿ Por una coyuntura ...?

EV : Si, por un tema de actualidad, que nos apetecía resaltar. Porque realmente el premio en sí es muy genérico, y todo el mundo puede mandar cualquier temática, con que sea una temática de conflicto, y no es posible orientar el premio. Si quieres retratar una temática que te interesa, hay que hacer un premio especial.

13:11 > 14:21 [La photographie] [Aspects pratiques/description]

RC : ¿ Y qué tipos de fotos reciben ? Fotos que no tienen nada que ver ?

EV : Este premio está dirigido a los profesionales y también a los amateurs, entonces se nota bastante. Nosotros hicimos una pres^o elección para el jurado, tanto por pertinencia del tema, porque hay veces que...por caricaturar un poco, recibimos fotos de naturaleza, que no tiene nada que ver, recibimos hasta fotografía de moda que no es lo que necesitábamos. También hicimos una criba a nivel de las orientaciones de la Coordinadora de ONGs sobre comunicación. Es decir que no podían aparecer niños en posiciones degradantes, o mujeres...o por ejemplo había muchas fotos de personas agonizando, todas esas fotos las quitamos, todas las que no dieran dignidad a las personas retratadas.

14:21 > 16:11 [La photographie] [Autres intéressantes]

RC : ¿ Pero eso lo haces desde hace mucho tiempo ?

EV : Si, porque nos llegaron, ponte, 2000 fotos en total porque se puede presentar hasta 10 fotos con lo cual hay que hacer una criba antes de que venga el jurado.

RC : Pero con respecto a las orientaciones de la Coordinadora de ONGs en Espana...

EV : Si, se sigue esa guía. Es la que hace presión para que por ejemplo las ONGs no tengan comunicaciones con niños llorando, para pedir dinero o cosas así, para que no haya una óptica de asistencia, sino que la gente se tiene que empoderar, y ese tipo de orientaciones...

16:11 > 18:16 [La photographie] [Aspects pratiques/description]

RC : Y entonces, con esos criterios ustedes hacen una primera selección...

EV : Antes de esta selección, hemos hecho una selección anterior todavía, que es sobre los estándares que están en las bases de los premios. Las fotografías tienen que estar en cierta resolución y en cierto formato, y las fotografías que no cumplen con los criterios, no las contamos.

RC : Ustedes hacen esa selección, y estas fotografías pasan a un jurado...

EV : Así es...

RC : Y como eligen a este jurado ?

EV : Hay personas fijas, que son editores de El mundo, de El País, y de Publico, con son los principales periódicos de España. Luego una persona de Médicos del mundo como persona institucional, el presidente del jurado. No es que tenga una voz más importante, su voz cuenta igual, pero es la persona que recibe al jurado. Y luego tenemos una persona libre, generalmente es un fotógrafo. Este año también metimos al director de fotografía de Associated press de España. Entonces es un jurado que suele ser bastante de fotoperiodismo, más que de ONGs porque a nosotros nos interesa la calidad de la fotografía porque si luego hacemos una exposición, lo importante es como el fotógrafo trata ese tema o la pertinencia del tema en la actualidad y por eso elegimos fotoperiodistas.

18:16 > 22:28 [La photographie] [Relation ONG-photojournalistes] [Le photojournalisme comme profession] [Les valeurs]

RC : Y el jurado no tienen una guía de criterios ?

EV : No hay un documento formal pero las personas han estado en muchos jurados y en muchos jurados Luis Valtueña entonces ellos tienen un poco el espíritu del premio en la cabeza y ellos lo que valoran es la actualidad del tema, el lado de compromiso social del tema, luego el trabajo que ha hecho el fotógrafo porque el fotógrafo puede tratar temas que son más o menos accesibles. Por ejemplo uno de los finalistas, una de las obras que fue más adelante era un retrato de unos burdeles en Tailandia.

RC : La dificultad del tema...

H : Claro, la accesibilidad del tema. Si todo el mundo puede hacer fotografías de algún colectivo, no tiene tanto valor como la gente que va allí, que se mimetiza con el ambiente, que habla con la gente. Por ejemplo el accésit de este año fue la situación de las personas inmigrantes que llegan a Grecia. Son fotografías que son muy buenas porque es como si el fotógrafo fuera un inmigrante más. Hay cierta

confianza con las personas retratadas. Entonces... ¿ qué te he dicho como criterios? La pertinencia del tema, la actualidad, también que sea de compromiso social, la accesibilidad, y un cuarto criterio que es importante que es el enfoque que se da a la fotografías. Tiene que tener como una huella original del fotógrafo. Por ejemplo el otro accésit es de las personas refugiadas en Kenia. Es un enfoque diferente porque él hace fotografías de las personas refugiadas para tener el carné. O sea no son fotografías de los campos de refugiados. Nos son fotografías clásicas. Pero aun así, retrata muy bien el carácter vulnerable de las personas, la esperanza de esas personas. Que tenga como personalidad. La fotografía es también algo artístico.

RC : Que sea original...

EV : Eso es

22:28 > 23:08 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿ Y el jurado se reúne varias veces ?

EV : Se reúne una sola mañana. Hay varias rondas con varios momentos de votos y ya en el último voto se decide el ganador y los accésit y también los seleccionados. Este año es un ganador, 2 accésit y 3 seleccionados pero eso puede variar según la calidad de fotografías que se reciben.

23:08 > 25:01 [Le photojournalisme comme profession] [La photographie]

RC : ¿ Y este año cuantas imágenes ha analizado el jurado ?

EV : El jurado, unos 1500

RC : ¿ fotos ?

EV : Si, las personas pueden enviar hasta 10 fotos...

RC : ¿ Que se evalúan como un reportaje ?

EV : Otro criterio que me haces acordar...es que como los fotógrafos envían series, también otro criterio es la coherencia de esas series, que cuenten una historia. Es decir que la serie tienen que ser coherentes y vinculadas, ese también es un criterio.

RC : Contar una historia...

EV : Eso, es un poco el aspecto narrativo de la fotografía que se resalta. Claro que el fotógrafo puede presentar solo una fotografía y no pasa nada, pero si decide presentar 10 es también un riesgo de su parte porque esas fotografías tienen que retratar algo más global, y tiene que tener ese hilo narrativo.

25:01 > 28:10 [Aspects pratiques/description]

RC : Pero entonces el jurado califica a un candidato o una serie ? ¿ Puede haber un candidato que envíe 2 series de 5 fotos ?

EV : Si, como son todas anónimas no se vería que es mismo fotógrafo, y tendría como 2 posibilidades. Se premia a la serie.

RC : Pero pueden premiar una foto y no una serie ?

EV : Lo de las series empezó el año pasado, antes era una fotografía individual. El año pasado empezamos a recibir 10 fotos. El año pasado hubo gente que mando 3 fotos que fueron premiadas, o al menos seleccionadas. Y este año los fotógrafos prefieren enviar 10 fotografías, en general, la mayoría, pero también ha habido personas que se presentaron solo con una foto o con dos.

28:10 > 28:54 [Pas de thématique]

[Problèmes de connexion]

28:54 > 30:22 [Expositions] [La photographie]

RC : A partir del año pasado empezaron a pedir series...

EV : El año pasado fue más o menos la mitad de series y la mitad de fotografías individuales, y este año la mayoría eran fotografías de series y además 10 fotografías.

RC : ¿ Y por qué ese cambia de pasar de fotos a series ?

EV : La verdad es que no lo sé, yo creo que a nivel de la exposición, eso es más interesante porque si tú lo que quieres hacer con esa exposición es sensibilización y concienciar a la gente, es mejor coger 3 o 4 temas y tratarlos bien, con varias fotografías, con carteles que coger 30 fotografías diferentes, es muy disperso y no llegas al impacto que quieres.

30:22 > 32:12 [ONG] [Expositions]

RC : ¿ Y cuál es el objetivo del concurso ?

EV : Como nosotros somos una ONG, realmente lo que queremos es concienciar a las personas sobre vulneración de derechos humanos que los medios normales, los medios standard de comunicación no alertan, o si lo alertan lo hacen de otra manera o más superficial. Que los conflictos olvidados ya no estén olvidados o hablar de los nuevos conflictos. Por ejemplo el ganador ha hecho una serie sobre migrantes medio ambientales que tienen que dejar el campo por el cambio climático. Y ese va a ser el gran desafío humanitario de este siglo, del siglo XXI. Pero como es incipiente aunque ya hay bastantes personas, todavía no se trata en los medios de comunicación. Por ejemplo también dejar algunos conceptos claros como que ese movimiento migratorio que provoca muchas vulneraciones de los derechos humanos, no se hace como tradicionalmente de los países pobres a los países ricos sino dentro de los países pobres. Entonces lo que se quiere es introducir conceptos que a lo mejor en un artículo de periódico es más difícil de transmitir o tal vez porque los periódicos no tienen mucho interés en transmitirlos.

32:12 > 33:58 [Aspects pratiques/description]

RC : Y después cuando han elegido los ganadores, ¿ hacen una ceremonia para dar el premio ? ¿ Qué pasa después ?

EV : Se eligen los ganadores y empieza el trabajo de producción de los materiales de la exposición y de la entrega de premios. Se producen los carteles y las fotografías, un catálogo que lo acompaña y

luego se prepara un evento en sí de entrega de premios, a finales de enero porque a finales de enero fue cuando se produjeron estos asesinatos y es un poco como un homenaje.

RC : Entonces ahora acaban de dar el premio y ya están lanzando la nueva convocatoria.

EV : El premio lo dimos en enero y la convocatoria la lanzamos en junio. Las etapas son, la convocatoria en junio, cerrar la entrega el 15 de octubre, luego el jurado se reúne en noviembre y se da el premio en enero

33:58 > 35:43 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿ Y han producido un catálogo todos los años ? ¿ Hacen una difusión de catálogo, lo venden como un libro ?

EV : En principio siempre se regalaba este catálogo a estas personas, podía ser a cambio de una donación o podías no hacerla. Como la exposición tiene itinerancia y diferentes inauguraciones en el año en diferentes ciudades, pues se iba distribuyendo catálogos de esta manera. Este año es el primer año en que tenemos un código ISBN para el catálogo lo que da la posibilidad de vender el catálogo. En la inauguración no lo hemos vendido pero a lo mejor en otras inauguraciones lo haremos.

RC : ¿ Y yo puedo acceder a este catálogo ? Como hacen las personas para acceder?

EV : Eso sería en las exposiciones. Yo lo tengo es la oficina y te puedo mandar un ejemplar.

35:43 > 37:55 [Aspects pratiques/description] [Le photojournalisme comme profession]

RC : ¿ Y los fotógrafos mandan también textos, no ?

EV : Si, en las bases dice que se debe mandar las fotografías con cierto formato y también un texto de descripción del proyecto fotográfico para que, si hay duda sobre el ganador, accésit, se lea al jurado el texto para saber cuáles han sido los objetivos de los fotógrafos, y eso también se valora en el jurado. Se coge este texto, se traduce en francés y en inglés y se hace el catalogo trilingüe.

RC : ¿ Los textos que ellos envían son los mismos de la exposición ?

EV : Si, son los de los carteles.

RC : ¿ Ustedes no crean textos especiales para acompañar la exposición ?

EV : No, en general tomamos los mismos. El catalogo se hace en 3 idiomas porque la exposición se lleva a otros países donde esta médicos del mundo. Se ha llevado a Inglaterra, a Francia. Este año no está previsto que vaya a Francia, a Alemania también se llevó. Este año está previsto en Londres.

37:55 > 39:13 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿ Y como hacen para conseguir las fechas ?

EV : Nosotros recibimos la solicitud por parte de las sedes regionales. Y como es un premio que ya tiene 15 años, en general ya tienen un acuerdo con una sala de su ciudad que programa esa exposición en su sala, en su espacio y entonces es casi siempre las misma fechas en las regiones.

RC : Y en Inglaterra por ejemplo, ¿ cómo es el contacto, a través de Médicos del Mundo Inglaterra ?

EV : Así es. Nosotros no solicitamos hacerlo fuera de España.

39:13 > 40:13 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿ Y estas fotografías que se muestran en la exposición, ustedes las tienen en una base donde las pueden volver a utilizar ?

EV : Si, nosotros dentro de las mismas bases ponemos que esas fotografías sirven para la exposición pero también para campañas de Médicos del mundo.

40:13 > 41:03 [Aspects pratiques/description]

EV : Estas fotografías las hemos utilizado para hacer un calendario con el diario Público, que eran unos 100 000 ejemplares, luego también con Renfe que eran otros 100 000 ejemplares y son fotografías que hemos puesto en el calendario, con una introducción sobre el derecho a la salud y también nos ha servido para financiar un proyecto que tenemos en el Sahara.

RC : Con la venta de este calendario.

EV : Era una distribución gratuita pero Publico como Renfe nos han aportado dinero a cambio.

41:03 > 42:03 [Aspects pratiques/description]

RC: ¿ Y hay otras empresas que financian el premio ?

EV : Siempre hay algo de presupuesto de fondos propios de la organización y suele haber financiamiento del ayuntamiento o de la región porque se ha inaugurado en diferentes regiones de España, este año Madrid, como de empresas. Pero depende mucho de las circunstancias, por ejemplo este año con los recortes del dinero público no hemos podido recibir ningún dinero público, sobre participaciones de empresas.

42:03 > 45:36 [Expositions] [Aspects pratiques/description]

RC : ¿ Y Médicos del Mundo España no realiza otras exposiciones de fotos ?

EV : Si, por ejemplo tenemos una exposición que ha circulado bastante, tenemos cinco copias, con lo cual recorre todo España, que se llama Ciudad de todos, hogar de algunos. Es una colección de fotografías sobre personas sin hogar. Nosotros también nos dedicamos a hacer proyectos de inclusión social con personas vulnerables. Entonces esas personas sin hogar que tienen problemas en el acceso a la salud, las hemos fotografiado y es como una óptica un poco diferente de la exposición. La idea vino de los propios usuarios que querían contar sus testimonios, sus historias de vida, y contactamos a varias personas y fueron contando su testimonio y con sus testimonios hicimos una exposición.

RC : ¿ Y fue un fotógrafo quien hizo la exposición ?

EV : Fueron varios fotógrafos, hay fotografías de varias regiones, de Vigo, de Valencia, de Bilbao...Tenemos un minisitio sobre esta exposición, te lo mando ahora mismo....Es una exposición sobre las personas sin hogar, fueron diferentes fotógrafos voluntarios.

45:36 > 46:04 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿ Y todos los años hacen una exposición con premio de quien gana la beca ?

EV : Si, suele ser así. El año pasado por ejemplo...todavía estamos en la producción de la del año pasado. Y ahora estamos empezando la de este año, se nos están solapando un poco.

46:04 > 49:25 [Aspects pratiques/description] [Autres intéressantes]

RC : ¿ Y este año me decías que han tenido más respuestas de otros lugares del mundo. Fotógrafos africanos también ?

EV : Para mí era importante que personas de países en vías de desarrollo fotógrafos, participaran. Ha habido mucha participación de fotógrafos palestinos, que tuvimos que hacer un seguimiento especial para que puedan participar porque ellos no tienen casi acceso a internet, no tienen correo. Tengo por aquí los datos, voy a traerlos [busca en sus papeles]. El número de participantes de 347, se presentaron 2949 fotografías y te voy diciendo los países : Alemania, Argentina, Australia, Bangladesh, Bélgica, Bolivia, Bosnia Herzegovina, Brasil, China, Colombia, España, Emiratos Árabes, Estados Unidos, Etiopía, Francia, Grecia, Hong-Kong, Hungría, Indonesia, Irlanda, Israel, Italia, Jordania, Japón, Pakistán, Palestina, Perú, Portugal, Reino Unido, Serbia, Suecia, Suiza, Tailandia, Túnez.

Se presentaron bastantes de Argentina, de Bangladesh. También bastantes de China y de Hong Kong, de Emiratos Árabes fueron 10 fotógrafos, aunque no todos eran nacionales de Emiratos Árabes, unos 5 y otros europeos que estaban ahí para cubrir una crisis en Yemen. De Indonesia también hubo muchos fotógrafos que se presentaron y de Palestina también porque hicimos una campaña con posters en un montón de sitios, ayudo mucho Médicos del mundo Palestina. De Perú también vinieron bastantes y luego de Túnez y de Tailandia.

49:25 > 52:14 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿ En Médicos del Mundo ustedes tienen una persona que se encarga de iconografía como en Médicos del Mundo Francia ?

EV : Nosotros somos más pequeños. Sí, hay una persona que se encarga del banco de imágenes pero también se encarga de publicaciones pero a nivel de diseño gráfico lo que podemos, lo internalizamos pero es un poco artesanal lo que podemos hacer en Photoshop o illustrator...el resto lo externalizamos.

RC : ¿ Cuantas personas son ?

EV : A nivel de comunicación, tenemos el departamento que se llama comunicación y captación y somos unas 8 personas, de comunicación somos 5. Una persona de comunicación on-line, otra persona de relación con medios, 2 personas de publicaciones y yo de eventos.

RC : ¿ Qué es captación ?

EV : de face to face...de métodos un poco más tradicionales de captación, de donantes. Otra persona de campanas puntuales, otra persona con empresas y grandes donantes.

52:14 > 54:54 [Pas de thématique]

[Echanges par rapport aux prochaines dates d'exposition]

54:54 > 55:39 [Aspects pratiques/description] [Expositions]

RC : ¿ La última pregunta es justamente, ustedes cuentan la cantidad de personas que vienen a la exposiciones ?

EV : Cuando hay un sistema de contaje, que no en todas las salas hay, si lo hacemos.

RC : Y por ejemplo cuantas personas pueden venir ?

EV : En general son unas 500 personas. De 300 a 500 personas, dependiendo también si es Madrid, son más personas o si se queda más tiempo, son más personas. Pero yo diría una media de 500 personas cada vez que la inauguramos.

Juan Carlos de la Cal – GEA photowords

Observations :

Entretien réalisé par téléphone le 23/08/2012.

Juan Carlos de la Cal est journaliste, fondateur du Collectif Gea Photowords qui regroupe photojournalistes et journalistes dits « engagés » ou « sociaux ».

Ce journaliste porte, à l'instar de ses collègues photographes aussi interviewés, un regard très idéaliste sur ces métiers. Faisant appel souvent à la difficulté de concilier bonnes pratiques et exercice lucratif du (photo)journalisme dans un contexte de crise (thème récurrent), il exprime un discours très « citoyen », de responsabilité et d'intégrité morale. Cela semble, sur certains passages, incompatible avec l'attente d'une rémunération venant des ONG.

Malgré la réalisation par téléphone, l'échange est riche et ne présente pas de problèmes.

00:00 > 02:01 [Les valeurs] [Aspects pratiques/description] [Le photojournalisme comme profession]

RC : Tú eres uno de los fundadores de Gea...

JCC : Soy uno de los fundadores, la fundamos 3 [Ángel López Soto et Alfons Rodríguez] al principio y ahora somos 12, y estamos un poco con esta idea. Lo que queríamos es tener una plataforma donde pudiéramos...yo salía de trabajar de un medio de comunicación, de El mundo, España. Y a veces trabajando freelance, nos encontrábamos y [pensamos que] usando la fuerza del colectivo, del grupo podíamos ir complementándonos los unos a los otros. El alma del colectivo es la fotografía, la imagen. Nosotros somos fotógrafos, luego hay otros periodistas, hay otro compañero que es escritor, otro que es cineasta y que hace películas y documentales. En esa sinergia de ir aportando cada uno ciertas cosas, van surgiendo proyectos e ideas y así podemos ir haciendo temas, noticias que estando en un

medio convencional es muy difícil o no es posible porque el periodismo hoy en día está muy encorsetado, sirve a intereses no siempre muy claros y más bien dudosos de grupos de poder y [nosotros queríamos] poder utilizar o buscar financiación o apoyo y hacer redes con otros colectivos similares. Una de esas fuentes es por ejemplo son las ONG, estamos haciendo varios proyectos con ellas.

02:01 > 02:52 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿ Y ustedes están organizados con qué figura legal?

JCC : Nosotros hemos elegido la figura de ONG, una asociación sin ánimo de lucro y para poder acceder a fuentes de financiación más allá de una empresa. Porque acá en España te organizas como una sociedad limitada, como una empresa fiscal o como nosotros, una ONG, que tenemos una estructura asociativa y asamblearia. Tenemos una junta directiva y una asamblea y unos socios que en este caso son los mismos fundadores o socios también simpatizantes.

02:52 > 05:02 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿ En principio los fundadores eran periodistas ?

JCC : Al principio eran Angel y Alfons, Con los tres fundadores nos conocíamos de tiempo y los le dimos forma y fondo al proyecto.

RC : Y cuantos fotógrafos hay ahora ?

JCC : Hay más fotógrafos que periodistas realmente, está un poco descompensado, pero hay gente que va a salir, que va a entrar, en función de los intereses de cada uno. Porque hay que ver lo que uno ofrece a este colectivo o el trabajo que cuesta también. Tenemos un equipo de voluntariado. Trabajamos mucho con gente joven que no ha acabado la carrera o que ha acabado pero no encuentra trabajo. Tenemos el blog o la web eso todo lo hacen los voluntarios. Proyectos de marketing, organización de conferencias, de seminarios, exposiciones...todo practicante hace un trabajo voluntario. El poco dinero que tenemos de recursos propios, aparte tenemos subvenciones de proyectos concretos, sirve para el mantenimiento de la estructura de la web o para hacer un proyecto o un viaje...

05:02 > 06:19 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿ Pero las personas que forman parte del colectivo tienen un sueldo?

JCC : No, al contrario nosotros damos una cuota al mes, tenemos una cuota de ingreso y luego la gente participa de los proyectos que nos salen [a los miembros] a través de Gea o en que utilizamos el nombre de GEA pues la organización se queda con un 10%. Nosotros utilizamos ese nombre o ese sello para intentar acceder a acciones o proyectos concretos o para plantear historias, presentarnos a concursos, hacer exposiciones, cosas que una sola persona no tiene la fuerza o el nombre para conseguirlo. Todos juntos dan una solvencia. Pues lo que se consigue para el proyecto, se reparten los ingresos entre las personas que participan del proyecto y un 10%, un diezmo, por así decirlo, para el proyecto grande de GEA.

06:19 > 08:02 [Aspects pratiques/description] [Les valeurs]

JCC : Y ahora estamos organizando unos premios aquí en España, para mí una iniciativa muy bonita. La estamos organizando en consorcio con una escuela de fotografía en Barcelona, es una idea muy bonita. Esta gente que se llama cambaste organiza el premio Revela. Conseguimos a unos sponsors para financiar a un premio a la fotografía documental. Ellos convocan un premio que represente la labor de una ONG, donde sea. Entonces el premio no va para el fotógrafo sino para el proyecto de esa ONG. A nosotros nos llamaron para participar como jurado y lo que hicimos de nuestro lado es darle un pequeño premio al fotógrafo. En esta primera convocatoria se consiguieron 50 000 euros de mecenazgo y se ha repartido entre 4 o 5 ONG, 10 000 euros cada una para 5 proyectos concretos en África, España, en todos lados y nosotros le dimos 500 euros al fotógrafo que lo hacía ocasionalmente para la ONG o incluso participando en la organización y nosotros lo apoyamos de esa manera. Es una iniciativa de combina un proyecto social con una ONG, con el periodismo humano, involucrando a varios actores.

08:02 > 09:10 [Aspects pratiques/description]

RC : Entonces ustedes siguen su trabajo como freelance pero representados por GEA

JCC : Sí, aquí en España hablamos de “freelance envasado” o sin “envasar”. Envasado es que tienes tu tarjeta, tu organización o sin envasar eres un freelance solo. Nosotros decidimos que la unión hace la fuerza y juntamos a gente con los mismos ideales los mismos compromisos dentro, que nos dejase un trabajo voluntario. Estamos aún en la fase de hacer ruido, que se nos vea, hacer proyectos, estamos construyendo cosas y todavía no estamos viviendo de esto pero la idea es de poco a poco ir trabajando más en este tipo de proyectos. Estamos haciendo exposiciones, estamos editando un libro, estamos trabajando en documentales, en alguna serie de proyectos, y luego contamos con la repercusión que pueden tener los reportajes que producimos.

09:10 > 10:30 [Relation ONG-photojournalistes]

RC : ¿Y para quienes están produciendo?

JCC : Básicamente hasta hora más o menos organismos oficiales. Hemos trabajado mucho con las comunidades autónomas en Cataluña, en Navarra, Extremadura, Ayuntamiento de Madrid. También estamos interactuando mucho con las ONG. Por ejemplo Alfons está haciendo una serie con una ONG que se llama El tercer jinete sobre el hambre en el mundo y está trabajando con Oxfam, Acción contra el hambre, Médicos sin fronteras, etc. que son los que le pagan el billete y le dan la infraestructura para producir esos reportajes, o como tenemos contactos en medios lo vamos publicando aquí o allá. Y tenemos ahora un proyecto con ANUR sobre el tema de los refugiados y también hacemos trabajo altruista, que nos llama una organización, una causa y nos pide participar de un seminario, de unas conferencias o hacer una exposición para recaudar fondos para dar visibilidad a un problema que está habiendo o una cosa así, entonces trabajamos así y tenemos muchas redes y muchos contactos.

10:30 > 11:46 [Aspects pratiques/description] [Les valeurs] [ONG] [Argent]

RC : ¿ Las ONG les pagan por su trabajo?

No, las ONG no pagan. Una ONG te puede ayudar a producir por ejemplo nos solicitan, como a Alfons, te pagan el viaje, te atienden localmente, puedes dormir en sus instalaciones, te prestan un

coche, lo que hacen es la producción y para los recursos ya luego lo vendes a los medios, publicas aquí y allí y vas interactuando de esa manera. A lo mejor te pagan un poquito para que organices una jornada. Con las ONG no tiene muchos sentido, te invitan a una conferencia para ayudar a los refugiados de no sé dónde, qué vas a cobrar, ¿no? Que no les cueste dinero, eso es lo que se busca. No nos ganamos la vida a costa de las ONG o de estos proyectos humanitarios. Vamos viviendo de otras cosas, intentando cada vez más incrementar nuestros recursos para los proyectos que tenemos con GEA.

11:46 > 12:51 [Le photojournalisme comme profession] [Relation ONG-photojournalistes] [Crise]

RC : En Francia para algunos grandes proyectos los fotoperiodistas son pagados...

JCC : Aquí en España se da el caso, a veces te piden un par de historias. Unos compañeros trabajaron por ejemplo para una exposición para las que se juntaron varias ONG... de todas maneras eso en España ya es tiempo pasado porque aquí con la crisis eso ya pasó. Ahora mismo es impensable. No sé cuándo vamos a poder recuperar esas posibilidades. Los medios están pagando pésimamente, realmente no compensa. Lo que tienes que conseguir es que el proyecto no te cueste dinero y luego puedes intentar multiplicarlo y colocarlo, venderlo en otros varios sitios.

12:51 > 14:05 [Relation ONG-photojournalistes]

RC : ¿En qué proporción trabajan con las ONG, en relación con la prensa?

JCC : Trabajamos con bastante frecuencia. Nosotros publicamos cosas de ellos, les pedimos ayuda. Nuestro ámbito de actuación, somos los mismos. Estamos trabajando con temas de refugiados, historias de exclusión social, medio ambiente. Entonces son fuente de información o contraparte o trabajo conjunto...es bastante frecuente. Somos muy allegados. También depende de lo que entiendas por ONG porque nosotros también somos una ONG, una asociación, un colectivo.

RC : Claro, hablo de humanitario o desarrollo...

JCC : Cuando hablo de ONG yo entiendo colectivos sociales o asociaciones.

14:05 > 17:02 [Expositions] [Crise]

RC : Y ustedes también han organizado exposiciones...

JCC : Nosotros presentamos proyectos de exposiciones por ejemplo ...ahora con la crisis lo más barato es una exposición de fotografía. Porque para cualquier tipo de exposición necesitas seguro, comisariado, transporte. Y para nosotros es más barato. Imprimir 50 fotografías en gran formato, que no precisas seguro ni nada y apenas transporte, las pones en una furgoneta y es un recurso que se luce. Nosotros hemos hecho exposiciones concretas de temas concretos como Tíbet, un compañero tiene una exposición sobre los sicarios en centro América, tenemos cosas sobre Amazonas bastante, el hambre, África. Estamos moviéndonos a ese nivel.

RC: ¿Y estas exposiciones son iniciativa suya ?

JCC : No, las exposiciones que hemos hecho casi siempre vamos de la mano con alguna otra organización. En unas jornadas de medio ambiente, en Barcelona, en la Asamblea de Andalucía, en centros culturales o fundaciones, siempre de la mano de alguien que te pide algo. Nosotros mismos no

porque no cuesta mucho pero cuesta. Aquí en España los museos y centros culturales, están muy vacíos de contenido porque no hay dinero para organizar nada entonces para ellos está bien si tú le pones el contenido. Antes tenías que buscar una sala de exposición con mucho tiempo de anticipación y encima te cobraban mucho. Ahora todo eso ha cambiado. Ahora te dejan la sala gratis, te ponen la seguridad, entonces ¿quién paga el contenido? Ellos nos dicen de buscar la financiación. Y de nuestro lado puede interesar o no puede interesar.

17:02 > 18:51 [Crise]

RC : A ustedes les ha afectado bastante la crisis...

JCC : Claro, nuestro sector está muy afectado. Aquí lo que ha pasado es que hemos ido de una fiesta a una depresión. Nadie tiene dinero para nada. Los recortes afectan a todo lo que implica cultura. Los ayuntamientos, las comunidades autónomas no tienen dinero para nada, los medios privados tampoco, los medios de comunicación antes te pagaban 5, ahora te pagan 1. Son malos tiempos, están cerrando periódicos, revistas, televisiones, productoras todos los días. Nos estamos dedicando a buscar dinero que no hay, por lo menos podemos buscar visibilidad, que se vean las cosas.

18:51 > 19:52 [Engagement] [Crise]

RC : ¿Ustedes se sienten trabajando, militantes? ¿Periodistas? ¿Es que se puede vivir los 2 al mismo tiempo? ¿Cómo lo ven en el colectivo?

JCC : Ahora está llegando gente que se queda sin trabajo o que encuentra un momento en la vida, aparte es gente joven que está empezando que se quiere juntar, hay gente también que lleva años que tiene una situación en que está cobrando desempleo o una indemnización y puede permitirse a lo mejor invirtiendo dos años en lo que siempre ha querido hacer y no ha podido, trabajar en una ONG o en proyectos sociales. Está llegando gente de ese perfil.

19:52 > 21:16 [Les valeurs] [Le photojournalisme comme profession]

RC : ¿De hecho es gente que tiene una sensibilidad particular? ¿o no necesariamente? Porque tal vez otros sectores de la fotografía sufren menos...

JCC : No, el tema también es que el periodismo que hacemos no es un periodismo para hacer amigos eso tiene un precio. Es un periodismo en cuanto te metes con cuatro multinacionales, la gente que está cerca no son las grandes compañías con dinero y demás, eso es un poco la serpiente que se muerde la cola. Nos han hecho ofertas interesantes pero era como decimos siempre, el lado oscuro de la fuerza y ahora nosotros no nos compensa, porque defendemos unos ideales y pensamos mantener una ética, no hemos hecho esto para ganar dinero. En principio ojalá consigamos ganar dinero y vivir de esto pero por el momento es bueno también ir ayudando a abrir los ojos a la gente.

21:16 > 21:55 [Le photojournalisme comme profession] [Les valeurs]

RC : Y cuándo trabajabas en El mundo lo que se esperaba del periodista era diferente?

JCC : Claro, porque lo que buscan los periódicos es vender periódicos, tener audiencia, luego dentro de eso te puedes mover más o menos. Hacemos viajes, informamos pero llega un momento en que quieres otra cosa, que va más allá que esto.

21:55 > 24:02 [Aspects pratiques/description] [Les valeurs]

RC : ¿qué objetivos para los próximos años?

JCC : Como cualquier otro colectivo, crecer un poco. Hacer de esta profesión algo sustentable y consecuente con los ideales de cada uno y el objetivo es también conseguir acceso a esos grandes proyectos que siempre deseamos que es de viajar, de poder producir nuestros trabajos independientemente y con una calidad que permita visibilidad a ese tipo de trabajo, porque son temas totalmente independientes. Nos queremos enfocar en ir hacia fuera, trabajar en Sudamérica por ejemplo, Brasil, Perú. Buscar gente en los países emergentes en los que se pueda trabajar a otro nivel.

RC : ¿Trabajar en reportajes o proyectos?

JCC : Los dos. Podemos hacer un reportaje y el reportaje lleva aparejado una exposición, hacer un documental, un estudio, conferencias, jornadas.

RC : ¿Y ahora ya son conocidos en España?

JCC : Sí, ya tenemos un reconocimiento, la gente nos conoce pero no pasa de ahí. Empiezan a llegar cosas pero por la situación del país todo es muy delicado. Digamos que queremos credibilidad y solvencia pero eso no da de comer.

Marc Francioli : Journaliste, ancien président de SOS Sahel

Observations :

Entretien réalisé le 04/07/2012 en visioconférence.

Marc Francioli est journaliste et ancien président de l'ONG SOS Sahel. Il est à l'origine de l'exposition photo *Sahel*.

Marc Francioli, journaliste à la retraite a proposé de réaliser une exposition avec cette ONG. Pour cela il a recruté une connaissance, le photojournaliste R. Neumiller. On a l'impression tout au long de l'entretien que ce projet devient à certains moments plus un projet personnel qu'institutionnel. Agissant, comme il le reconnaît, en tant que journaliste qui veut un portrait culturel et non pas humanitaire d'un territoire, les objectifs spécifiques de l'ONG (récolte de fonds, visibilité) semblent effacés. Pourtant le projet a bel et bien servi à enrichir l'ONG des photographies qui ont été largement exploitées dans leur communication. C'est notamment dans le livre que ce regard personnel se déploie.

00:00 > 00:45 [Pas de thématique]

[Présentation de ma démarche, référence à la discussion avec Roberto Neumiller, photographe de l'exposition de SOS Sahel] .

00:45 > 01:39 [Aspects pratiques/description]

RC : Vous avez été président de SOS Sahel.

MF : Oui.

RC : Et président, vous avez été élu, vous avez fait partie du bureau ?

MF : Oui, en tant que président...il y a une assemblée générale avec les membres, ensuite les membres élisent un conseil d'administration, et le conseil d'administration élit un président.

RC : Donc, vous n'êtes pas salarié...

MF : Non, c'est un rôle, comme dans toutes les associations françaises c'est un rôle bénévole.

01:39 > 02:55 [Aspects pratiques/description]

RC : Donc, pour ce projet, vous n'étiez pas forcément à l'initiative ou si ? Comment ça s'est passé pour faire appel à un photographe ?

MF : Si, dans mon rôle de président, moi j'ai une formation, je suis retraitée maintenant mais j'ai une formation journalistique, j'ai été journaliste de journaux et de télévision. Dans le cadre de mes activités à SOS Sahel, j'ai peut-être appuyé un peu plus sur la communication.

RC : Et alors l'exposition c'était votre idée ?

MF : L'initiative est personnelle à l'origine et elle a été proposée au bureau et au conseil d'administration de l'association et ça a été accepté.

02:55 > 04:20 [Expositions]

RC : Et comment l'idée a été accueillie par SOS Sahel ? est-ce que ça correspondait à leurs objectifs de communication ?

MF : Oui, parce que c'était un travail qu'on était en train de faire depuis longtemps. Le Sahel c'est une région qui est, sauf en période de crise extrême, complètement méconnue du monde entier. Les gens ont oublié, souvent ce qu'est le Sahel, ce que ça représentait, donc une de nos...ça fait partie de nos statuts qui consistait à faire connaître le Sahel. Une de nos préoccupations était de faire en sorte que le plus grand nombre de personnes puissent par des moyens divers s'intéresser à la situation du Sahel, donc on a beaucoup travaillé sur la télévision, sur des films, des documentaires, sur le livre Sahel dont vous me parlez et l'exposition après. C'était un véhicule de la communication pour faire connaître la cause qu'on défend.

04:20 > 05:09 [Aspects pratiques/description] [Expositions]

RC : Et en principe c'était prévu pour faire une expo ou un livre ?

MF : A l'origine c'était avec une idée double, sauf que les idées sont une chose et la réalisation une autre. L'idée d'origine était de faire un livre et avec la matière recueillie par ce livre, de faire une exposition sur les grilles du Sénat. Dans un contexte à l'époque où il y avait à peu près une exposition par an sur les grilles du Sénat et qu'il fallait s'insérer dans ce schéma.

05:09 > 06:26 [Aspects pratiques/description]

RC : Et pour la réalisation du livre, le contact avec l'éditoriale vous l'aviez avant ?

MF : Non, au départ l'idée du livre était très claire. La synopsis du livre était relativement claire. Ensuite il a fallu trouver un éditeur intéressé par la formule. J'ai démarché personnellement et dans le groupe Flammarion, à l'époque Arthaud a été intéressé par ce projet.

RC : Avez-vous démarché beaucoup d'éditeurs ?

MF : Disons que j'en ai démarché une dizaine, j'ai été près de concrétiser avec 2 ou 3 et puis c'est parce que Arthaud était plus ouvert au projet que j'ai choisi Arthaud.

06:26 > 07:08 [Aspects pratiques/description]

RC : Et vous avez fait ces démarches seule ou avec d'autres membres de SOS Sahel ?

MF : Non, en l'occurrence, comme c'était un peu une idée que j'avais initié...vous savez le service de communication de SOS Sahel se résume souvent à une seule personne, donc il était associé dans les démarches pour préparer le dossier, pour que les documents présentés à l'éditeur soient conformes au type d'éditeur auquel on s'adresse.

07:08 > 08:52 [Aspects pratiques/description] [Expositions]

RC : Et plus précisément sur le travail, vous avez trouvé l'éditeur avant de commencer le travail ?

MF : Ça a été un peu concomitant, c'est-à-dire que les reportages on les a commencé un peu avant, bien évidemment et puis on a conclu avec l'éditeur à la fin.

RC : Et après comment vous avez choisi les pays ? Parce que vous n'avez pas fait tous les pays du Sahel ou si ?

MF : On a choisi les pays, d'abord en fonction de ce que moi je connaissais, en fonction du territoire sur lequel travaille SOS Sahel. A l'époque on ne travaillait pas sur le Tchad ni sur le Soudan. A l'époque on a privilégié les pays de la zone francophone et les pays sur lesquels on travaillait et sur lesquels j'avais d'abord une histoire personnelle et ensuite par le contact avec les différentes associations partenaires sur lesquelles...qui étaient un terrain que je connaissais bien.

RC : ...que vous connaissez bien à cause de votre travail de journaliste et par SOS Sahel ?

MF : À l'origine c'était mon travail de journaliste et ensuite à cause de SOS Sahel.

08:52 > 09:58 [Aspects pratiques/description]

RC : Et vous êtes partis plusieurs fois ?

MF : Oui, on a passé globalement je crois que.... [il réfléchit] . Tout était dans ce contexte-là, il y a eu de repérages auparavant. Dans le cadre des missions qu'il m'arrivait d'effectuer en tant que président de SOS Sahel, j'avais des repérages, des sources d'informations, des personnes ressources et à partir de ces éléments j'ai pu construire un pré-projet, c'est un travail de journaliste et au même temps un travail qui est lié à l'association.

09:58 > 10:48 [Relation ONG-photojournalistes] [Aspects pratiques/description]

RC : Et à chaque fois vous avez été assez autonome pour les choix des lieux, ou c'était toujours en coordination avec les salariés, le photographe...

MF : Non, en réalité c'est un travail avec Roberto Neumiller avec qui j'ai travaillé parce que c'est un garçon que je connais depuis 30 ans ou 40 ans, je sais plus. Parce que j'avais déjà fait un livre avec lui, parce qu'il était intéressé par un monde qu'il ne connaissait pas, et moi j'étais intéressé par quelqu'un qui a un regard complètement neuf par rapport à moi qui a un regard déjà un peu plus usé.

10:48 > 12:22 [Relation ONG-photojournalistes] [Aspects pratiques/description]

RC : Pour choisir les endroits et quelles personnes photographier il participait aux choix aussi ?

MF : Oui oui, il a beaucoup participé. Pas sur les choix fondamentaux mais il a beaucoup participé sur le choix de personnages. Vous savez, il y a aussi l'aspect photographique qui compte. Par exemple, il a influencé quand on a fait les ferrailleurs de Bamako, parce que c'est quelque chose qu'il avait repéré lui-même et donc pour l'essentiel il y avait déjà un pré synopsis. De toutes façons, on a fait ensemble, dans le bouquin il doit y en avoir 40, 50 portraits, ou types de situation, et on en avait 75, 80.

12:22 > 13:03 [Aspects pratiques/description]

RC : Comment avez-vous sélectionné les images ?

MF : Après c'est justement le travail qui est le mien sur le plan professionnel. Comme élément de référence il y a la diversité, il y a la répartition géographique, il y a l'intérêt aussi que peuvent porter les gens à tel ou tel histoire. Après c'était une sélection qui était très journalistique.

13:03 > 14:13 [La photographie] [Expositions]

RC : Vous avez fait vous-même ou tout seul la sélection ?

MF : Oui, j'ai fait la sélection moi-même.

RC : Sur les photos et les histoires ?

MF : Pour les photos on a travaillé d'une part avec le photographe Roberto Neumiller, l'éditeur, et mon avis qui était un peu décisionnaire à un moment donné parce que c'est un travail d'auteur. Mais à chaque fois il y a eu d'ailleurs des grandes discussions sur le choix de photos. Pour un livre les photos ont des caractéristiques et pour l'exposition les photos ont d'autres, donc on a été amené à faire dans l'exposition des choix qui n'ont pas été faits pour le livre et vice versa.

14:13 > 16:06 [La photographie] [Expositions] [Relation ONG-photojournalistes]

RC : Donc il y a deux sélections, pour les photos et pour le livre, et là le photographe il a aussi décidé ? Parce que dans l'exposition on coupe un peu les histoires...

MF : C'est pareil, avec une concertation sur le choix de photos. Une exposition se fait aussi comme une histoire, donc il fallait raconter aussi une histoire pour que ce ne soit pas juste la juxtaposition de photos de grande qualité, donc c'était une discussion qui nous a pris beaucoup de temps et de travail, beaucoup aussi d'engueulades entre nous, parce qu'on est pas toujours d'accord. Il y avait un régisseur sur l'exposition qui était habitué à ce type d'exposition, donc il avait aussi des critères. Il nous expliquait ce qui marchait bien ou ce qui marchait moins bien. Donc au total c'était un travail collectif, mais à la fin il faut que quelqu'un tranche à un moment donné, c'est la question cruciale de toute publication, de toute diffusion. J'ai joué mon rôle de responsable éditorial.

16:06 > 18:14 [Relation ONG-photojournalistes] [La photographie] [Expositions]

RC : Et vous avez parlé de différences d'opinion pour le choix de photos. Sur quel type de photos ou sur quels critères il n'y avait pas d'accord.

MF : Avec le photographe il peut y avoir des critères qui sont purement photographiques, le photographe il a toujours envie que ses photos soient le meilleures techniquement possibles. Donc, il peut avoir tendance à dire "je ne prends pas celle-ci parce qu'elle n'est pas assez bonne". Mais en réalité parce qu'elle veut dire quelque chose, parce qu'elle va à avoir une signification, il faut peut-être admettre une baisse de qualité de 0,5% ou de 1% parce que la photo a une signification. Il y a ce type de discussion, c'est un travail très complexe parce que la photo a une signification. C'est un travail très complexe qui se fait pendant des jours et des jours et des heures et des heures. Et puis le régisseur, lui il a aussi quelques idées sur ce qui va être mieux reçu par le public. Le régisseur avec lequel on a travaillé avait déjà fait des nombreuses expositions sur le palais du Luxembourg...Au final c'est quelque chose qui angoissait, il faut dire les choses comme elles sont, le photographe, moi-même, le régisseur. C'est normal, c'est la création d'une œuvre quelque part qui fait que ça angoisse...C'est une bonne chose même.

18:14 > 20:10 [Les valeurs]

RC : Dans le livre vous ne parlez pas forcément des projets de SOS Sahel. C'est un choix personnel ?

MF : C'est plutôt un choix qui a été fait, parce que le livre n'était pas destiné à faire la promotion de SOS Sahel en tant que telle. Il était destiné à faire la découverte du Sahel et puis par contre-coup à aider SOS Sahel à promouvoir ses projets. L'idée n'était pas de faire une promotion marketing SOS, l'idée était de faire en sorte que les populations du nord connaissent mieux, comprennent mieux quelle était la situation du Sahel et c'est comme ça qu'on l'a conçu et c'est pour ça qu'on a pas abordé, sauf parfois indirectement, les projets du Sahel. On a voulu montrer quel était l'avis des sahéliens dans différentes situations de façon à ce que le public puisse se dire, tiens un Sahel existe réellement, deux, il n'est pas si loin de nous pour un tas de raisons et, trois, qu'est-ce que certains font, est-ce qu'il y a des gens qui se préoccupent du Sahel. Et c'est comme ça qu'on a voulu, on n'a pas voulu faire une action marketing directe sur l'activité de SOS Sahel.

20:10 > 22:00 [Les valeurs]

RC : Vous avez dit justement, vous voulez présenter un Sahel différent. Que dans les médias on entend parler de Sahel par rapport aux crises...

MF : Qu'est-ce qu'on aurait pu rapporter de plus en montrant des catastrophes ou autres ? Notre objectif était très clair au départ. Notre objectif n'était pas de faire un livre misérabiliste, expliquer les difficultés quotidiennes de sahéliens. C'était simplement de montrer une réalité, je sais pas si on a réussi, à travers des portraits, des portraits d'individus, portraits de situation, portraits de groupe ou autres, de façon à ce que les gens qui ne connaissent pas ou connaissent mal ou qui avaient envie de redécouvrir le Sahel puissent voir quelque chose de différent de ce qu'il a toujours été fait. On voulait pas faire un livre technique, sur le climat ou la sécheresse et tout ce qui s'en suit. On voulait faire un livre qui soit un livre beau pour faire en sorte que les gens découvrent la vie réelle du Sahel.

22:00 > 23:09 [Les valeurs] [Le photojournalisme comme profession]

RC : Et dans le livre, quand vous racontez votre histoire personnelle, vous utilisez beaucoup votre vécu personnel, c'est très style chronique journalistique. C'est un choix aussi.

MF : C'est ce que je sais faire. Et puis parce que je crois que ça donne plus de portée, plus de vérité à ce qui est dit. C'est une forme de témoignage, une forme de réalisme. On n'est dans une étude sociologique, politique. On est dans du documentaire, une forme documentaire en matière d'image, en matière de livre.

23:09 > 24:52 [Expositions]

RC : Après l'exposition sur les grilles du sénat, qu'est-ce que vous avez eu comme retours ?

MF : Ce qu'on sait que l'exposition a été vue par un million et demi de personnes. C'est une bonne chose, il y a des gens qui ne savaient pas de quoi il s'agissait mais ils ont vu des belles images et ils ont été contents. On a eu des bons retours. Le livre s'est bien vendu. On en a plus d'ailleurs. Il y a plus chez l'éditeur, vous le trouvez maintenant d'occasion. Et puis effectivement, l'exposition a été une belle image. Parce qu'on associait là le Sénat, c'est quand même pas mal en France. C'est un lieu qui a été pionnier en matière d'exposition photo sur ses grilles. Et puis derrière, ça nous a permis de faire d'autres expositions. On en a fait à Monaco, à Bordeaux, au Luxembourg. On a fait en sorte qu'elle soit itinérante pendant 4, 5 ans. Après ça perd un peu son intérêt....

24:52 > 26:03 [Expositions]

RC : Et avez-vous eu des retours aussi qualitatifs ?

MF : Oui, mais si je vous dis ça je vais pas être complètement objectif, mais globalement les retours qu'on a eu n'ont pas été négatifs. Que ce soit oralement ou par e-mail ou par courrier. Ça nous a permis aussi de relancer des activités. Je pense, on a pu présenter l'exposition à la ville de Cholet, pendant près d'un mois. La ville de Cholet, les personnes proches de la ville sont proches de SOS Sahel, ça a permis de relancer le partenariat, c'est une bonne chose.

26:03 > 27:16 [Expositions] [Aspects pratiques/description]

RC : Vous avez fait un stand aussi, au jardin de Luxembourg.

MF : Ça pas toujours été possible, mais au Luxembourg on a fait un stand à l'intérieur du jardin. Mais là, c'était l'inverse. Là c'était la promotion des activités de SOS Sahel et des projets de SOS Sahel. Là on était complètement dans une démarche d'accompagnement. On disait aux gens, là vous avez vu l'exposition, vous avez vu l'avis des sahéliens, voilà ce qu'on fait pour essayer de faire évoluer une situation. Et là on était dans une distribution d'information pratique, technique, sociologique, beaucoup plus resserrée, beaucoup moins grand public. Ça on l'a fait presque dans toutes les expositions qu'on a faites.

27:16 > 27:43 [Les valeurs] [Aspects pratiques/description]

RC : Vous demandiez des dons aussi ?

MF : Oui, il y avait toujours un kiosque ouvert pour les dons. Mais on ne peut pas dire que c'est ça qui a le mieux marché mais... En réalité les gens souvent, ils vous donnent pas comme ça spontanément, mais en revanche ça a créé un afflux supplémentaire de dons.

27:43 > 28:31 [Expositions]

RC : On peut dire alors que vous avez été satisfait des résultats du projet.

MF : Globalement, oui, tout à fait. Parce que si on parle des résultats directs, financièrement, d'une part ça nous a rien coûté parce que j'avais trouvé des sponsors pour faire l'opération. Ensuite la vente de livres a été au bénéfice de SOS Sahel. Tous les livres on était vendus pour faire rentrer de l'argent à SOS Sahel. Ensuite les expositions ont mobilisé dans chacun de secteurs des nouveaux donateurs. On est très très satisfaits du résultat.

28:31 > 29:31 [Aspects pratiques/description] [Expositions]

RC : Vous avez travaillé avec des sponsors...

MF : Oui, on n'a pas dépensé d'argent, non non.

RC : Et ça a été facile de mettre en place ?

MF : Non, ça a été très difficile. Très compliqué. Il faut convaincre les partenaires de bien vouloir déjà accepter...par exemple si vous prenez le Sénat, il fallait convaincre le Sénat que l'exposition était d'un intérêt général, c'était un premier point. Ensuite il y a des coûts importants de fabrication de l'exposition. Ça s'élève à 200 à 250 mil euros. C'est pas négligeable. Il fallait qu'on trouve des sponsors pour financer tout ça.

29:31 > 29:57 [Expositions]

RC : Et là elle ne tourne plus l'exposition ?

MF : Je pense que... à titre personnel, je sais pas ce qu'il va faire mon successeur mais maintenant elle a fait son temps mais c'est un peu plus difficile maintenant.

29:57 > 30:42 [Expositions]

RC : Pendant que vous fessiez ce projet vous étiez déjà à la retraite, vous consacriez tout votre temps au projet ?

MF: Non, non...

RC: Parce que ça semble compliqué à mettre en place.

MF : Quand j'étais en activité il y avait aussi des portes qui s'ouvraient directement. J'étais à France télévision, donc quand je frappais à une porte, on savait qui j'étais donc je rentrais quoi...

30:42 > 31:10 [Aspects pratiques/description]

RC : Vous n'êtes plus lié à SOS Sahel ?

MF : Je suis depuis l'année dernière... je ne suis plus membre du conseil d'administration, je suis simplement membre de l'association et à l'occasion on me demande des services ou des choses comme ça, mais je suis plus en charge.

31:10 > 32:25 [Aspects pratiques/description]

RC : Mais vous avez été engagé avant SOS Sahel ?

MF : J'avais avant des relations avec SOS Sahel, j'avais rencontré ces gens sur le terrain à un moment donné et puis j'ai participé comme bénévole à ce qu'on appelle des coups de main quoi, de temps en temps, et puis en jour je me suis laissé manger un peu par l'affaire et je suis rentré au conseil d'administration et je suis devenu rapidement président.

RC : Et avec d'autres associations ?

MF : Je suis membre d'Action contre la faim simplement. Membre adhérent.

**Marta S. – Ancienne chargée de la communication de MdM Espagne, chargée du prix
Luis Valtueña**

Observations :

Entretien réalisé le 28/06/2012 en visioconférence.

Marta S. a travaillé pendant quatre ans comme chargée de la communication à MdM Espagne. Au moment de l'entretien elle n'y travaille plus depuis deux ans. Elle garde pourtant des liens avec ses anciens collègues et elle a pu récupérer pour moi des photos des expositions qu'elle a organisées. Très dynamique, elle semblait être passionnée par le travail avec les photographes. Elle a été à l'initiative de deux expositions en dehors de celles du prix Luis Valtueña. Elle a aussi mené des grands projets photographiques itinérants en faisant un pari sur la mise en scène des expositions. Elle a aussi une idée très précise de ce qu'on pourrait appeler "photographie humanitaire".

L'entretien s'est déroulé sur skype sans problèmes majeures. La personne a été très disponible et semble avoir pris du recul quant à cette expérience professionnelle.

00:00 > 03:03 [Aspects pratiques/description]

RC : [Objectif de l'entretien, référence à l'entretien d'Elena Vicario.] ¿En que años has trabajado en Médicos del Mundo y durante el tiempo que estuviste siempre te ocupaste del premio [Luis Valtueña]?

MS : Si, yo siempre estuve. Yo me fui en enero del 2011, y había estado desde 2008, 3 años.

RC : ¿Y el puesto era de encargada de eventos ?

MS : Si. En mi caso se llamaba responsable de eventos. Yo creo que luego con Elena lo cambiaron pero en mi caso era así, e incluía al premio Luis Valtueña y las demás exposiciones.

RC : ¿Y entonces hacías exposiciones y el premio y otro tipo de eventos o es el único tipo de eventos que tienen en Médicos del Mundo ?

MS : Yo cuando llegué, en realidad el premio Luis Valtueña era el único premio grande que había.

03:03 > 06:53 [Expositions] [Le photojournalisme comme profession] [Relation ONG-photojournalistes]

MS : Cuando yo llegué, el ganador de la anterior edición era Giovanni Marozzini que es un fotógrafo italiano, y él había ido a nuestros proyectos en Palestina a hacer un reportaje. Entonces me encontré con Giovanni que me pareció alucinante el trabajo que había hecho y allí no hacían nada en general con el trabajo del ganador, les entregaban 100 fotos, y no hacían mucho más que usarlas para sus boletines y cosas así. Entonces yo decidí que quería hacer una exposición que se llamó Stop, sobreviviendo en los territorios ocupados palestinos. Entonces con eso, se decidió que con el trabajo del ganador, la beca del ganador era bastante dinero, en mi época eran como 6mil o 7mil euros para desarrollar este proyecto y era una pena luego no hacer nada con las fotos. Entonces la idea empezó a ser que con las fotos que traía el ganador se hacía otra exposición. En mi caso hice la de Giovanni Stop, sobreviviendo en los territorios palestinos ocupados que la financio el Museo de la paz en Guernica. Por supuesto lo difícil de esto es encontrar la financiación porque tú puedes tener las fotos y la idea y no encontrar el dinero, ¿sabes? Entonces no lo puedes hacer. Con el Museo de la paz tuvimos una financiación que estuvo bastante bien. La idea era también de hacer exposiciones que no fueran solamente fotos sino que recrearan ambientes y situaciones. En caso de Stop, yo tengo fotos por ahí y si necesitas puedo pedir que te las envíen. Entonces, la idea con la exposición de Palestina fue recrear un check point. Giovanni lo que hizo fue la salud mental en Palestina, porque Médicos del mundo tenía un proyecto que me imagino que sigue teniendo sobre salud mental en Palestina, entonces las historias eran bastante bestias como te puedes imaginar. Lo que hizo Giovanni fue hacer retratos, hablar con las personas. Es un fotógrafo muy bueno Giovanni, hace fotos muy bonitas y muy...que hablan mucho por sí solas las fotos. Lo que hicimos fue crear un check point en el sótano del museo, con vallas y demás, pusimos unos soldados en la puerta, había gente a la que dejaban pasar a otros no, un poco recreando la historia. Luego creamos un video con fotos y con Giovanni contando la historia porque él se dedica al fotoperiodismo y demás pero volvió como muy, como te diría, muy alucinado con la situación y muy conmovido con las historias. Entonces hicimos un montaje con algunas fotos en formato video mientras Giovanni contaba las historias de las personas que habían estado allí y el recorrido del check point obligaba a pasar por la sala de proyecciones donde veías esta proyección y luego ya salías. Esta es la primera que hice aparte del premio Luis Valtueña.

06:53 > 09:26 [Aspects pratiques/description] [Expositions] [Argent]

MS : Y todas estas exposiciones lo que hacen luego es ir rotando en España o en Europa o en otros países que las pedían, y ya sabes más o menos como funciona.

RC : Pero las exposiciones no eran financiadas por Médicos del mundo, no hay un presupuesto....

MS : No, nunca. Las exposiciones en principio se intenta que no sean financiadas por Médicos del mundo porque Médicos del Mundo no tiene demasiado dinero. Médicos del mundo financia sus proyectos de patrocinadores, de subvenciones y demás, entonces este es un proyecto de sensibilización. Es una parte más de las actividades que Médicos del mundo desarrolla en cooperación, en educación para el desarrollo, en sensibilización y demás. Entonces tienes que encontrar el dinero porque si no para Médicos del Mundo es un gasto muy grande. Pero hay partidas presupuestarias en determinadas instituciones o había, ya no sé, ahora mismo como están las cosas, ya no creo que haya, pero antes había un poco más de posibilidades para financiar este tipo de proyectos. Pero todo se financia así o la idea es financiarlo así. Por ejemplo Luis Valtueña se financiaba así y si no se encontraba la financiación se hacía igual. Yo creo que el premio va dejarse de hacer. Desde que no está Elena, no la han sustituido y no sé si lo van a hacer, ya sabes cómo está la situación es España y no hay dinero para nada.

RC : Porque por ejemplo en Francia hay un presupuesto reservado para las exposiciones...

MS : Si, es normal, Médicos del mundo es francés y la organización es mucho más grande. Hay una partida presupuestaria en Médicos del mundo para eventos, pero pagabas fundamentalmente el sueldo de la persona que llevaba eventos o cosas institucionales como la asamblea de socios, pero las cosas que se me ocurrían a mí en mis tiempos y que quería llevar a cabo, tenía que encontrarle la financiación. Porque que a mí se pueden ocurrir setecientas cosas pero no...

09:26 > 11:34 [Expositions] [La photographie] [Les valeurs]

RC : A pesar de todos estos problemas, en Médicos del mundo se ha desarrollado mucho el trabajo con fotoperiodistas, porque está el premio, las exposiciones...

MS : Tu sabes por qué surgió el premio Luis Valtueña, porque él era fotoperiodista y trabajador de Médicos del Mundo, y es cierto que no hay otra organización en España que tenga este tipo de premio, y para Médicos del Mundo en general en Francia y demás, era un recurso que se usaba muchísimo porque ellos trabajan mucho con exposiciones de fotografía, es que Médicos del Mundo Francia hacen cosas muy chulas, es que Médicos del Mundo Francia es mucho más grande que cualquier Médicos del Mundo. España es el segundo pero Francia es muy grande, hacen exposiciones muy chulas, me imagino que te han hablado de 37 miradas para el olvido, no sé cuántas eran pero, bueno, hicieron una sala de revelado. Tienen exposiciones que están muy bien pero no tienen un premio de fotografía que era lo que nosotros teníamos. Pero un poco basados en la experiencia de las exposiciones que hacían en Francia, yo decidí lanzarme en las exposiciones y no solo en la del premio Luis Valtueña porque se quedaban un poco cortas. Además el premio Luis Valtueña siempre es un poco igual, sabes, al final tienes un poco fotos de todo el mundo pero son fotos sobre las paredes y ya está. Mi idea siempre fue crear algo más, que la gente se fuera de allí pensando un poco más que en las fotos que había visto. Porque si la gente no siente cosas, raramente luego se acuerda. Es más fácil que se acuerden y movilizarlos para hacer algo si sienten cosas, por lo menos la del check point, movilizaba un poco.

11:34 > 13:51 [Aspects pratiques/description] [Relation ONG-photojournalistes] [Expositions]

RC : ¿Entonces había las exposiciones del premio, con las fotos de los ganadores y aparte hacían estas exposiciones con la beca del ganador...

MS : Cuando se decide el ganador del premio Luis Valtueña, se decide también dónde va a trabajar, según sus intereses y los nuestros, qué tipo de proyectos quiere fotografiar, se decide el destino a donde va a ir el ganador a hacer las fotos. En el caso de Giovanni, se decidió que fuera a territorios palestinos ocupados. Y el año siguiente que fue cuando yo organicé el premio Luis Valtueña gano un fotógrafo irlandés que es bastante conocido que se llama Andrew McConnell, ha ganado varios premios, Con él se decidió que fuera al Sahara, al campamento de refugiados del Sahara porque es un tema bastante conocido en España, entre otras cosas porque la culpa es de España [rires] porque eran territorios españoles antes, y no es un problema muy conocido en otros lugares del mundo, Andrew no conocía nada de esto, entonces Andrew se fue allí y estuvo yo creo que cerca de 2 meses, viajando en los campamentos, se fue a Marruecos, en fin. Él lo que hizo es hacer una serie de retratos...recoger las historias de la gente y hacer retratos por la noche, con una luz de un foco antiguo que es muy chula, había fotos bastante espectaculares. Con estas fotos ha ganado bastantes premios Andrew. Y entonces con estas fotos...Cuando Elena entro a Médicos, ya ella solo se encargaba del premio Luis Valtueña, ya no hacia exposiciones con los premios de los ganadores. No sé si porque no había presupuesto o porque se decidió así, esa parte no lo sé.

13:51 > 14:55 [Expositions] [Aspects pratiques/description]

MS : Las que yo hice son las de Palestina y la de Andrew que se llamaba La larga noche Saharai. El concepto de esta exposición era que la gente que está allí, son personas que no tienen hogar, no tienen tierra, están en medio del desierto, son personas sin país y la idea era que había que darle luz a estas historias, por eso son retratos por la noche con el foco y demás. El concepto de la exposición era hacer una exposición a oscuras. Hicimos las fotos en tamaño grande y demás, y para entrar a la exposición tenías que entrar con una linterna y con la linterna podías visitar la exposición, luego trajimos objetos típicos del Sahara, la ropa que llevan, las típicas bandejas del té, este tipo cosas.

14:55 > 16:09 [Relation ONG-photojournalistes] [Expositions]

RC : ¿Todas estas ideas nacían de ustedes, del fotógrafo, en conversación?

MS : La verdad que todo era en conversación. Los fotógrafos traen sus fotos y demás, por ejemplo en el caso del check point, cuando yo trabajaba ahí hice esta exposición con la persona responsable de movilización social externa, entonces nos juntábamos con las fotos, quisimos crear un concepto distinto, y a lo mejor la persona de medios también estaba, era una cosa del equipo de trabajo. En el caso de Andrew, él trajo las fotos de noche porque él tenía el concepto de que había que dar luz a esas historias, y a partir de eso pues hablé con Andrew y decidimos el concepto. Siempre era un trabajo colaborativo del equipo. Pero la idea era hacer algo que no fuera una simple exposición para llamar más la atención sobre las cosas.

16:09 > 17:23 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿Y cuando ustedes hacían la convocatoria para el premio, a través de qué medios lo hacían ?

MS : Había una base de datos muy grande que se iba ampliando cada año. El premio es bastante conocido porque tiene una dotación económica importante para lo que son los premios de fotografía en este momento y porque además permite un trabajo en el terreno, le da acceso al fotógrafo de unas condiciones de trabajo buenísimas dentro de una ONG, porque si no realmente no pueden acceder.

Giovanni fue como trabajador de Médicos del Mundo a Palestina sino tú no puedes acceder con una cámara de fotos tan fácilmente y hacer fotos allí. El concurso era bastante conocido y la difusión era a través de agencias de fotógrafos nacionales e internacionales, a través de medios de comunicación, se mandaba mail a los participantes de años anteriores, Facebook, blog. La participación era bastante grande también.

17:23 > 18:26 [Aspects pratiques/description]

RC : Y con respecto a la respuesta a la convocatoria, ¿siempre ha sido constante ?

MS : Ha ido creciendo, al inicio la participación era muy bajita. Han ido ganando en experiencia en la organización, yo diría entre 200 y 300 fotógrafos. Date cuenta que son fotógrafos muy específicos, que trabajan en terreno...

RC : ¿Y los fotógrafos que respondían eran de varias nacionalidades ?

MS : Misteriosamente, teníamos una participación de fotógrafos italianos muy importante, y de hecho los ganadores siempre han sido italianos, pero en general de todo el mundo pero también españoles porque el premio es más conocido acá.

18:26 > 20:58 [La photographie] [Aspects pratiques/description]

RC : ¿Y ustedes recibían las fotos y hacían una primera selección de pertinencia ?

MS : Entre 200 y 300 fotógrafos eran los que se presentaban y eran aprobados por nosotros para entrar al concurso porque había una serie, un código ético que es el mismo de la Confederación de ONGs española para el tratamiento de este tipo de imágenes que van desde no incluir imágenes explícitas de niños que no son necesarias, evitábamos la típica foto de niño de cinco años desnutrido y sin sentido, una foto que no te dice nada nuevo que no hayas visto. Ha habido gente que ha mandado fotos de muertos sin ton ni son, puede ser el terremoto de Haití pero cuando no eran muy reconocibles o no encontrábamos la causa de por qué una foto tan violenta, la desechábamos. Luego había mucha gente que se presentaba sin que fuera cooperación al desarrollo aunque ellos pensarán que sí, ¿sabes?

RC : ¿Como qué ?

MS : Como paisajes...no porque lo hayas hecho en África quiere decir que...normalmente ya te digo se quedaba entre 200 y 300 fotos. Al principio pedíamos 3 fotografías y luego lo ampliamos porque se pedían 3 fotografías, quedaban 2 finalistas para contrastar, para que no fuera una casualidad que tuviera 3 fotos buenas, para ver que fuera un trabajo más elaborado. Luego cambiamos la norma del premio y enviaban directamente 10 fotografías y así nos asegurábamos que eran fotógrafos profesionales, que se dedicaban a eso.

20:58 > 21:39 [La photographie]

RC : Entonces, ustedes premiaban la serie y no la fotografía...

MS : Bueno, depende. Si de pronto había una foto que era muy potente y las otras no, se premiaba la fotografía. Si la serie era muy potente se premiaba la serie. Pero siempre cuenta más una historia una serie que una sola foto, pero no tenía por qué ser así.

21:39 > 23:09 [La photographie] [Les valeurs]

RC : Me decías también que ustedes tienen un código ético, de la Confederación de ONG...

MS : Lo llamamos la CONGE que son las siglas, ya no sé qué quiere decir. Pero es el mismo código de la confederación que reúne a las ONG de España [Coordinadora de ONG de España].

RC : ¿Pero eso quiere decir que si por ejemplo había una foto de muerte; esta no era inmediatamente desechada, no ?

MS : Tenía que tener un sentido y tenía que estar justificado, por qué una imagen tan violenta. Es como la gente que pensaba que poner una foto de cinco muertos en Haití, ya era una foto de cooperación o era fotoperiodismo. Lo que queríamos era contar historias y que la gente supiera lo que está pasando en otros lugares con imágenes que son mucho más potentes que las palabras normalmente.

23:09 > 24:40 [Aspects pratiques/description]

RC : Entonces, ustedes hacían esta primera selección, y con esa selección se la pasaban a un jurado. ¿Y este era un jurado estable?

MS : Había algunos que eran estables por varias cosas, normalmente la directora de edición de fotografía de El País que es uno de los periódicos más importantes, siempre estaba. Aparte que es una persona que controla el fotoperiodismo, también nos facilitaba el acceso en el medio. Melissa Flores, esta mujer conoce mucho de foto, y te puede analizar una foto a niveles muy interesantes. Y también contábamos siempre con una fotógrafa especializada de El Mundo. Luego empezamos a contar con el editor, jefe de fotografía de Público, otro periódico de España que acaba de cerrar este año pero que también era muy importante, cooperantes nuestros que conocen la realidad en estos países y más o menos así. Había gente fija, y otros que había que cambiar para no tener siempre el mismo jurado.

24:40 > 26:17 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿Y había gente de Médicos del Mundo ?

MS : Siempre había alguien, o un voluntario o alguien de la Junta directiva o la persona responsable del departamento de comunicación.

RC : Pero no eran mayoritarios...

MS : Habitualmente una persona nomás.

RC : ¿Y estas personas que se reunían tenían una guía de criterios ?

MS : Ellos conocen el código ético que nosotros manejábamos, pero son expertos en fotoperiodismo y conocen el premio Luis Valtueña casi desde el principio. Normalmente podía estar también el fotógrafo de la edición anterior. Y gente que conocía mucho de fotoperiodismo y sabían lo que estábamos buscando. Cada serie de fotos era acompañada de textos que facilitaba el autor, y al principio se veían las fotos muy de prisa, se veía todo cuando iban quedando 30 fotógrafos, 50 fotógrafos, ahí empiezan a leer las historias, porque si no imagínate, llevaba todo el día. El jurado estaba todo el día.

26:17 > 27:29 [Le photojournalisme comme profession] [La photographie] [Aspects pratiques/description]

RC : ¿Y justamente el candidato debía mandar un texto o leyendas ?

MS : Tenía que enviar un texto sobre el porqué de esa historia o de esa fotografía o donde o cuando, nos gustaba mucho que incluyera, si era una persona que estaba fotografiando, la historia de la persona, no solo una foto y ya está, olvidarse. Normalmente incluía la historia. Pero lo que pasa es que normalmente las fotos que ganan son tan potentes que no necesitan mucha historia que contar. También nos gustaba leerlo, también porque te dice mucho de cuanto ha trabajado el fotógrafo su foto, hacer su foto, hablar con la persona. Porque hay muchos fotoperiodistas que quiere hacer una foto bonita y no preocuparse de la historia que hay detrás. Porque somos una ONG, al principio lo que nos preocupa más que la calidad de la foto que también, es la parte humana de las historias.

27:29 > 29:13 [Esthétique] [La photographie] [Le photojournalisme comme profession]

RC : ¿Cuál es entonces el peso de la estética de una foto para que ganara ?

MS : Eso es fundamental, si no es una foto de calidad profesional que no cumple ciertos requisitos no puede ganar. Había fotografías muy buenas, hay fotógrafos muy buenos que se presentan. Entre las 30 propuestas...porque siempre se selecciona para la exposición entre 20 y 30 fotógrafos y sus fotografías, esas propuestas podían ser todas perfectamente ganadoras. Ahí se suele premiar más la historia que está contando, como es de actual la propuesta que hace la persona o si se trata de...muchas veces han ganado temas olvidados. Por ejemplo el terremoto de Haití, hubo un momento en que tuvo una cobertura fotográfica alucinante, parece que están allí todos los periodistas del mundo y un año después se olvidan. Del terremoto de Haití no creo que haya ganado ninguna pero sí temas que hayan caído un poco en el olvido como Congo, como problemas de ese tipo. Pero la calidad de la foto es fundamental, pero el premio es de fotografía humanitaria, entonces no va a ganar una foto por mucha calidad que tenga si no hay una historia detrás, pero la calidad de la foto es fundamental.

29:13 > 30:24 [Aspects pratiques/description] [Relation ONG-photojournalistes]

RC : ¿Pero el tema también que sea un tema pertinente ? ¿No priorizaban temas en los que ustedes trabajaban?

MS : La verdad es que no porque como la mayor parte del jurado no era de Médicos del Mundo, a lo mucho un representante para tener representación del jurado pero en general las personas no son del mundo de las ONG ni de Médicos del mundo, y no conocen en qué temas estamos trabajando. Y de todas maneras, porque el ganador va a trabajar en un proyecto nuestro para contar lo que hacemos, eso ya está cubierto, no hace falta hacerlo con el premio. Había gente que sí lo pensaba, y nos mandaban más temas médicos. Pero como no lo elegíamos nosotros sino que había un jurado especializado no daban prioridad a esto.

30:24 > 31:43 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿Y el premio o la beca que recibe el fotógrafo, eso sí era financiado por Médicos del mundo ?

MS : Es que es difícil distinguir qué costes se financian por Médicos del mundo y que no, es un proyecto propio de Médicos del Mundo para el cual se intenta conseguir financiación. Hay años en

que se consigue más, en otros menos y hay que poner...El presupuesto del proyecto son 20 mil euros, y en parte son 6mil euros del fotógrafo. Y si Caja Madrid nos da diez mil, y no es que separemos eso para las fotos, ¿sabes? En realidad, se intentaba cubrir todo con patrocinadores, o por ejemplo teníamos un patrocinador que nos hacía las fotografías gratis. Intentábamos abaratar costes y conseguir financiación para pagar o para cubrir el premio, y si se conseguía...si había que poner algo, Médicos del Mundo lo ponía.

31:43 > 34:21 [Aspects pratiques/description]

RC : Y ha habido también premios especiales, como mujeres y DDHH, Sida...

MS : Esos premios especiales no eran premios que interesaban a un sponsor en especial sino eran temas que interesaban a Médicos del mundo para hacer incidencia o para una movilización o sensibilización y demás, entonces se proponían esos temas. Lo que ocurría era que como esos premios especiales tenían un premio mucho más bajo, casi no recibían fotos para los premios especiales y las que recibíamos no eran de mucha calidad, entonces decidimos quitarlo un poco, porque generalmente no conseguíamos buenas fotos. De los 3500 que era el premio especial o de los 6000 que era el premio principal, la gente no se centraba nada en el tema especial. Además eran temas complicados, la salud como derecho...cosas así, es muy difícil de fotografiar. Además los fotógrafos no trabajan para el premio, no ven el premio y viajan a Congo para hacer fotos para nosotros, son fotoperiodismos que viajan por el mundo, van haciendo fotos, surge el premio y mandan sus mejores fotos que normalmente no coinciden con nuestro tema especial. Por eso era muy difícil de conseguir fotos específicas de un tema muy concreto, entonces decidimos dejarlo abierto. Y bueno, como al final se cubre muchos tipos de temas y en realidad si queríamos fotos sobre un tema muy especial pues podíamos usar la beca de trabajo para eso.

RC : ¿Eran entonces envíos separados ?

MS : En principio, sí. Pero eran temas muy específicos para ser ganadores.

34:21 > 35:49 [La photographie] [Le photojournalisme comme profession] [Relation ONG-photojournalistes]

MS : Solía ganar la gente que mandaba series. Pero más que nada porque los fotógrafos profesionales y buenos, hacen series de fotografías, entonces tienen sus series de calidad y mandan eso. La gente que manda 10 fotos cada una de una cosa habitualmente no es gente profesional. A lo mejor podían mandar dos series, pero en general el fotógrafo que gana es el fotógrafo que ese año ha hecho un trabajo espectacular en un momento determinado, como le paso a Andrew en Congo que hizo unas fotos increíbles, mandó esa serie y ganó. Ganó y no necesitó mandar mucho más. Yo cada vez que llegaba un envío de fotos, las abría, las guardaba, las formateaba, las ponía en formato más pequeño para que se pudieran cargar bien. Yo me revisaba todo lo que llegaba y ahí ves el nivel de calidad, y hay una serie de fotos que tú sabes que van a estar seleccionadas o sabes que van a ganar porque la diferencia de calidad es muy grande, y sobre todo el enfoque porque hay fotos que son muy buenas pero que no tienen el enfoque de derechos humanos o de cooperación que necesitamos. No todos los fotógrafos conocen la temática. Te podías presentar a los dos pero habitualmente el premio especial no reportaba ni fotos muy buenas ni grandes trabajos.

35:49 > 36:23 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿Y hay varios fotógrafos que han ganado o han sido seleccionados más de una vez...?

MS : Si, y hay unos que son muy buenos. Esta Paolo Pellegrini, que no ha ganado nunca, es un fotógrafo buenísimo, famosísimo. Todos los años esta seleccionado pero nunca gana, es que no lo puedo entender, él es muy bueno. Pero de todas maneras el ganador ha estado seleccionado en años anteriores, es como que ronda el premio.

36:23 > 38:09 [Aspects pratiques/description]

RC : Y al final entre las fotos de los seleccionados y los ganadores, ustedes podían utilizar todas las fotos que había recibido para sus soportes de comunicación ?

MS : Las bases del premio establecían eso, espera no sé...sí, si eres seleccionado, las fotos siguen siendo tuyas pero podemos utilizarlas para cualquier soporte de Médicos del Mundo, no solo para la exposición o el catálogo, o una campana, nos sé, en Sudan... Normalmente no lo hacíamos porque no son fotos muy comerciales.

RC : Para eso usaban qué tipos de fotos ?

MS : Pues se usa mucho fotos de gente que está sobre el terreno pero yo no sé mucho de eso, es más la gente de captación de fondos y de marketing. Pero a veces hemos usado las fotos estas, se usaban mucho las del proyecto ganador de Luis Valtueña, porque las encargábamos. Por ejemplo Andrew fue a los campamentos del Sahara, aparte de hacer su reportaje de noche todo muy bonito, lo mandamos también a hacer fotos de las actividades que se hacen allí, de las matronas, de los programas de sensibilización, y ese es un banco de fotos muy bueno para la revista, para la web, para todas esas cosas. Si visitas la web, normalmente dice de quién es la fotografía.

38:09 > 40:12 [Aspects pratiques/description] [Expositions]

RC : ¿Y cuando hacían las exposiciones ustedes ¿ya tenían lugares que siempre las recibían, no buscaban ponerla en algún lugar...?

MS : Yo creo que eso es algo que cambió cuando entro Elena. En principio siempre se inauguraba en Madrid y luego se iba de gira por España, por Europa otras sedes si la solicitaban. Pero un año antes de que yo entrara a trabajar ahí se decidió dejar al lado ese enfoque centralista y hacer la inauguración del premio cada año en una ciudad distinta. El año antes de que yo entrara, se hizo en Sevilla, yo lo hice en Zaragoza, en Santiago de Compostela y en Bilbao, pero después se hacía siempre una segunda inauguración en un lugar bastante conocido que es la Casa encendida de Caja Madrid. Tiene muchos visitantes, es un lugar de exposiciones muy conocido ahí, y nos interesaba seguir haciéndolo allí. Y luego siempre había sitios, lo que hacían las sedes era solicitar la exposición para sus ciudades y aprovechar para organizar un pequeño eventito para sus socios, o captación de fondos o para sensibilización. Por ejemplo en Andalucía las utilizaban para hacer visitas guiadas con colegios y sensibilización con niños, para explicarles lo que pasa en el mundo, era un instrumento de sensibilización.

40:12 > 40:53 [Expositions] [Aspects pratiques/description]

RC : Pero estas eran exposiciones básicas, las fotos impresas y las leyendas...

MS : Sí. Nosotros imprimimos las fotos para la exposición y después es una exposición que va viajando, tiene su caja y demás. Y el trabajo después consistía en gestionar eso, que una sede te pidiera la exposición en una fecha determinada y tú se la enviaras, tenía su manual para saber cómo se colocaba pero allí ya no viajaba con la exposición. Después de las dos inauguraciones principales la exposición viaja sola y la sede se ocupa de la organización.

40:53 > 42:12 [Expositions] [Aspects pratiques/description]

RC : ¿Tenían un manual para posicionar las fotos ?

MS : Sí, el orden de las fotos, los materiales que llevan, hay un roll up con la historia del premio. Si había patrocinadores se llega a compromisos de imagen con los patrocinadores. Por ejemplo, si hay una empresa determinada, tú firmas contratos con ellos y les dices que en cada inauguración local de la exposición, en la rueda de prensa hay que mencionar a esta empresa al principio. Entonces las sedes deben saber eso para cumplir con los compromisos, porque las empresas y las fundaciones no patrocinan porque sí, sino porque quieren sacar contrapartida.

42:12 > 43:07 [Expositions] [Aspects pratiques/description]

RC : ¿Las leyendas de esas exposiciones, eran los textos que los fotógrafos enviaban ?

MS : Sí, no sé si has visto uno de los catálogos de la exposición. Porque se hacía un catálogo también con todas las fotos seleccionadas, con la información de médicos del mundo, todo eso y se hacía siempre eso en castellano, francés e inglés. El año que inauguramos en Bilbao también se hizo en euskera, en Alemania se hizo en Alemán. La verdad es que la mayor parte de los textos se enviaba en inglés y para poner el texto original del autor lo traducíamos en los tres idiomas.

43:07 > 44:17 [Pas de thématique]

[Echange sur des informations supplémentaires qu'elle pourrait m'envoyer]

MS: Aquí [le site internet de La larga noche saharai] puedes ver un poco el concepto de la exposición, ves que pasa la gente con linternas, y veras que están todas las fotografías que componen la exposición. Y para Stop, está el video en youtube [surprise] . ¡Qué fuerte ! Subido por Médicos del mundo, pues mira qué bien...Pero no hay fotos. Es que es uno de esos trabajos en la vida en los que crees que no vas a acabar nunca. El montaje fue terrible, porque el montaje lo hice yo con el fotógrafo, porque teníamos la idea pero no teníamos mucho dinero entonces alquilamos las vallamos, pusimos alambres de espinos. Cuando terminamos de montar la exposición, tenía las piernas llenas de heridas.

45:56 > 49:31 [Les valeurs] [Le photojournalisme comme profession] [Engagement]

RC : El fotógrafo también participo de eso, ¿estaba bastante comprometido?

MS : En este caso, Giovanni Marrozzini, él está absolutamente comprometido con Médicos del mundo. Es que hay muchos tipos de fotógrafos, sabes. Tuvimos una experiencia terrible, el penúltimo año que yo organicé la exposición, la exposición número 13 ganó Francesco Cocco pero descubrimos

que la foto estaba trucada, que era un montaje. Es una de las cosas que están prohibidas en nuestras normas, y de cajón, en fotoperiodismo tú no puedes hacer un montaje de una foto porque entonces no estás haciendo una foto de la realidad. Lo descubrimos y todo, y le tuvimos que quitar el premio. Lo que te quería decir es que hay muchos tipos de fotógrafos...

RC : ¿Y quién es él, sobre qué eran sus fotos ?

MS : De Afghanistan. [Cherche encore des informations à me transmettre et nous échangeons sur les contacts de Giovanni Marrozzini et Andrew McConnell]

Nathalie L. - Chargée de la communication -iconographie MdM.

Observations :

Entretien réalisé le 15/06/2011 au siège de MdM à Paris.

Cette salariée de MdM, est en charge des événements de l'ONG. Dans ce cadre, elle a organisé plusieurs expositions photo, dont Femmes après coup, Exil-Exit et 34 vues contre l'oubli. Elle insiste à plusieurs reprises sur la dimension « qualitative » (comme elle le dit) des expositions : l'échange, la prise de conscience individuelle, le besoin de contact du public avec des bénévoles accompagnateurs. C'est la signification qu'elle accorde aussi à la stratégie immersive qui a été présente lors des trois dernières expositions qu'elle a organisées. Le sujet récurrent est alors celui du témoignage comme « mandat » de l'ONG. Dans cet entretien, il est aussi intéressant d'avoir accès à la parole d'une relativement « ancienne » salariée (elle est là depuis huit ans au moment de l'entretien) qui a participé du développement des dispositifs photo-humanitaires dans l'ONG. Quant aux conditions de l'entretien, elles ont été optimales, elle a pris le temps pour que nous discutons en personne et m'a fourni des documents intéressants.

00:00 > 02:02 [Aspects pratiques/description]

RC : Je voudrais tout d'abord avoir un aperçu de la communication au sein de MdM. Combien vous êtes et quels objectifs ?

Nathalie L.: Nous dans la communication on est 11 personnes aujourd'hui, divisés en trois départements. Il y a le département de la presse, donc qui s'occupe de tout ce qui est relation avec les médias. Il y a le département des éditions qui s'occupe de tout ce qui est publication des plaquettes, journaux et autres revues et je fais partie du pôle campagne et événements qui s'occupe, comme son nom l'indique, des campagnes institutionnelles et de sensibilisation et des événements. Dans les événements vous avez les forums, les colloques, les événements de rue, tout type d'événement dont les expositions photo. On en fait pas mal, depuis 2006 on en fait pas mal qui tournent à travers nos délégations régionales et nationales. L'objectif est d'avoir de la notoriété, sensibilisation, information et aussi de plaider. Du coup on travaille beaucoup en lien avec notre service de plaider.

RC : Le service plaidoyer ne fait pas partie de la partie communication ?

NL : Non, c'est un service à part et il y a aujourd'hui une personne qui a été recruté en CDD pour un événement, pour une actualité particulière qui est le G20 pour faire le lien entre la communication et le plaidoyer et sinon ce sont les deux directrices qui font le lien.

RC : Mais est-ce que le côté plaidoyer fait des actions très différentes ?

NL : Disons qu'ils travaillent beaucoup sur le fond, ils peuvent proposer des orientations de plaidoyer et tout ce qui est action on le fait en commun.

02:02 > 03:23 [Aspects pratiques/description]

RC : Et quelles sont vos responsabilités ponctuelles, vous avez dit événements, mais quel type d'événement ?

NL : Forum, colloque, on fait des expos photo, on fait des événements aussi un peu plus en interne, notamment la fête annuelle, c'est assez divers. Sur les expositions photos qui est la partie qui vous intéresse plus spécialement, on en a fait régulièrement mais c'est vrai que depuis 2006 on a fait une première exposition qui s'appelait la chambre noire sur les populations oubliées, sur les crises et les populations oubliées. Cette exposition a été faite, au départ avec l'objectif d'être installée à Visa pour l'image, ce festival international de photojournalisme et suite à ça on a eu des bons échos et puis ensuite on s'est dit qu'on pouvait la faire tourner dans les réseaux. Les réseaux de MDM, via nos délégations régionales et internationales. Donc c'était une exposition faite avec 33 photographes. Et on avait fait un appel à photographes pour qu'ils nous donnent une photo.

03:23 > 03:47 [Aspects pratiques/description]

RC : Un appel à photographe par quel moyen ?

NL : Via notre réseau, via des agences de photos comme SIPA, Magnum, il y avait aussi des photographes avec lesquels on travaille dans le cadre du journal des donateurs, donc des photographes qui partent en reportage pour MDM et puis via notre site internet aussi.

03:47 > 05:40 [Expositions] [ONG] [Aspects pratiques/description]

RC : Et avant 2006 il n'y avait pas vraiment des expo ?

NL : Si, il en avait. Moi je suis là depuis 8 ans et je me souviens d'une notamment sur les Roms, sur le Libéria. Mais elles avaient peut être un petit peu moins d'ampleur et en tout cas la spécificité depuis 2006 ce qu'est on les scénographie. Ce n'est pas l'exposition classique, parce que MDM n'est pas organisateur d'expos. On organise des expos pour témoigner et du coup on trouvait intéressant de les installer ces photos. Donc, la chambre noire il y avait toute une scénographie autour des photos. Donc on avait construit...on les exposait dans une sorte de laboratoire photo pour révéler justement la photo et pour dire qu'en développant une photo on révélait aussi une crise, une population oubliée. Sur les deux qui sont en train de tourner. Il y a une qui est sur les sans-papiers en Europe. Donc celle-ci, la scénographie est aussi spécifique. Les photos sont exposées sur des totems et il y a deux containers. Un container cinéma...je vous montrerai des documents parce que c'est beaucoup plus concret. Et femmes après coup, les photos sont exposées sur des mannequins en fait, sans tête.

Donc c'est vraiment un parti pris de, à la fois, faire des installations scénographiques on va dire de ces photos. Et aussi dans les lieux d'exposition on essaye de...soigner et témoigner. On soigne, on va vers les populations les plus reculées, pour les témoignages et les expos photo on voulait être dans la même démarche, d'aller vers le public. Donc on va essayer le plus possible dans des sites publics, dans des gares.

05:40 > 06:21 [Expositions] [Aspects pratiques/description]

RC : Après des premières recherches sur internet, je trouvais que vous aviez fait beaucoup plus d'expositions depuis 2006, ou c'est peut-être parce qu'elles étaient moins médiatisées

NL : Oui c'est peut-être parce qu'elles étaient de moins grande ampleur mais après, moi j'en ai toujours connu depuis que je suis là. Mais alors, si vous me parlez d'autres expos photos...après dans le réseau il y a MdM Espagne qui fait beaucoup d'expos photos aussi qui témoignent beaucoup.

06:21 > 07:04 [ONG] [Expositions]

RC : Ils ont même un prix...

NL : Luis Valtueña, oui tout à fait

RC : Et, vous ne travaillez pas avec eux directement sur ce sujet.

NL : Alors, les délégations sont indépendantes donc on mène des actions indépendamment et de plus en plus on travaille en réseau international, donc de plus en plus on va être dans le partage d'outils. Donc l'expo Valtueña qui a été produite par MdM Espagne, nous on les a exposées. Et de même façon, Exil-exit et Femmes après coup qui sont produites par MdM France on les propose aux autres délégations. L'idée étant aussi de partager nos outils et puis de porter le même témoignage sur une thématique qu'on partage de toute façon.

07:04 > 09:59 [Expositions]

RC : Comment se fait-elle la démarche ? Qui l'imagine, comment elle se met en place ?

NL : En fait il y a plusieurs personnes. Moi, j'ai travaillé sur la production d'Exil-Exit donc je peux vous donner cet exemple puisque que ça a quand même rassemblé beaucoup des personnes autour de ce sujet. Pour la première fois c'était une exposition qui a été faite avec un photographe, qui s'appelle Olivier Jobard, donc c'est plus plusieurs photographes mais c'est un photographe qu'on a rencontré notamment à Visa pour l'image. Lui, Olivier Jobard avait donné une de ses photos, celle qui est sur le site qui a été exposé dans la chambre noire et donc c'est vrai que les migrants, les personnes sans-papiers c'est vraiment un sujet phare pour Médecins du Monde. C'est quand même 90% des personnes qu'on rencontre dans nos centres des soins...

RC : En France ?

NL : En France. Donc dans les autres pays aussi, en Espagne on retrouve à peu près le même pourcentage. C'est une thématique principale pour Médecins du Monde. Et du coup on s'est dit, avec notre directrice, avec des membres du CA, pourquoi ne pas témoigner avec une expo photo et donc ça a donné lieu à une coproduction entre Médecins du Monde et SIPA, parce qu'Olivier Jobard fait partie de Sipa presse. Donc on a travaillé avec Olivier, Olivier ça fait plus de 10 ans qu'il travaille sur cette

thématique donc il avait déjà tout un tas des photos qui existaient déjà, archivées et on l'a envoyé dans des pays où Médecins du Monde intervient. À travers Médecins du Monde il a rencontré aussi des sans-papiers qui ont accepté de témoigner à visage découvert et ça a donné lieu à des reportages et à partir de ces reportages on a montré l'exposition photo sachant aussi que...vous me dites si je ne suis pas trop claire, mais en fait à chaque fois qu'on mène une action, on donne des données de terrain. Ce qui est très important pour Exil-exit ce qu'on est parti d'un observatoire européen de l'accès aux soins, donc ça c'est des données de terrain qui ont été recueillies auprès des personnes sans papiers à travers tout le réseau. Donc le réseau a questionné dans les centres de soins, les personnes sans papiers. On a rédigé un dossier. C'est le première observatoire d'accès aux soins qui existe, sur les sans-papiers et à partir de ces données de terrain on décide de témoigner, on décide de dénoncer, on décide de demander, etc. et je dirais que l'exposition est un outil du dossier.

09:59 > 11:14 [Expositions]

RC : Et ce dossier, il est incorporé d'une certaine façon à l'exposition ?

NL : Complètement, on a rédigé des panneaux d'information avec des chiffres clés, des données clés. Et ces panneaux font partie d'une expo. En fait ce n'est pas qu'une exposition photo, c'est une expo photo-vidéo avec des panneaux d'information qui donnent beaucoup de données sur la situation des personnes sans papiers, alors nous en tant que MdM on a toujours une entrée santé donc on va parler avant tout de l'accès aux soins des personnes sans papiers, c'est là-dessus qu'on se prononce et plus largement dans l'exposition on va aussi parler de leurs conditions de vie, leurs conditions d'hébergement, leurs conditions de travail, etc. On élargie un peu mais on a toujours une entrée santé. Et nos demandes concernent toujours l'accès aux soins des sans-papiers. On ne va pas se prononcer sur... On nous pose toujours la question sur, est-ce qu'il faut donner des papiers aux sans-papiers et nous on n'est pas là-dessus, nous on est sur l'accès aux soins papiers. Et oui on demande un accès aux soins gratuits des sans-papiers. Et une demande forte là-dessus c'était la non expulsion des étrangers malades.

11:14 > 12:55 [Expositions]

Nous dans le pôle campagne et événements on rédige un cahier des charges. Pour qu'Olivier fasse ces reportages. Une fois que les reportages sont faits, on se réunit, on fait un appel d'offre pour la scénographie. Donc on a reçu trois personnes ou agences. On a sélectionné un scénographe qui s'appelle Willy Le Gulluche. Il se trouve que c'était aussi le scénographe de la chambre noire et ensuite on s'est réuni pour la sélection des photos qui est faite à la fois par MdM et Sipa puisque c'est une coproduction et évidemment en interne, ça a rassemblé des personnes à la fois de la communication mais aussi toutes les personnes qui ont travaillé sur l'Observatoire européen de l'accès aux soins dont Natahlie Simonnot. Et ensuite pour travailler...jusqu'à là on a le reportage photo, on a la scénographie. On a aussi travaillé avec un rédactrice pour la rédaction des panneaux puisque l'idée de partir des données de l'Observatoire et de le réécrire pour le grand public, qu'il soit plus compréhensible, plus synthétique. Et avec le scénographe, on a aussi travaillé avec des graphistes pour donner une identité graphique à cette expo. Et j'oublie bien sûr et c'est hyper important les constructeurs de l'expo, Studio A qui sont des architectes et qui ont construit l'expo.

12:55 > 13:45 [Expositions] [Aspects pratiques/description]

RC : Et elle a été exposé où ?

Elle a été lancée à La Bastille en février 2010, ensuite elle est allée à Nantes, ensuite elle a tourné à Bruxelles, elle a fait Amsterdam-Munich, Villervam, c'est juste à côté de Lyon, Grenoble, et là elle va aller à Toulouse, Nice, Strasbourg, et l'idée ça serait aussi de l'amener à Bamako puisque pour ramener un témoignage sur le terrain, vu qu'à Bamako on a un programme important sur les migrants et on a un travail important notamment en partenariat avec l'Ame qui est l'Association des maliens expulsés. On trouvait aussi important de ramener un témoignage sur le terrain.

13:45 > 14:48 [Expositions]

RC : C'est une structure que vous transportez à chaque fois ?

NL : Vous voulez voire à quoi ça ressemble ? Je vous montrerai après si vous voulez. Et c'est une structure, ça demande un grand camion, et après dans la tournée on travaille avec des transporteurs, avec des régisseurs pour la monter et avec toujours des bénévoles de MDM. À chaque étape on mobilise une trentaine, une quarantaine des bénévoles qui aident au montage, au démontage et qui font la permanence de l'expo et qui sont là pour échanger avec le public et c'est hyper important pour nous que des bénévoles soient présents. Ce n'est pas des expos qui vivent seules...elles pourraient vivre seules mais c'est très important que le public puisse rencontrer des personnes de MDM puisque nous sommes dans des thématiques compliquées comme les sans-papiers ou les violences faites aux femmes

14:48 > 16:16 [Relation ONG-photojournalistes] [Expositions]

RC : Je voulais retourner sur le contact avec le photographe, vous m'avez dit que vous l'aviez rencontré à Visa pour l'image, il y avait un contact préalable, mais après comme se fait le contact avec l'agence ?

NL : Lui, il est salarié de l'agence. Ce n'est pas un indépendant qui n'est pas le cas de Lâm Duc Hiên qui est le photographe de l'expo violences faites aux femmes, qui lui est indépendant et on travaille avec lui et il y a pas d'agence. On travaille avec Olivier et avec son agence, le lien est automatique.

RC : Et l'agence participe beaucoup ?

NL : Elle a pas mal participé à la production, déjà on échange nos avis sur les reportages. Elle a sélectionné les photos avec nous et puis après d'un point de vue financier c'était...déjà Olivier, le tarif était beaucoup moins cher que s'il y avait pas eu de coproduction je dirais, et puis après au niveau de prix des photos il y a eu un prix spécial. Ils nous ont donné aussi beaucoup des photos parce que dans cette expo, je ne sais pas combien il y en a des photos mais il y en a beaucoup. 120 je crois.

16:16 > 17:18 [Relation ONG-photojournalistes]

RC : C'est la première fois que vous faites une collaboration avec une agence.

NL : En tout cas, à ma connaissance, c'était la première fois qu'on faisait une coproduction avec une agence. Pour la chambre noire, les photographes étaient indépendants ou en agence, mais ils nous cédaient les droits sur une photo avec l'accord de leur agence, mais nous on n'était pas en lien avec l'agence, sauf pour un certain nombre des photographes sauf pour l'AFP je crois, où c'était l'agence

qui gérait les droits mais c'est tout mais après pour le contenu, on l'a fait seuls, c'était pas du tout une coproduction.

17:18 > 18:05 [Relation ONG-photojournalistes]

RC : Et dans le cas de l'expo sur les violences faites aux femmes, le photographe vous l'avez connu comment ?

NL : Lam, je crois que c'est lui qui est venu à nous. Il avait envie de travailler avec Mdm si je ne me trompe pas. En fait il avait beaucoup travaillé avec UNICEF. Il a rencontré des personnes de Mdm à travers d'autres associations en fait, et c'est lui qui nous a contactés, disant que c'était une thématique sur laquelle il avait déjà travaillé et qu'il voulait faire quelque chose avec nous, et de là est né le projet des violences faites aux femmes, qui est aussi une thématique phare de Mdm.

18:05 > 20:22 [Relation ONG-photojournalistes]

RC : Et cela vous arrive souvent d'être sollicité par des photographes qui veulent travailler avec vous ?

NL : Très souvent ! Alors il y a Aurore qui s'occupe des photographes qui pourrait vous en parler mieux que moi mais il y en a beaucoup. Suite à Visa pour l'image notamment, je me souviens qu'on a été beaucoup, beaucoup sollicités donc a répondu à beaucoup de demandes. Je sais que des fois quand ils sont sur le terrain ils peuvent nous proposer des photos qu'ils auraient faites, et parfois sur le terrain ils peuvent rencontrer aussi nos équipes et ils peuvent nous proposer des photos et je sais que les personnes qui s'occupent des photographes sont très souvent sollicitées donc en fait les photographes envoient des reportages, des liens pour qu'on voit un peu la façon dont ils travaillent et il y a un pull de photographes qui a été constitué à Mdm pour le journal des donateurs, c'est un journal qui est destiné aux donateurs. On fait 4 fois par an des reportages sur le terrain. On envoie un photographe et un journaliste.

RC : Et ces photographes sont indépendants ?

NL : Ils sont soit indépendants, soit partie d'une agence.

RC : Mais je veux dire, ils ne dépendent pas de Mdm c'est juste des photographes à qui vous faites appel ?

NL : Voilà. Et en fait ce qu'on leur demande après c'est, nous on va s'occuper de leur déplacement etc. et après on leur demande de nous donner le droit sur un certain nombre de photos qu'on puisse utiliser sur des supports internes, tout support sauf les médias. Quand les médias nous demandent des photos, nous on les met en lien directement avec le photographe. Parce qu'en fait elles sont libres des droits mais pour des documents internes à Mdm, y compris le site internet mais après quand il s'agit des médias, il s'agit d'une négociation commerciale donc là à ce moment on s'en occupe pas, on les met en lien avec le photographe. Après, sur des supports comme Exil-Exit ou Femmes après coup l'agence SIPA nous a donné trois photos libres des droits pour les médias et je sais que Hien nous avait donné huit photos libres de droit pour les médias.

20:22 > 21:21 [Relation ONG-photojournalistes] [Argent]

RC : Et dans le cas où vous envoyez des photographes, après vous payez pour des photos ou ils vous cèdent directement les photos ?

NL : Le deal avec nous c'est de, nous on leur permet de faire des reportages pour Mdm et sur le terrain ils peuvent faire aussi des photos qu'ils vendront par ailleurs. Et nous on leur demande de céder des droits pour un certain nombre des photos. Je sais pas si c'est 30 ou 50 mais en tout cas on ne paye pas les droits, ils nous les donnent. C'est le cas pour le journal des donateurs. Après on peut les utiliser sur d'autres supports en interne, des plaquettes, le site internet notamment, etc. etc.

21:21 > 21:54 [Aspects pratiques/description]

RC : Avez-vous une banque d'images ?

NL : On a une photothèque. C'est Aurore qui s'en occupe d'ailleurs. On a une photothèque qui a été mise en place il y a 2 ans je crois.

RC : Il y a donc une personne qui s'occupe de la photothèque ? Qui fait quoi exactement ?

NL : Elle s'occupe de l'iconographie et fait tout ce qui est indexation des photos. Elle les archive, et les indexe.

21:54 > 23:37 [Expositions]

RC : Vous m'avez dit que vous aviez eu des bons retours pour l'exposition de la chambre noire à Visa pour l'image. Je me demande comment on peut savoir qu'une exposition a eu du succès, si c'est les retours, les retombées de presse...

NL : Comment on mesure si une expo a marché ou pas ? En effet, c'est par le nombre des visites. On peut compter le nombre des visiteurs, les retombées médias et puis un livre d'or...Après à Visa pour l'image c'était différent parce qu'il y a une semaine dédiée aux professionnels et on a pu rencontrer beaucoup des professionnels que ce soit des photographes, des agences photos ou d'autres professions qui travaillent en lien avec la photo. Oui, et c'est les échanges qu'on a. Suite à Visa pour l'image on a travaillé avec Olivier Jobard et Sipa Presse, on a aussi monté un projet de web documentaire avec Magnum e-motion sur le Libéria avec un photographe qui s'appelle Paolo Pellegrin et là on a été recontacté par Magnum, on va peut-être montrer un projet avec eux. Ça nous a permis d'avoir des liens avec des photographes ou des agences photo.

23:37 > 24:05 [Aspects pratiques/description]

RC : Avec Paolo Pellegrin, vous avez fait une exposition ?

NL : Non, c'est plutôt avec Magnum e-motion, web documentaire. C'était diffusé sur le site internet. C'était en 2007 il y a assez longtemps.

24:05 > 26:17 [Expositions] [Les valeurs]

RC : Maintenant avec l'expérience que vous possédez avec les expositions photos, qu'est-ce que vous pensez que cela vous a apporté ?

NL : C'est un outil fort de témoignage. Je dirais que c'est un outil de témoignage qui est complémentaire avec tous les autres outils qu'on peut faire, que ce soit des plaquettes, le site internet.

Et ça permet d'avoir un contact différent avec le public, c'est plutôt qualitatif, c'est-à-dire qu'une expo photo... par exemple nous on travaille avec des campagnes et avec des expositions photo. Quand on a une campagne d'affichage, ça va toucher des milliers des personnes, en notoriété par exemple, c'est important d'en faire. Ça permet aux personnes d'avoir Mdm en tête mais on sait jamais de quelle façon le message est passé. C'est pas vrai qu'on sait jamais parce qu'on peut faire des pré-tests, etc. mais en tout cas je dirais que c'est plus quantitatif que qualitatif. Sur une exposition justement on demande à qu'il y ait des bénévoles de Mdm ou des militants de Mdm qui soient présents c'est justement pour créer un échange privilégié avec le visiteur et être vraiment dans l'échange qualitatif. Voilà ce que je pense qui permet les expo photos. Les expositions photos sont aussi un bon outil pour aborder avec le public des sujets qui ne sont pas très faciles comme notamment les sans-papiers, c'est un des sujets les plus difficiles...

26:17 > 27:47 [Les valeurs] [La photographie] [Expositions]

RC : Et les violences faites aux femmes ?

NL : Je pense que c'est un sujet plus facile, disons, les personnes sont acquises à la cause donc c'est plus facile d'en parler, tandis que les sans-papiers on se trouve face à des personnes qui ne les connaissent pas, qui ne les acceptent pas aussi. Dans la rue, il y a toute sorte de public. C'est un sujet un peu plus difficile et un peu plus polémique en fait. Et à chaque fois les bénévoles nous le dissent, la photo et l'exposition permet de vraiment en parler avec n'importe qui. Ce qui est intéressant ce qu'en Exil-Exit, on a été installés à une gare. Nous on trouvait très intéressant d'être dans une gare par rapport à cette expo parce que les gares c'est les endroits où les personnes côtoient ces personnes sans papiers, et c'est hyper intéressant parce que tout d'un coup, elles s'arrêtent et elles dissent : C'est fou, ces personnes sont tous les jours à côté de nous là, dans la gare et on les voit pas, donc il faut qu'une expo s'installe porque tout d'un coup on prenne conscience. Déjà je pense que c'est hyper important la prise de conscience des personnes et puis le regard qui est changé aussi, sur les personnes sans papiers.

27:47 > 29:30 [Expositions] [Les valeurs] [Argent]

RC : Et vous ne faites pas d'opération récolte de fonds à l'issue des expositions ?

NL : Non, on en fait pas parce que c'est vraiment des actions complètement différentes. C'est vraiment des actions de sensibilisation, d'information, et du coup le fait de demander de l'argent, ça ne marcherait pas de la même façon. Des gens ça les stresse un peu plus, ils ont l'impression qu'on va leur demander de l'argent. C'est plus difficile d'avoir un contact avec eux. Ce qui est intéressant à Bruxelles par exemple, on fait du street marketing et il y a une équipe de street marketing qui est venu le premier jour pour essayer de, à la fois accrocher le public mais qu'à la fin aussi il y ait des dons et ça a pas du tout marché. Les gens, soit ils viennent pour regarder une expo et puis, je pense qu'ils ont besoin d'être tranquilles, de la regarder tranquillement. Après s'ils veulent échanger avec les bénévoles ils échangent. S'ils veulent donner ils donnent mais nous, on ne demande pas. Nous, on est vraiment là avec l'objectif d'échanger et de les sensibiliser.

RC. Ça pourrait être un don qui vient dans un moment de...

NL : D'émotion. Oui. Mais du coup on ne le fait pas dans le sens-là. Nous, c'est pas du tout pour la récolte de dons. En revanche, ce qu'on fait, on prend des contacts. C'est des contacts auprès de qui on peut solliciter un don mais par la suite et dans un autre moment et dans une autre action.

29:30 > 30:17 [Les valeurs]

RC : Je vois que vous accordez beaucoup d'importance au terme de témoignage. Pour vous c'est quelque chose de central...

NL : Oui, il y a deux mandats chez MdM. Les mandats c'est de soigner et témoigner. On soigne, ça fait partie des deux mandats mais vraiment sur chaque action, le deuxième mandat c'est vraiment de témoigner. Ça fait partie des mandats de MdM. Et d'ailleurs dans le cahier de charges de programmes, il y a cette dimension de témoignage et de plus en plus de plaider.

30:17 > 32:40 [Expositions] [La photographie]

RC : Pour retourner sur les expositions, vous m'avez dit que vous avez fait la sélection de photos avec le photographe et l'agence. Quels sont les critères de sélection quand on met en place une exposition comme ça ?

NL : C'est que ça réponds à la thématique, c'est que ça montre, c'est que ça montre vraiment des personnes, on parle des personnes sans papiers, donc on voulait montrer avant tout les personnes et on voulait leur montrer dans leur contexte de vie. L'idée c'était à la fois d'avoir des personnes sans papiers pour incarner vraiment ce sujet-là et puis de leur montrer dans leur contexte, dans leur lieu de vie, dans leur lieu de travail s'ils travaillent, avec leur famille, c'était d'avoir tous ces aspects-là. Pour Violences faites aux femmes, il y a eu de reportages faits dans 7 pays où MdM intervient. L'objectif aussi lorsqu'on faisait la sélection des photos, a été de montrer les personnes autour desquelles MdM intervient, de montrer leur contexte de vie aussi, certaines violences, autant que possible parce qu'on ne voulait pas forcément des victimes, blessées, d'autant plus qu'on ne parle pas que de la violence physique, mais aussi psychologique, etcétera. Et l'idée c'est pas du tout montrer MdM mais c'est vrai qu'on voulait vraiment montrer les personnes auprès desquelles MdM travaille. Ce que ne sera pas forcément le cas, quoique, là on est en train de travailler sur une autre expo qui est plus institutionnelle sur MdM, avec des objectifs complètement différents. Objectif d'information sur MdM et objectif de recrutement aussi, donc là c'est vrai qu'on est plus accès sur MdM. Mais dans l'exposition l'idée ce n'est pas de montrer des personnes que de MdM, vraiment les personnes auprès desquelles on travaille.

32:40 > 35:43 [Esthétique] [Relation ONG-photojournalistes]

RC : Mais par rapport aux critères de l'agence, il y avait peut-être des différences des critères esthétiques.

NL : Il y a toujours une part de subjectivité évidemment. A la fois du photographe qui fait des reportages et qui a un regard sur la thématique et sur ses photos, de l'agence qui suit plutôt son photographe, et de MdM qui a un regard sur le sujet. C'est les personnes qu'elle soigne et sur ses actions et aussi un regard esthétique. Oui, ça a donné lieu à des discussions et on a aussi demandé l'avis du scénographe, évidemment. Mais on était plutôt assez d'accord.

RC : C'est toujours comme ça, ça se passe plutôt bien ?

NL : Sur la chambre noire, les photographes nous ont envoyé 5 photos. Nous, on a choisi une photo parmi les 5 et on a reçu 350 photos. Il y a eu un jury, on a mis en place un jury pour la chambre noire pour croiser le regard des journalistes, des photographes, du directeur de MdM, notre pôle. On n'était pas tous d'accord évidemment mais après...à la fois on essaye de faire un choix assez démocratique, mais après on se dit qu'il y a des pays incontournables pour les crises oubliées, qu'il y avait des pays dont on pouvait pas passer à côté. Par exemple Afghanistan, le Rwanda, la RDC. A la fin de la sélection on s'est aperçu qu'il manquait des pays et dont on est allés en rechercher. On est allés rappeler des photographes pour leur dire, suite à la sélection il nous manque l'Afghanistan. C'est dommage, ça fait plus de 20 ans qu'on y est. On peut pas faire une exposition sur les crises et sur les populations oubliées sans montrer l'Afghanistan. On a ce genre des critères aussi par rapport à notre histoire, à ce qu'on veut dire. Ça se passe plutôt bien, avec Hien aussi. De toute façon les photographes font toujours une première sélection, on demande aux photographes de faire une première sélection et après nous, on fait la dernière sélection. Et après s'il nous semble qu'il nous manque des photos sur...et s'il nous semble qu'il y a trop de photos...Sur Exil-Exit par exemple s'il y a pas assez des photos de passage, pas assez de contexte, pas assez de lieu de vie, on réajuste à la fin.

35:43 > 37:31 [Autonomie] [Relation ONG-photojournalistes]

RC : Et quand vous envoyez des photographes sur le terrain, vous les envoyez avec un cahier de charges ?

NL : Toujours avec un cahier des charges. On a toujours besoin des photos de contexte, des photos de patients, des photos personnelles, des photos d'actions il y a tout un cahier de charges. Après, pour le journal des donateurs, c'est-à-dire que le photographe nous donne sa sélection des photos sur lesquelles il cède les droits et après on les utilise comme on veut. C'est des photos de MdM et du coup on ne va pas demander aux photographes s'il veut qu'on met celle-ci ou celle-ci. Là c'est nous qui allons décider pour le journal de donateurs, pour le site Internet, etcétera.

RC : Dans le cahier de charges vous demandez par exemple, montrer des personnes soignés...ce type de choses ?

NL : Tout à fait. Montrer le contexte, montrer les patients avec lesquels MdM travaille, montrer les lieux, les actions de soin aussi, montrer le personnel de MdM. C'est intéressant, on a fait tout un travail iconographique là-dessus on s'est aperçu qu'il a beaucoup des photos d'échange.

37:31 > 39:51 [Les valeurs]

RC : Vous avez une charte pour l'utilisation des images ?

NL : On a une charte éthique

RC : Parce qu'il y a une charte de plusieurs ONG. CONCORD, c'est une charte européenne...

NL : J'en sais rien....

RC : Mais vous avez une.

NL : Nous, on a une charte éthique.

RC : En général ? ou pour l'utilisation de l'image.

NL : Pour l'utilisation de l'image. Mais si vous dites en général c'est aussi vis-à-vis de...

RC : ...la récolte des fonds ?

NL : Non, ça c'est différent. J'en sais rien. Mais il existe une charte éthique, je la connais pas par cœur mais je pourrais vous la faire passer...C'est hyper important à la fois pour la sécurité des personnes, des programmes, de la respecte cette charte éthique et qu'on donne aussi évidemment aux photographes qui partent sur le terrain mais aussi aux journalistes et qu'on donne au terrain, pour que chaque fois qu'on est sollicités par des journalistes, que les journalistes aient connaissance de cette charte éthique vis-à-vis de nos patients et de nos programmes.

RC : Aussi sur la relation avec des personnes qui vont être photographiées...

NL : Interviewées aussi, est-ce qu'on cite leur nom ? Il faut faire attention par rapport à l'image mais aussi les journalistes. Je ne parle pas que de la photo là mais du coup, parce qu'on cite le nom de la personne, le lieu. Ça peut être dangereux parfois dans certains contextes, tout ça il faut y faire attention.

RC : Est-ce que cette charte a été créée en interne ? Elle existe depuis longtemps ?

NL : J'en sais rien, mais je sais qu'il y a une charte qui a été établie par l'UNICEF notamment. Et je ne sais pas si celle-ci qu'on a prise ou est-ce qu'on l'a croisé avec une charte rédigée en interne. Ça je n'en sais rien.

RC. En tout cas elle vous précède.

NL : oui, oui.

39:51 > 41:59 [Relation ONG-photojournalistes] [Argent]

Ce qui est intéressant, sur la relation des humanitaires et les photographes, il y a Boris Martin qui travaille sur la revue humanitaire qui au moment de Visa pour l'image a lancé une revue qui pose cette question-là. La relation des photographes et des humanitaires [c'est les médias et l'humanitaire]. Parce que c'est une relation qui a évolué ce qui est bien expliquée dans cette revue.

RC : C'est en plus une relation ancienne, vu le partage de lieux de travail.

NL : Oui, elle est ancienne mais je pense qu'elle a évolué. C'est-à-dire qu'on se rencontrait sur le terrain assez souvent, il y a très longtemps, il y a 20 ans je ne sais pas si on était autant sollicités par des journalistes qu'aujourd'hui. C'est-à-dire qu'aujourd'hui on est aussi une entrée sur le terrain pour les journalistes, pour des raisons de sécurité aussi selon le contexte, on leur permet d'entrer sur le terrain et c'est pour ça qu'on est pas mal sollicités par les journalistes. Ce n'était pas comme ça au tout début, il y a 20 ou 30 ans.

RC : Donc vous, quand vous êtes sollicités par des photographes pour partir sur le terrain, vous ne leur payez pas, ils demandent juste un accès...

NL : On paye leur déplacement, on paye les billets d'avion, le repas, l'hébergement, etc. mais on ne paye pas leur travail et leurs photos.

Olivier Jobard- Photojournaliste

Observations :

Entretien réalisé le 9/9/2011 dans un café à Paris.

Olivier Jobard venait de quitter l'agence SIPA au moment de l'entretien. Il est le photographe d'Exil-Exit sur les migrants en Europe, faite avec MdM.

Olivier Jobard est photographe de renom, il a gagné le Grand Prix Care International du Reportage Humanitaire, un World Press photo, un Visa d'or entre autres. Le sujet qu'il traite principalement est celui des migrants en Europe. Dans le contexte de ce parcours, il a été contacté par MdM pour réaliser une petite collaboration d'abord et un grand projet par la suite. Olivier Jobard a une éthique très "journalistique" de son métier : il parle d'objectivité, de regard extérieur...Avec MdM il parle facilement des limites qu'il ne dépasserait pas dans ce type de collaborations : il ne serait jamais militant. Son témoignage a la particularité d'être celui d'un photojournaliste établi qui n'a pas forcément besoin des ONG mais qui est bien content de les côtoyer. Cela lui permet aussi de pouvoir toujours poser ses conditions et même d'avoir un « retour » (on comprend, une rémunération) comme il le dit.

Les conditions de réalisation de l'entretien ont été optimales.

00:00 > 01:15 [Expositions]

RC : Votre collaboration avec MDM a commencé avec une exposition...

OJ : ...qui s'appelle « les guerres oubliées », je crois. On était une trentaine de photographes, je sais plus le nombre exact et on a chaque un donné une photo qui me semblait importante d'un conflit dont on parlait pas assez. Eux voulaient communiquer sur le fait qu'il y avait des missions, dont on parlait pas assez dans les médias. Et monter cette exposition qui s'appelait les guerres oubliées.

01:15 > 02:33 [Le photojournalisme comme profession] [Crise]

RC : Et comment ils vous ont contacté ?

OJ : Par l'agence

RC : Vous travaillez pour l'agence Sipa

OJ : Je travaillais, je ne travaille plus. Depuis cette semaine. Ils ont été rachetés par une agence allemande et ils ont renvoyé 16 photographes sur 24.

RC : ça arrive souvent que des sociétés...

OJ : Je travaillais 20 ans dans cette société, donc non ça arrive pas souvent. Mais oui, on avait déjà été racheté plusieurs fois.

RC : Et maintenant en tant qu'indépendant ça posera des problèmes ?

OJ : Je pense que je gagnerai beaucoup moins bien ma vie. C'est pas une bonne chose de se faire virer d'une agence. Mais c'est aussi l'occasion d'aller au-devant et réfléchir à d'autres choses, des choses différentes que je n'aurais pas pu faire chez Sipa.

02:33 > 03:17 [Aspects pratiques/description] [Le photojournalisme comme profession]

RC : Quand vous étiez à l'agence, ça se passait comment ? Les gens doivent passer forcément par l'agence s'ils veulent travailler avec vous ?

OJ : Souvent les gens me sollicitent en direct et pour tout ce qui est facturation c'est l'agence qui facture parce que moi, j'ai un salaire.

RC : c'est un des possibles statuts des photographes ?

OJ : Il y a des photographes indépendants, complètement indépendants qui ne passent pas par une structure. Il y a des photographes qui sont salariés d'une structure comme moi je l'ai été, il y a des photographes qui sont indépendants mais qui diffusent à travers d'une structure, c'est-à-dire que la structure prends un pourcentage sur ce qu'il vend.

03:17 > 05:30 [Expositions] [Le photojournalisme comme profession] [Aspects pratiques/description]

RC : et vous, vous étiez photographe dans une structure très cadrée où vous aviez des horaires à faire...

OJ : Non, c'était très libre, je choisissais mes photos, mes sujets que je voulais faire. À côté de ça, l'agence avait des besoins, en fonction de clients qui sollicitaient aussi. C'était un échange, ça se passait pas trop mal. Sauf que MdM, ils m'ont appelé parce que sur les guerres oubliées je leur avait donné déjà une photo sur les migrants et ils savaient que j'avais déjà beaucoup travaillé sur les migrations parce que j'avais fait un projet, qui s'appelle Kingsley, où j'avais suivi un jeune camerounais, du Cameroun jusqu'à la France en six mois et j'ai fait des expos, j'ai gagné un World press [photo], il y avait eu pas mal d'intérêt sur ce projet et eux, ils savaient que je travaillais sur les migrations donc ils ont fait appel à moi pour le projet Exil-exit. En fait, je suis le seule photographe qui intervient sur l'exposition et puis, pour la première exposition ils m'ont pas payé, ils ont demandé aux photographes de donner donc j'ai participé au projet mais le deuxième projet Exil-Exit, là ils avait des financements pour communiquer. En fait tous les deux ans ils publient un rapport sur l'accès aux soins des sans-papiers, donc ils voulaient créer un événement autour de ce rapport qu'ils avaient confectionné, ils voulaient faire une exposition, donc ils ont fait appel à moi, parce qu'ils savaient déjà que j'avais travaillé sur les migrations. Après, ils avaient de l'argent et ils ont loué, ils ont acheté mes photos pour les mettre dans l'exposition et ensuite l'intérêt ce qu'il y avait d'autres lieux où je n'avais pas pu me rendre pour la presse, parce que ça intéressait pas forcément la presse et j'ai proposé d'y aller pour MdM. Eux, ils m'ont payé à la journée pour faire les photos, en me payant les frais pour y aller.

RC : Pour Exil-Exit...

05:30 > 10:57 [Relation ONG-photojournalistes] [Le photojournalisme comme profession]
[Autonomie]

OJ : Au même temps d'autres photos j'ai pu diffuser sur la presse sous le crédit MdM, Olivier Jobard, Sipa press pour MdM. Après ils ont joué vraiment un rôle, ils m'ont aidé à financer mon projet, qui est en fait un projet sur la forteresse Europe, Exil Exit. Ils m'ont aidé à financer ce projet que j'avais du commencé avant. Dans l'optique d'une exposition pour MdM, moi de mon côté, je suis content de pouvoir documenter mon projet et je continue encore. À un moment donné, ils m'ont donné la possibilité de continuer. Après l'été dernier, j'ai suivi les tunisiens qui sont partis de Tunisie jusqu'à Lampedusa. J'ai suivi un bateau, j'ai raconté l'histoire d'un homme. Là c'est un autre support médiatique, Paris Match qui m'a permis de suivre. C'était plus MdM. Après, MdM m'a intéressé parce que ça m'a permis de raconter une histoire dans un projet global qui m'intéresse qui n'est pas fini. Par contre, pour MdM, la finalité c'était une exposition, et là je me considère autant journaliste en travaillant pour MdM qu'en travaillant pour Paris Match ou pour un autre support. Je travaille de la même façon. Ils m'ont pas demandé de photographier la mission MdM que les missions MdM. Je suis allé en Grèce par exemple pour MdM, je suis allé dans une polyclinique à Athènes mais après c'est qui m'intéresse est de montrer le passage à Patras entre la Grèce et l'Italie et là MdM n'avait même pas de mission sur place, ils sont concurrents mais c'était MSF qui avait une mission. Ils ont accepté que j'y aille pour leur compte pour faire des images qui sont dans le cadre de l'expo MdM. C'était vraiment pas du tout collé à leur mission. Ils m'ont pas embauché ou demandé de faire des photos uniquement de leur mission. J'avais carte blanche pour faire ce que j'avais envie de faire. On avait discuté avant. L'idée était celle de la forteresse Europe; je sais pas si vous avez vu l'exposition... Il y avait deux containers en bois qui avait été vidés, l'idée de container de transport qui vont sur un bateau, qui vont sur des camions et autour des totems. Des totems qui font une foule des différents auteurs. Des espèces de pique en fer, avec un cadre avec une photo et il y a différents hauteurs, c'est pour recréer l'effet de foule. L'idée c'était de mettre cette exposition dans un espace public dans un endroit où les gens passent et ils ne s'attendent pas, où ils ne sont pas sensibilisés au problème de la migration. C'est pas pour mettre ça dans un musée à Paris où les gens iraient parce qu'ils sont convaincus de la politique de MdM. C'est plutôt des gens qui n'ont rien à voir, qui ne savent pas trop. C'est pour attirer les gens vers ce phénomène ou vers cette idée. Essayer d'éclairer les gens sur les problèmes que peuvent avoir les migrants et montrer que le migrant ne venait pas en France pour se faire soigner mais c'est les conditions du voyage et les conditions de vie en France ou en Europe que les fragilisaient et les obligeaient à se faire soigner et que par ailleurs le fait de pas avoir des papiers les empêchait souvent de se faire soigner et tout ça. À différents niveaux en Europe, il y a des pays qui permettent mieux que d'autres de se faire soigner. Cette forêt des totems était pour attirer des gens, donc on a fait ça dans les gares, à Bruxelles à la gare de midi. À la gare ça fonctionne bien parce que les gens passent, prennent leur train, ils sont accrochés parce qu'ils voient des totems avec des photos un peu parlantes, des fois un peu fortes qui interpellent les gens et l'idée au même temps c'était de mélanger mes photos avec ...parce que dans le rapport de MdM il y avait des entretiens sur l'accès aux soins et donc ils ont interviewés beaucoup de personnes afin d'extraire des paroles de migrants de ce rapport, pour faire ça à deux, donc il y a des fois des photos et des paroles des migrants qui sont liées à la photo.

10:57 > 12:34 [La photographie] [Relation ONG-photojournalistes] [Expositions]

L'idée c'est de montrer, il y a pas mal de points d'entrée comme Lampedusa, comme les Canaries, comme l'Ukraine, comme la Grèce, beaucoup d'entrées en Europe et beaucoup de routes migratoires en Europe, comme Calais, c'est un endroit où ils ont obligés d'aller pour suivre, comme Patras, c'est des entonnoirs où ils ont obligés d'aller. Il y a ça, il y a le passage, il y a la vie quotidienne qui est de fois difficile, les zones d'attente, les zones de rétention. Là, j'ai pu y accéder grâce à MdM, ils m'ont aidé. Je suis allé à Malte, faire les centres ouverts, centres fermés, après à Lampedusa aussi où il y a un centre de rétention, en Ukraine aussi il y a un autre, en zone d'attente à Roissy, j'ai pu documenter tous ce lieux de passage, à la fois de rétention et d'attente, la vie quotidienne et démontrer grâce à ça que c'est ces difficultés qui les fragilisent, et que c'est pas comme on entend trop souvent que l'immigrant vient profiter des aides de la sécurité sociale et de se faire soigner. La démonstration c'était celle-là. Après, il y a d'autres, mais à la base c'était de changer la mentalité par rapport à ça, il y a d'autres problématiques par rapport à la mère et l'enfant mais bon.

12:34 > 15:02 [Expositions]

Ensuite il y a deux containers, il y a un qui est dans le noir. C'est une interpellation qui est un peu violente, les gens rentrent avec une lampe de poche et c'est pour mettre les gens dans les conditions du migrant, c'est un peu glauque et c'est assez impressionnant. C'est pas facile, c'est pas une exposition de photographe. C'est une exposition pour que les gens soient conscients, pour provoquer leur sensibilité. Il y a un autre container où il y a trois histoires, en forme de récit, les gens parlent, expliquent leurs histoire, c'est trois personnes que j'ai suivi qui étaient au départ suivis par MdM. Des gens que MdM avait encadré en tant qu'humanitaires. Il y avait une femme qui était enceinte, une femme malienne, ou camerounaise pardon, qui était prêt de Bordeaux et qui était et il paraît que pas avoir des papiers, et être enceinte, c'est très difficile de faire un suivi de grossesse, il y a une sage-femme en retraite, bénévole chez MdM qui l'a accompagné pendant toute sa grossesse, j'ai suivi ça. Il y avait une personne qui avait deux enfants qui sont atteints du saturnisme en région parisienne parce qu'ils habitaient dans un immeuble insalubre et donc les enfants grattaient la peinture en plomb et ils sont tous affectés, et il y avait une autre femme qui avait deux enfants mineurs mais adolescents qui habitent à Stockholm en Suède et qui est d'origine péruvienne.

RC : Bolivienne

15:02 > 17:06 [Relation ONG-photojournalistes] [Engagement] [Autonomie] [Le photojournalisme comme profession]

OJ : Oui, elle est bolivienne. Et c'est MdM qui m'a permis d'accéder à eux et du coup le contact était vraiment facile, parce que je venais de la part de MdM dans l'optique de faire une exposition et je n'étais pas un journaliste qui venait...le rapport était annoncé avec MdM mais aussi, ils ont payé mais ça m'a permis de rencontrer des gens intéressants qui ont des situations de souffrance. Et ça m'intéressait de documenter sur eux mais en même temps, la confiance m'a été accordé très vite parce que je venais parrainé par MdM, toujours présenté comme...ça c'est l'avantage aussi, l'humanitaire peut aider le photographe dans ce cadre-là aussi, mis à part le côté financier, c'est super bien d'être sous couvert d'une mission

Par contre, je me sens journaliste, j'ai pas envie d'être militant. Je me sens engagé dans mes photos mais je me sens pas militant parce que je pense que si je suis militant je me discrédite complètement aussi, et Mdm a besoin de quelqu'un de l'extérieur, disant, voilà il est un photojournaliste, il publie pour la presse, il a une certaine renommée, il a une certaine... « renommée » c'est un peu pédant, mais il est déjà reconnu sur ce qu'il fait sur les migrations donc nous ce qu'on vous présente c'est objectif puisque c'est pas Mdm qui va... C'est dans le cadre de Mdm mais je suis une garantie supplémentaire pour montrer que...

RC : d'objectivité ?

OJ : Oui, c'est ça. Je pense qu'ils ont besoin d'un regard extérieur autre que... parce qu'il y a des gens qui font des très belles photos qui sont salariés de Mdm, je sais pas si ce sont des photographes, mais ils ont des personnes, des bénévoles qui font des photos.

17:06 > 19:28 [Relation ONG-photojournalistes] [Expositions]

RC : Vous m'avez parlé de l'exposition, des totems, de l'idée de l'exposition, mais est-ce que vous avez participé à tout ça.

OJ : J'ai participé mais pas totalement, il y a un scénographe j'ai parlé un peu avec le scénographe mais moi j'ai participé avec mes photos, maintenant Mdm avait des contraintes. C'est là où je dis que c'était pas une exposition de photographe, si ça avait été mon expo, à moi, Olivier Jobard, je l'aurais pas fait de ce façon-là. C'est une exposition à laquelle je participe, et je suis fière de participer, j'adhère, à la fois à leurs discours sur les migrations et à ce qu'ils ont pu faire, même si... si je l'avais fait pour moi, je l'aurais pas fait de cette façon-là. Moi d'ailleurs je ne sais pas si je ferais une expo dans des lieux aussi publics que Mdm, peut être que j'irais dans un musée de la photo ou dans un festival de photo. Mais je trouve que l' scénographie et l'exposition qui a été monté est pour le grand public et pour être dans de lieux ouverts où on s'y attend pas. Ça fonctionne bien. Et autour des containers, Mdm a eu toute cette communication sur les migrations, et puis il distribue le rapport sur l'accès aux soins. Et il y a toujours des bénévoles qui sont là pendant que l'exposition a lieu, et les bénévoles sont là pour discuter avec les gens, ils présentent leur mission. En fait, le but de Mdm est d'interpeller les gens pour en faire des éventuels donateurs ou en tout cas pour que les gens soient concernés par les missions qui fait Mdm et que Mdm leur présentent les missions qu'ils font. C'est un bon échange à ce niveau-là.

19:28 > 20:04 [Aspects pratiques/description]

RC : Et pour l'exposition vous êtes partis faire des photos ou vous avez utilisé des photos que vous aviez déjà.

OJ : C'est un mélange des deux mais pour Mdm je suis allé à Lampedusa, à Malte, en Grèce, je suis retourné à Calais, je suis allé en Grèce, je suis allé beaucoup des fois à Bordeaux, Paris, je crois que j'ai travaillé une soixantaine des jours pour eux, c'était pas mal, c'était un budget important. Et ils m'ont payé.

20:04 > 21:47 [Aspects pratiques/description] [Expositions]

RC : Vous êtes allé tout seul ?

Oui. Et aussi je suis allé à Mayotte, parce qu'on a fait un suivi sur Mayotte. C'était vraiment bien, des endroits où je n'aurais pas pu aller, parce que moi j'y vais quand la presse peut être intéressé mais...

RC : Et en plus ça rentre dans votre projet

OJ : Et ça rentre dans mon projet justement.

RC : Et vous faites vos photos, et avant d'arriver aux bureaux de MdM vous faites un choix,...

OJ : Oui, je fais un choix.

RC : Et après avec eux...

OJ : Après je leur présente un choix pour l'expo, on s'était dit, tant des photos sur les totems, tant des photos dans le container noir, après je fais un choix et après on en discute. Ça arrive de changer, de pas être d'accord aussi, mais c'est normal aussi, ça n'a pas été très... ils m'ont fait confiance. Après ils ont plus besoin d'enfants, de mères et d'enfants, parce que c'est leur thème major et moi j'avais très peu de mères et d'enfants parce que dans les lieux de passage il y a beaucoup d'hommes. Donc il y avait des photos que j'avais fait, qu'ils voulaient forcément mettre, qui n'étaient pas forcément des bonnes photos parce que j'avais peu vu. Et c'est presque accidentel de trouver une femme et un enfant dans ces lieux-là. Après il y a une discussion mais après ça c'est très bien passé dans l'ensemble

21:47 > 22:37 [Autres intéressantes]

RC : Et vous faites au même temps des entretiens pour connaître les histoires des gens...

OJ : Il y a les gens que j'ai suivis en Suède et en France.

RC : Vous vous êtes attardé sur ces histoires mais, dans d'autres cas vous prenez le nom des gens que vous photographiez ?

OJ : Non, c'est difficile. Des fois c'est dangereux même, c'est des situations où les gens n'ont pas envie de donner leur nom. Ils ont des fois même pas envie que je les photographie. Mais moi je trouve que c'est un autre problème, c'est un problème d'éthique, c'est moi qui choisit et ça m'arrive souvent que les gens ne veulent pas être photographiés, ce qu'ils ne savent pas c'est qu'on leur reconnaît pas quand je fais la photo.

22:37 > 23:51 [Aspects pratiques/description] [Autonomie]

RC : Et avant de partir sur le terrain ils vous font un briefing, cahier de charges ou c'est juste « allez et faites comme vous voulez » ?

OJ : On discute, il y a une lettre de mission, c'est des trucs juridiques, pour les assurances mais après je sais ce que je fais.

RC : Mais, par exemple « je veux des photos de ça... »

OJ : Non, non. Quand j'étais à Athènes, j'ai beaucoup travaillé sur les squats et les migrants qui vivaient à Athènes et la meilleure façon de les rencontrer c'était d'aller dans leur policlinique où les gens venaient se faire soigner, mais j'ai fait très peu des photos dans la policlinique, ça m'intéressait pas, il y en a pas dans l'expo. Par contre j'ai rencontré des gens, comme j'étais dans MdM, ça m'a permis de les suivre et d'aller chez eux, rencontrer les gens, les suivre. Les gens ils font pas confiance

quand ils te rencontrent dans la rue, et tu dis je suis journaliste, je veux faire une photo. J'étais dans un endroit...

23:51 > 24:10 [Aspects pratiques/description]

RC : il y a quelqu'un sur place qui vous présente des gens ?

OJ : Oui. Ou des fois ça se fait tout simplement parce que je suis à l'hôpital, où à la polyclinique que je rencontre les gens.

24:10 > 25:10 [Les valeurs] [Relation ONG-photojournalistes] [Argent]

RC : ça c'est le seul travail que vous avez fait pour une ONG ?

OJ : Payé, oui. J'ai beaucoup donné des photos. Par exemple je suis allé à Darfour et MSF m'avait aidé sur place. En rentrant je leur ai donné des photos, comme j'avais dormi chez eux, ils m'avaient beaucoup aidé, ça m'a fait plaisir. Et après ça dépend, c'est sur le terrain, il y a des gens qui sont super sympas, simples et d'autres que c'est l'enfer. Mais quand ça s'est bien passé, j'avais bien vendu mes photos, j'étais content, je leur ai donné, et je leur ai dit « faites ce que vous voulez pour vos donateurs, pour faire des lettres », après ils font des appels aux dons avec ces photos-là.

25:10 > 25:56 [Crise] [Relation ONG-photojournalistes] [Argent]

RC : Et en 20 ans de travail c'est la seule fois où vous vous êtes fait payer par une ONG ?

OJ : Oui, parce qu'à priori, à Sipa presse ce n'était pas quelque chose qu'on faisait. À priori on travaillait qu'avec la presse, s'il y a un tel engouement pour le photojournalisme et l'humanitaire en ce moment, c'est parce que la presse, avant nous permettait de vivre correctement et elle nous le permet plus maintenant, c'est que le niveau des piges et des achats de photos ont baissé et qu'il faut trouver d'autres moyens de pouvoir financer des projets...

RC : C'est pour ça que Sipa presse s'intéresse à...

25:56 > 26:39 [Aspects pratiques/description]

OJ : Sipa presse s'intéresse à rien du tout, c'est MDM qui m'a appelé moi et Sipa presse après a fait la facture mais ils ne démarchent pas trop les ONG

RC : Peut-être ils ont contacté Sipa parce qu'ils connaissaient votre travail

OJ : Non, ils m'ont contacté moi, parce que je les avais rencontrés pour la première histoire.

RC : La chambre noire

26:39 > 27:30 [Relation ONG-photojournalistes] [ONG] [Argent]

OJ : Oui, c'est ça, c'est pas les guerres oubliées, c'est la chambre noire. En fait, ils m'avaient appelé parce qu'ils voulaient faire une carte postale, une carte de vœux avec la photo que j'avais donné à la Chambre noire. Ils m'avaient appelé pour me demander, et j'ai dit oui, bien sûr, mais si un jour... j'ai un peu poussé, je leur ai dit ça serait bien qu'à un moment il y a un retour aussi, c'est bien de donner des photos mais bon... Je ne sais pas si ça que j'avais dit mais du coup j'ai été en relation avec eux. Je les ai rencontrés pour la chambre noire. Ça se passait bien...

27:30 > 29:32 [Relation ONG-photojournalistes] [Aspects pratiques/description]

RC. Quand vous allez sur le terrain, parce que vous couvrez des crises aussi, ça vous arrive souvent de rencontrer des ONG ?

OJ : Pas toujours mais ça m'arrive, oui.

RC : Et dans ces cas, vous pouvez vous en servir pour un accès sur le terrain...

OJ : Oui, ce que je dis c'est qu'il y a des gens avec qui ça se passe très bien. Ça m'est arrivé de rencontrer quelqu'un qui était seul pour une ONG en Afghanistan et qui me prêtait sa voiture, il m'amenait avec sa voiture, ils me disait, si tu vas un peu plus au fond, enlève le drapeau de l'ONG parce que c'est pas bien vu mais vraiment super sympa. C'était une petite ONG, pas des grosses ONG. Et ça arrive souvent. Sur le Darfour MSF m'avait aidé, je les avais appelé souvent pour savoir où ils étaient installés et ils m'avaient dit, envoi tes papiers à notre bureau à N'djamena pour avoir l'autorisation pour aller sur place et donc au lieu de rester une semaine à N'djamena à attendre l'autorisation, j'ai envoyé mes papiers, et je suis venu une fois que l'autorisation était prête et c'est grâce à eux sinon j'aurais perdu une semaine. Après on trouve des ONG, des personnes dans des ONG qui sont débordées qui ne veulent même pas entendre parler et des fois des gens super sympas qui disent, oui bien sûr mais il faut faire un...ils me donnent un numéro de contact et c'est super pratique.

RC : Et ça a toujours été comme ça ?

OJ : Ça dépend. Des fois, ça se passe mal. On sent qu'on dérange, moi je n'insiste pas, des fois on tombe sur des gens qui sont sympas.

RC : Et ça créé pas des liens dans la durée ?

OJ : Si, j'ai des amis que j'ai rencontrés en Afghanistan et que j'ai rencontrés après dans d'autres missions, Il y a un autre que j'ai revu à Bagdad après, bien sûr. Après, c'est aussi des petits milieux qui tournent. Ça arrive qu'on se retrouve.

29:32 > 32:05 [Aspects pratiques/description] [Engagement]

RC : Et le sujet des migrants et récent ou pas ?

OJ : Ça fait 10 ans quand même. Mais ça m'empêche pas aussi de couvrir les conflits, mais les migrants c'est depuis 2000 à peu près.

RC : Et pour quoi les migrants ?

OJ : Parce qu'en fait je suis arrivé à Sangatte en 2001 J'ai trouvé en France la conséquence de ce que j'ai pu trouver en couvrant...ça fait 10 ans que je fais la photo, pendant 10 ans j'avais couvert plein de conflits, Kosovo, Bosnie, Tchechenie, les turques, les afghans et donc quand je suis arrivé à cet espèce de hangar qui ressemblait à rien et j'ai pu trouver des gens que j'avais pu rencontrer dans des conflits, ça a été un choc et ça ressemblait 10 ans de ma vie. Par exemple il y avait un afghan qui venait d'un petit village dans la région où je m'étais rendu 15 jours auparavant, et lui ça faisait 2 ans qu'il avait quitté son Afghanistan, son pays et puis je lui ai donné des nouvelles parce qu'il y a mille habitants à [nom du village] . Forcément ça crée des liens, c'était vraiment étonnant. Du coup je me suis attaché à ce lieu et je suis retourné plusieurs fois, c'était géré par la Croix-Rouge à l'époque. Tous ces gens-là,

le premier intérêt c'était d'aller en Angleterre, c'était le temps d'attente. Il y avait des gens qui avaient traversé la moitié du monde pour venir, différentes personnalités mais en même temps tout se ressemblait avec ce désir commun, cette route commune, même si c'était pas la même, mais qui était quand même un peu les mêmes galères malgré tout. Et là j'ai eu envie de suivre une des routes, j'ai suivi un jeune camerounais, c'est venu de là.

32:05 > 33:47 [Crise] [Le photojournalisme comme profession]

RC : Dans le monde du photojournalisme, il y a beaucoup de concurrence, c'est vraiment une crise ?

OJ : Oui, une crise, parce que je pense que les budgets photo ont été divisés par deux dans la presse. La plupart des photographes gagnent deux fois moins bien leur vie.

RC : Et vous avez vu cette dégradation tout au long de votre carrière ?

OJ : Je fais le même type de photo depuis 10 ans et je rapportais deux fois moins d'argent à l'agence. C'est pour ça d'ailleurs qu'ils ont fermé, qu'ils m'ont viré. Je suis parti parce que j'étais pas rentable et parce qu'on a été racheté par une agence allemande que veut restructurer l'agence et j'ai pas envie de faire ce type de photo. Ils veulent que Sipa soit le bureau parisien d'une grosse agence allemande qui nous a acheté DAPD, pour faire des conférences de presse, la politique locale, et moi ça m'intéresse pas et donc ils m'ont licencié.

33:47 > 34:38 [Le photojournalisme comme profession] [Crise]

RC : Et ça devient plus difficile de faire de photoreportages plus poussés, ou la crise touche aussi la photo d'actualité ?

OJ : La photo d'actualité, ça paye moins aussi. Et faire des sujets à long terme ça devient possible malgré tout parce que justement il y a des ONG qui aident, il y a de plus en plus de bourses, il y a des institutions qui nous aident aussi.

RC : Des prix ?

OJ : Des prix aussi, qui font partie de l'économie maintenant. C'est aussi tout ça. C'est une nouvelle...mais c'est passionnant.

34:38 > 35:22 [Le photojournalisme comme profession] [Crise]

Le web documentaire aussi est un nouveau moyen de diffusion, ça rapporte pas beaucoup, ça coûte de l'argent de faire un web documentaire. Ça rapporte pas de l'argent encore. C'est vrai que le métier est un peu en mutation.

RC : Il y a plus de photographes.

OJ : Peut-être. Je sais pas. Le numérique a peut-être permis...je sais pas. Il y a plus de photos, parce que faire un sujet coûte moins en numérique. Autrefois quand on partait, il fallait acheter la pellicule et puis partir, c'était plus cher. Là maintenant avec le numérique, il faut dire, il y a aussi la transmission, je sais pas. C'est difficile à savoir s'il y a plus de photographes ou pas.

35:22 > 36:41 [ONG] [Autonomie] [Relation ONG-photojournalistes]

RC : Et maintenant que vous allez être à votre compte, vous allez contacter des ONG, vous avez déjà des contacts ?

OJ : Oui. Ça m'a plu de travailler pour les ONG. Pas n'importe quelles conditions mais, je serais heureux de répéter le travail que j'ai eu avec Mdm.

RC : Qu'est-ce qui est nécessaire dans les conditions de travail ?

OJ. L'autonomie, j'ai pas envie de faire du publiereportage pour une ONG. A moins que ce soit dans un endroit inaccessible qui me permet de faire autre chose à côté, je veux bien utiliser l'ONG, si l'ONG me paye le billet pour aller faire une demie journée de mission et je peux faire un sujet que je diffuserai ailleurs, pour quoi pas et encore il faudra que ce soit un endroit pas facilement accessible par mes propres moyens, mais sinon travailler en ayant une carte blanche sur un projet bien précis. Moi, je suis très fière de cette exposition qui est ouverte au public. Je trouve ça vraiment chouette.

36:41 > 37:46 [Relation ONG-photojournalistes] [Le photojournalisme comme profession]

RC : Et le travail que vous avez fait en suivant ce jeune camerounais, il a été commandé ? C'était un travail personnel ?

OJ : J'avais une bourse pour le commencer, ensuite j'ai eu des journaux qui ont suivi comme Paris Match, après ça a été publié dans Geo Allemagne, autres Geo...

RC : Donc l'ONG c'est une débouchée parmi d'autres

OJ : Oui c'est ça, c'est une débouché parmi d'autres, c'est un moyen de continuer un projet, comme un support presse. La finalité d'un support presse c'est pas d'avoir la publication dans le support... souvent, on est très déçu de la publication. La finalité pour moi c'est que ce soit un moyen produire un projet ou l'histoire que j'ai envie de faire. Après, si je suis pas content de la façon dont ça s'est présenté, c'est à moi de trouver un autre moyen, quitte à ce qu'après ça me rapporte rien, mais j'ai fait cette photo-là.

37:46 > 40:21 [Engagement] [La photographie] [Argent]

RC : Et vous n'avez jamais été engagé ou militant dans une ONG, ça vient juste du travail ?

OJ : Oui. Ma manière d'être engagé, d'être bénévole, c'est en donnant des photos, pour moi c'est un don, au lieu de donner de l'argent, à des ONG que je respecte et dont je respecte le travail, ma façon de les aider c'est de dire « je vous laisse mes photos et vous vous en servez pour faire des plaquettes ou essayer de récupérer de l'argent. Je serais content que mes photos servent à sensibiliser des personnes pour qu'ils financent l'ONG. J'ai pas assez d'argent, plutôt que donner 10 euros, je préfère donner une photo que j'aime bien. C'est ma façon d'être bénévole. Les photos que j'ai donné, c'est personnel. Si Mdm appel Sipa, Sipa va vendre la photo, si moi je décide de la donner parce que j'estime qu'ils m'ont aidé, et ce qui se passe dans ce pays est grave et j'ai envie d'aider, c'est une façon d'être bénévole, à mon sens.

RC : Vous n'êtes pas obligé de demander l'accord de l'agence pour donner une photo ?

OJ : Non, je leur dis, mais là-dessus ils ont d'accord, ils savent que si on a envie... Et justement ça m'a servis après pour rencontrer des gens et travailler dans des missions intéressantes, avec des ONG.

C'est bien. C'était pas mon but, j'ai pas donné, en disant que je vais avoir un retour mais, à partir du moment où j'avais un salaire, je gagnais ma vie, j'estime que c'est normal. C'est aussi parce que j'avais une situation qui me convenait, j'avais un salaire, donc j'estimais que je pouvais participer comme je le souhaitais.

40:21 > 41:02 [Le photojournalisme comme profession]

RC : Mais vous aviez un salaire fixe, et si par exemple vous n'aviez pas beaucoup de reportages ? Comment elle marchait l'agence ?

OJ : Sauf que si je ne faisais pas de reportage, Sipa me demandait de faire des reportages, donc j'avais intérêt à chercher de reportages qui m'intéressent pour ne pas faire des reportages qui ne m'intéressent pas. C'est le principe. Eux le travail qu'ils me proposent, ça ne m'intéressait vraiment pas.

RC : Quel type de travail ?

OJ : Beaucoup de choses sur Paris. Ils prennent l'agenda AFP et ils te demandent de suivre l'agenda de l'AFP. Donc c'est pas très intéressant.

41:02 > 43:29 [Aspects pratiques/description]

RC : Et vous avez beaucoup de contacts avec d'autres photographes, dans des prix, des événements... ?

Oui. Parce qu'on se rencontre sur le terrain, on est lié, on se voit. Bien sûr.

RC : Est-ce que vous connaissez beaucoup de photographes qui travaillent avec des ONG ?

OJ : Oui, j'en connais un qui est intéressant qui a travaillé pour l'UNHCR qui travaillait à l'œil public, et maintenant il est indépendant, Frédéric Sautereau.

43:29 > 47:44 [Engagement] [Autres intéressantes]

[Nous discutons sur son travail en suivant Kingsley; jeune camerounais qui migrait vers l'Europe. Il me raconte comment il a choisi de suivre cette personne, qui l'a choisie au lieu de celle d'une femme, mais [2746,0] « c'était pas une histoire très noble »].

47:44 > 49:55 [La photographie] [Le photojournalisme comme profession]

RC : Et dans le travail avec Kingsley, comme dans le travail avec MDM, qu'est-ce que vous appelez « une bonne photo » ?

OJ : Pour moi c'est pas une photo, c'est plutôt une histoire, arriver à raconter. L'histoire de Kingsley et des migrants, c'est qu'on puisse s'identifier à ces gens-là, personnaliser ces histoires-là, non « la horde de sans-papiers », « clandestins », c'est des noms communs, parce que derrière il y a des êtres humains, des gens qui ont quitté tout pour une vie meilleure. Humaniser un peu cette idée qu'on a des sans-papiers. Je fais beaucoup d'histoires, là je suis en train de suivre un tunisien pour essayer de raconter son histoire aussi. J'essaie vraiment de raconter des histoires à travers des humains. Pour moi, une bonne photo, ce n'est pas « la bonne photo », il faut une histoire qui touche parce qu'il y a une histoire humaine derrière. Moi ce catalogue de « best of » des photos [signale le catalogue de « la chambre noire »], ça me va pas.

49:55 > 51:48 [La photographie]

Moi, c'est vraiment ma façon de travailler, mode du récit, mode narratif, c'est pas du tout la photo, la plaque, je m'en fous. C'est plutôt raconter des histoires et c'est pour ça que maintenant la photo ou le documentaire ou les supports multimédia m'intéressent, parce qu'on peut raconter plus facilement. Pour Kingsley, j'ai fait un récit, avec les photos et il raconte son histoire.

RC : Et ça se fait par qui ?

OJ : Média Storm, je suis allé là-bas le faire avec lui. C'était du nouveau, c'était il y a longtemps, en format télé 4/3 donc toutes les photos ont été coupées, maintenant je ne suis pas trop fan du résultat mais c'était tout nouveau au départ. Et ça m'intéressait d'aller voir, et on a fait le choix de photos ensemble. C'est moi qui a fait le son, qui a enregistré Kingsley, parce qu'il avait pas de papiers à l'époque, donc il pouvait pas venir aux États-Unis, j'ai fait la vidéo de Kingsley quand il raconte, je suis allé avec toutes mes photos là-bas, on a fait un choix. On ne photographie pas de la même façon quand on raconte des histoires, quand on veut faire un support comme ça, multimédia derrière, il peut avoir des photos en série qui se suivent pour donner du, pour casser le rythme. Il fallait trouver des photos qui se suivaient pour Média Storm.

51:48 > 53:46 [Aspects pratiques/description]

RC : Média Storm est une agence ?

OJ : C'est quelqu'un qui travaille pour une agence, chez Corbis qui a monté sa boîte et qui est le premier à avoir lancé ça. Il ne gagne pas sur la vitrine qu'on voit sur son site. Moi il m'a payé mille dollars pour les photos, ce n'est vraiment pas grande chose mais il m'a invité. La vitrine me sert beaucoup parce que les gens connaissent mes histoires grâce à Média Storm, mais il gagne sa vie travaillant pour des ONG, beaucoup d'ONG. Les ONG trouvent des photographes et eux ils leur font des petits modules pour leurs sites. Il est réalisateur, producteur, il gagne sa vie comme ça.

Roberto Neumiller - Photojournaliste

Observations :

Entretien réalisé le 24/03/2012 à l'appartement du photographe (Paris).

Photographe avec une longue expérience dans la presse, R. Neumiller n'a travaillé qu'une seule fois avec une ONG (SOS Sahel), vers la fin de sa carrière. Cet entretien est un peu particulier et semble sortir du lot, par la façon dont le photographe aborde le sujet des relations ONG/photojournalisme. Sans lui sembler contradictoire, on a presque l'impression que l'ONG peut être un client comme un autre ou même une "niche" du marché pour reprendre ses mots ou, encore, il parle de "service après-vente" . Le travail qu'il a fait pour SOS Sahel, n'a pourtant pas été rémunéré comme d'autres commandes (il ne touche pas de royalties mais il a été payé au mois de travail), bien que cela lui ait apporté beaucoup de visibilité car il a été exposé dans des endroits tels que les grilles du Sénat à Paris.

Etant dans la soixantaine, le poids du regard générationnel semble jouer pour beaucoup dans cet entretien. Les thématiques sont abordées différemment, le conflit photojournalisme/engagement humanitaire ne semble pas se poser car vécu comme quelque chose de très ponctuel (et d'ailleurs, la démarche est très journalistique, voir entretien de Marc Francioli).

Les conditions de l'entretien ont été optimales

00:00 > 02:25 [Le photojournalisme comme profession] [Aspects pratiques/description]

RN : J'ai commencé la photographie en 1975, en autodidacte. J'ai été, à part 3 expériences, jamais en agence, j'ai toujours travaillé seul, j'ai quelques petites expériences qui n'ont pas vraiment marché, j'ai plutôt le caractère à travailler seul. J'ai été rattaché 3, 4 fois à des journaux, pendant 3, 4 ans mais j'ai beaucoup collaboré avec eux et puis c'est toujours une espèce de proximité qui ne dure pas parce qu'on est la vedette du moment et puis les gens en ont marre. C'est comme ça que ça se passe. J'ai fait pratiquement que du photoreportage, pour la presse particulièrement.

RC : Vous avez travaillé pour quel titre par exemple?

RN : Alors, j'ai travaillé dans un quotidien pendant une année sinon tout le reste du temps c'est des histoires que j'ai essayé de monter, que j'ai essayé de vendre à des journaux que je connaissais, avec qui j'avais des relations. Je travaille et j'ai toujours travaillé à mon compte.

RC : C'est encore votre activité principale?

RN : Maintenant un peu moins parce que la presse est assez en crise. C'est un peu plus complexe, je pense pas que dans 5 ans vous pourrez faire une thèse sur la photographie de presse. C'est plus pareil.

RC : Vous avez eu comment ce contact avec l'ONG?

02:25 > 03:50 [Aspects pratiques/description]

RN : C'est très simple. Le président de SOS Sahel était au départ un journaliste qui a fait sa carrière à Grenoble, là où j'habitais. On a fait un livre ensemble et des années plus tard, disons 15 ans plus tard, le président de cette ONG avait envie de faire un livre sur la zone Sahel et il fait appel à moi. C'est simple.

RC : Et c'était un livre sur quoi?

RN : C'était un livre sur la région Rhône Alpes. C'est comme un livre touristique. C'est un livre qui n'a rien à voir. Les bons produits qu'on mange... les personnages un peu clé, les industries. Un livre un peu de promotion. Et on avait fait ça, je sais plus la date. Peut-être 30 ans.

03:50 > 04:55 [La photographie]

RN : Puis en 2005 il m'a fait cette proposition de faire ce travail sur le Sahel. Il a voulu faire ça avec moi pour deux choses, parce qu'il connaissait mon boulot et parce qu'il savait que je ne connaissais pas l'Afrique. Donc il voulait avoir un regard un peu de quelqu'un qui arrive pour la première fois en

Afrique. J'avais été une fois à Mali, 5 jours, dans le cas d'un reportage pour une revue. J'ai eu une mission qui a duré 7 mois et qui m'a fait faire 5 pays principalement.

RC : Vous avez fait 7 mois?

04:55 > 08:15 [ONG] [Aspects pratiques/description]

RN : J'ai fait des allers-retours, c'est environ sur 7 mois. Donc j'ai fait le Mali, la Niger, le Sénégal, le Burkina Faso. L'idée était de dire...Ce n'est pas une ONG qui intervient quand il y a des conflits, ou toute de suite après. Elle, après toute ça, elle fait du long terme. Sos Sahel c'est une ONG satellitaire. En fait il y a SOS Sahel France, SOS Sahel, Mali, Sos Sahel Niger, Burkina Faso, Mauritanie. Chaque SOS Sahel est complètement indépendant. Sauf que SOS Sahel France fait 2 choses principales, quand l'antenne du Mali fait une demande précise parce qu'elle veut faire des puits dans tels villages ou faire de l'éducation dans tel village, SOS Sahel France envoie des gens de son équipe pour voir si c'est faisable, par exemple avec des topographes qui vont venir pour voir s'il y a bien de l'eau, après va donner l'argent à SOS Mali qui va faire son truc, et elle vérifie sur place. Elle récupère l'argent auprès des donateurs en France et elle fait toutes les demandes de subventions auprès des commissions européennes. Et c'est pas elle qui dit aux maliens, "je veux faire ci". Il y a un président dans chaque pays qui fait à peu près ce qu'il veut dans son pays. C'est un malien, c'est son équipe mais de temps en temps les présidents des différents SOS viennent à Paris mais c'est toujours eux qui décident. SOS France qui trouve l'argent et qui demande la faisabilité des projets et qui contrôle que l'argent ne parte pas ni à droite ni à gauche. Mais je peux pas parler au nom de l'ONG. C'est ça que j'ai ressenti, c'est ce qu'on m'a expliqué mais c'est aussi ce que j'ai vu sur place. Eux, ils interviennent sur des projets à très long terme. Quand ils font des puits. Ils forment aussi des gens. Parce que faire un puit ça sert à rien si après au bout de...soit ça sert à rien parce que les gens salopent le puit, soit parce qu'il y en a qui s'approprient du puit et font du racket. Donc ils forment un technicien qui va être payé par les villages. Parce que les gens payent parce qu'ils se sont aperçus que c'était mieux que si c'était gratuit.

08:15 > 10:20 [Les valeurs] [La photographie]

RN : Et moi, là-dedans, ce qu'ils voulaient c'était, on va pas photographier des gens qui sont dans la misère incroyable, on va plutôt de montrer des gens qui ont envie de se battre, qui ont envie de s'en sortir, comme les comités des femmes qui font du microcrédit des gens qui essaient de l'artisanat, le sport, la culture. L'idée c'était de dire aux gens, aux donateurs français, parce que le public visé est le public français pour qu'ils donnent de l'argent, c'est de dire ces gens essaient de se débrouiller, il faut les aider. C'est la philosophie du travail et c'est ce que j'ai essayé de montrer. Il y a quelques photos un peu dures mais l'ensemble n'était pas ça. Ensuite ce travail il a servi de base à l'ONG pour qu'elle puisse faire ses publications, ses cartes postales, il y a un livre qui a été fait par le président parce qu'il est journaliste au départ, il a continué son métier et l'idée était de faire une exposition et là ça a été 2 ans de recherches pour arriver à trouver le lieu et arriver à trouver le financement pour l'exposition. Parce que ça coûte très cher. Je sais pas où on est actuellement mais je crois qu'à l'époque on a dégagé un budget de 130mil euros. Moi j'ai pas été payé.

10:20 > 13:40 [Relation ONG-photojournalistes] [Argent]

RC : Défrayé?

RN : Pour les prises de vue...J'ai constitué une photothèque pour l'ONG avec un certain nombre de photos libres de droits, qu'elle peut utiliser pour ses cartes postales, elle en a fait un livre, l'argent de la vente de livres va à l'ONG. Moi, je ne touche plus de royalties. J'ai eu un paiement pendant mes mois de travail et un défraiement. C'était pas énorme mais c'était quand même, ça m'a permis de vivre pendant les mois-là, j'ai négocié ça. Je ne pouvais pas travailler gratuitement.

RC : Parce que dans un autre cas, pas pour SOS Sahel, pour un journal, chaque fois qu'ils utilisent votre photo vous êtes payé?

RN : Oui. J'ai aussi le droit d'utilisation de ces images. C'est un peu plus complexe que ça. De toute façon je suis propriétaire de l'image, c'est moi qui l'ai faite, il y a mon nom, et ils ont un usage pour la promotion de l'ONG, c'est-à-dire que si un journal veut faire un reportage sur SOS Sahel et a besoin de ces images, SOS Sahel peut les donner aux journaux. C'est gratuit. Mais si un journal veut faire un papier sur le Mali et le Niger, SOS Sahel ne leur donne pas, ils sont obligés de me les acheter à moi. Si vous avez un journal et vous voulez faire un reportage sur le Mali, dans la mesure où vous ne faites pas un reportage sur SOS Sahel, vous devez acheter ces images. Il y a un contrat. Tout se passe par contrat. L'ONG a une exposition de 80 images qui font 1.2 m x 1.80m Elles sont anti-graffiti, collées, ça circule quoi. La toute première fois a été sur les grilles du jardin de Luxembourg. Il y a 300 m d'exposition.

RC : Vous avez quand même réussi à avoir un bon endroit.

RN : Oui. C'était formidable. Il y a eu un million et demi de spectateurs, on estime.

13:40 > 15:47 [Expositions]

RC : Vous estimez par rapport au passage?

RN : Oui, à chaque exposition. C'est un lieu de passage, si vous allez aujourd'hui c'est plein. C'est un des beaux parcs de la ville. ça c'est une matière qu'ils ont, ils ont confié ça à une société pour la stocker et quand par exemple elle est allée au Luxembourg, Luxembourg ne paye pas l'exposition, elle est gratuite. Ils font venir le photographe, le président de SOS Sahel, ils me payent un billet de train, je viens la veille, ils me logent à l'hôtel, ils m'invitent à manger, après je suis contraint de serrer les mains.

RC : Il y a un SOS Sahel au Luxembourg...

RN : Oui, il y a un bureau SOS Sahel au Luxembourg parce que c'est aussi un endroit où il y a plein d'argent, moi je veux pas rentrer dans les détails des assoc'. C'était sur cette magnifique place, l'Abbaye de Neumunster...

15:47 > 15:48 [Expositions] [La photographie]

RN : Après comme ce sont des photos qui sont exposés dans des lieux publics, le Sénat a son mot. Parce que la première fois c'était au Sénat. Après on est plusieurs à discuter de tout ça, y compris sur le choix de photos parce que c'est des photos qu'on impose aux gens. Par exemple dans l'Abbaye, les gens sont obligés de rentrer dans un endroit alors qu'aux grilles du jardin du Luxembourg, on passe devant et on les voit, elle nous est imposée. Donc au niveau du choix des images, de la violence des images

15:47 > 17:55 [Expositions]

Alors l'ONG s'est chargé de trouver le financement et ça a pas été pris sur les [...] parce que dans ce cas-là... Elle va être obligée de chercher des partenaires privilégiés qui voulaient s'associer à cette opération, donc Canon a donné une grosse machine pour imprimer. Ils ont donné une grosse machine pour imprimer avec les papiers et les encres, avec le laboratoire picto qui lui, a mis du personnel à disposition qui encollait les photos, donc ça a coûté 0 francs. Mais après il a fallu payer le gardiennage, l'assurance, le nettoyage parce que le Sénat il faut que ce soit nettoyé deux fois par semaine. Je crois qu'il y a 4 ou 5 personnes qui ont mis la main à la poche, canon, picto, comme c'est un lieu prestigieux. Donc les gens ont envie d'y être.

Rc : Parce que vous aviez l'accord avant d'avoir les sponsors?

RN : Oui, c'est entre le moment qu'on voit voir les gens là et le moment où on arrive à faire l'exposition, qu'elle est accrochée, il y a un an, deux ans.

RN : Vous êtes parti faire ce reportage en quelle année?

17:55 > 19:30 [La photographie] [Aspects pratiques/description]

RN : C'était je crois que j'ai commencé en 2005. On a sorti le livre en 2007, et je crois qu'on a fait l'expo en 2009.

RC : Au départ vous étiez embauché pour faire la banque d'images.

RN : Au départ l'idée était de faire un livre et l'idée était aussi de ramener les photos qui puissent servir à l'ONG mais pas des tonnes parce que j'ai beaucoup défendu l'idée qu'il valait mieux avoir peu de photos mais bonnes que des centaines des photos qui servent pas à grande chose. Donc en fait ils n'ont pas dix-mille photos, ils ont un petit nombre qui sont toutes exploitables et toutes intéressantes. Mais ça s'est passé facilement. Je pense que dans toutes les ONG ça se passe à peu près pareil.

RC : Et dans le déroulement vous avez été quand même bien impliqué. Dans la recherche des lieux...

RN : On était sur place. Et j'allais où je voulais, je faisais ce que je voulais.

RC : Quand vous êtes parti faire le reportage... mais ils vous ont mis en contact avec les personnes des missions là-bas ?

19:30 > 20:15 [Aspects pratiques/description]

RN : Il y a une infrastructure. On a pris la voiture de SOS Sahel Niger quand on était au Niger. Ensuite le président...moi j'ai fait tout ce voyage avec le président de SOS Sahel parce que là, il avait la casquette de journaliste. Et donc lui, il connaît l'Afrique.

RC : Vous êtes parti à chaque fois avec lui.

RN : Oui, je suis parti avec lui. Il connaissait des endroits mais on allait dans des autres. Parce qu'on n'a pas photographié que ce que faisait SOS Sahel. Il y avait pratiquement rien de SOS Sahel. Parce que SOS Sahel fait des puits. Et on n'a pas passé notre temps à photographier des puits au Sahel.

20:15 > 21:45 [Le photojournalisme comme profession] [La photographie]

RN : L'idée était vraiment de faire un objet culturel. Je suis parti avec un journaliste qui s'est trouvé être le président de SOS Sahel. Bien sûr il y a des intérêts évidents. Mais on avait une chose à respecter. Ce n'était pas politique, on allait pas rechercher que de la misère, il fallait montrer que des choses intéressantes et dans chaque pays on a essayé d'exploiter un peu ce qu'on pouvait et puis voir combien ça coûtait d'aller là, de repartir, de revenir. L'Afrique sur la carte c'est petit mais dans la réalité... Les moyens de transport, c'est très lent. Je suis allé à Niamey et je sais plus quel village, il faut traverser une partie du désert, c'est 5 jours, c'est 2500 km de désert, c'est Paris-Moscou dans le sable.

C'est le président de SOS Sahel qui vous a fait connaître, parce que c'est lui qui connaissait, c'est celui qui vous amenait, et c'était avec des personnes qui ne connaissaient pas forcément SOS Sahel ou il y avait quand même de bénéficiaires?

21:45 > 23:15 [La photographie]

RN : On a fait des interviews un peu de personnalités sahéliennes, on a fait l'empereur des Mossés, c'est tout un protocole, il faut négocier depuis Paris, ça met deux mois...Un jour l'empereur dit je peux vous recevoir à telle date, il faut aller là-bas. On a vu des empereurs, des rois, des émirs, des conservateurs de bibliothèques. Comme ça on prenait des rendez-vous. Je sais même pas s'il y a une photo d'un responsable de SOS Sahel. Il y en a une, le docteur Asheko. Il y a une personne qui est responsable de SOS Sahel qui a été mis dans le livre mais pour des raisons très précises. Pas du tout...L'idée c'est de faire un livre sur le Sahel et dedans, à la fin du livre il y a une petite propagande qui décrit SOS Sahel, les zones où il intervient...ça a rien à voir avec leurs publications, l'ONG a été faite par une maison d'édition qui a eu son mot à dire sur le contenu et après l'ONG en vendait mais on pouvait l'acheter en librairie.

23:15 > 25:30 [La photographie] [Expositions]

[il montre le livre] Il y a rien à voir avec SOS Sahel.

RN : Ça, par exemple. Le président ne connaissait pas et je connaissais. À mon premier voyage, j'avais découvert la colline de Fourgerau.

RC : C'était plutôt pour voir...

RN : La vie des sahéliens et sahéliennes. Ça c'est un défilé de modes et toutes les personnes à Bamako et toutes les gens viennent voir pour acheter les photos, pour regarder.

RC : C'est presque un portrait culturel.

RN : C'est un portrait culturel. Alors les crocheteuses de Potou... [il montre dans le livre]...on a aussi bénéficié des gens sur place. C'est-à-dire qu'à Potou il y a quelqu'un qui travaille pour SOS Sahel qui a dit, « venez il y a des femmes qui font des trucs en crochet ». Elles font des sacs, elles font du tissage avec. Ça c'est une coopérative des savonnières. Je crois qu'il y a une photo, du docteur, qui fait partie de SOS Sahel mais c'est quelqu'un qui a vraiment une histoire quoi. Il a été mis en avant un peu pour ça. Ça c'est un truc qu'on a découvert sur place... là pareil, on a rencontré ce gars, il est au milieu du désert, il voit tous les trafiquants qui passent. Là c'est un puits, pas du tout fait pas SOS Sahel. En

Mauritanie on a illustré la thématique de comment on creuse un puits mais c'est même pas un puits de SOS Sahel.

25:30 > 27:10 [Aspects pratiques/description]

RC : Le texte?

RN : C'est le texte de Marc Francioli. Ça c'est une autre ONG « Stop la faim ». C'est un ancien de SOS Sahel qui a monté son ONG et il est dans le livre. C'est quelque chose de... Ici, c'est l'histoire de SOS Sahel. Marc Francioli n'est pas présenté comme le président. Il est le président mais il est surtout journaliste. J'avais déjà fait des livres avec lui, c'est pour ça que j'ai été choisi. Je crois que c'est le dixième livre que j'ai fait.

RC : Et justement dans votre parcours vous avez eu des expériences comme celle-ci ?

27:10 > 29:20 [Le photojournalisme comme profession]

RN : C'est la première ONG avec laquelle je travaille.

RC : Et vous travaillez sur quelles thématiques?

RN : Il y a très très longtemps j'ai fait de l'actualité mais c'est pour les jeunes, il faut courir sans arrêt, se bousculer, ça m'intéresse plus. J'ai fait pas mal des photos sur les Rroms en France, les tziganes tout ça, et j'ai beaucoup fait des photos sur l'homme au travail, surtout sur des chantiers, des grands chantiers, soit très technique, soit très esthétique comme par exemple j'ai pas mal travaillé pour une revue qui s'appelle Ça m'intéresse et là je faisais des grands chantiers pour la restauration de Versailles, des artistes peintres... des paysages aussi, j'aime bien faire des paysages ou les hommes dans leur vie, des portraits.

RC : Et des livres, vous m'avez dit que vous avez fait beaucoup de livres, c'est des projets personnels?

RN : Des fois c'est des projets personnels. Moi, parfois j'ai une idée, je me dis ça peut faire ça, ça ou ça et après je la vends et comme je ne suis pas milliardaire j'attends qu'on me dise « je vais te la commander ». Pour faire un livre il faut amener un produit quasiment fini.

RC : Et pour les ONG, vous n'avez pas été particulièrement confronté à travailler avec des ONG.

RN : Non, c'était la première fois.

29:20 > 31:15 [Engagement]

RC : Et des engagements personnels? Donateur ou engagé dans une ONG dans une cause en particulier?

RN : J'ai plutôt tendance de m'occuper des Roms.

RC : C'était votre sujet avant...

RN : Ce l'est toujours. Je fais toujours des photos des Roms, c'est plutôt des gens qu'on maltraite, qu'on traite des parias, j'ai plutôt envie d'aller les voir, j'en connais plein mais aucun éditeur veut en faire un livre. C'est un peu comme les africains, qu'on aime bien leur musique mais les mecs...

RC : Avant vous aviez fait ces reportages pour la presse ?

RN : Pour la presse, pour des expositions aussi. Il y a très longtemps que j'ai pas fait d'exposition personnel, j'ai fait un livre sur les Rom. C'est un livre que j'ai fait il y a très longtemps, il est très abimé, j'en ai même plus. En noir et blanc, il y a pas mal de textes qui expliquent un peu.

RC : C'est vous qui aviez écrit le texte?

RN : Non. Là j'allais voir les Rroms, je passais du temps dans les camps en Rhône Alpes J'ai fait une partie de ma carrière à Grenoble.

31:15 > 35:00 [Expositions] [Le photojournalisme comme profession]

RC : Pour SOS Sahel, vous êtes parti, fait des photos et puis retourné en France. Et là est-ce que vous avez fait la sélection ou une première sélection de photos?

RN : C'est moi qui sélectionne mes images. C'est-à-dire que je fais plein d'images et dedans je sélectionne ce qui est bien et le reste ça va à la poubelle.

RC : Vous travaillez en numérique?

RN : Non, à l'époque ça avait été en argentique. Le président de SOS Sahel avec qui je suis parti a quitté ses fonctions. Il n'était pas toute jeune. Là il a fait ce voyage avec moi comme journaliste, c'est de la décontraction pour lui. C'est de voir les choses, on écrit [il parle des tâches lourdes du président]. Maintenant c'est devenu très compliqué parce que c'est devenu une base du terrorisme et je sais que moi, j'irai pas. J'irai pas au Niger, au Mali il y a un coup d'état, au Sénégal c'est pas mieux. L'islamisme radical est en train de gagner du terrain là-bas mais c'est normal parce que les gens sont pauvres. Il y a qu'une petite partie de la population qui est très riche. Mais tous les photographes font leur sélection. Un écrivain ne donne pas ses brouillons. J'ai donné 500 photos et dans ces photos on a pris 80 pour faire l'exposition.

RC : Et pour faire l'exposition la sélection à nouveau vous l'avez faite?

RN : Ça a été fait à plusieurs. Ça a été compliqué, tendu, hasardeux, plein de discussions, ça a été fait d'abord... il faut savoir que comme on constituait l'exposition, c'est pas pareil que les autres qui ont suivi, ça a été d'abord fabriqué pour être exposé au jardin du Luxembourg qui appartient au Sénat. C'est là qu'elle a été fabriquée. Après l'expo tourne et là on n'intervient plus sur cette expo sauf que comme il y a 80 images, des fois on en met 40, des fois on en met 60.

35:00 > 37:50 [Expositions] [Aspects pratiques/description]

RN : En générale, ni moi ni Marc...on laisse un peu intervenir la personne qui choisit; s'il y a 80 photos, elle en choisit 60...

RC : Les gens qui accueillent l'exposition?

RN : C'est la ville de Bordeaux. C'est le centre culturel au Luxembourg... c'est dans la principauté de Monaco. Quand c'est des choses publiques les gens ont des exigences: « on ne peut pas mettre ça dans la ville, ça on peut mettre ». Le Sénat a une commission qui dit « oui, vous pouvez exposer et ça se passe telle date ». Il faut leur présenter un chemin de fer. Des images qu'on veut mettre, des expositions je crois qu'elles peuvent faire 80, 100 photos.

RC : Même la disposition des photos, tout.

RN : Tout a été fait, ça a été négocié photo par photo. C'est vous qui avez fait une proposition. C'est moi et le président, ensuite il y a un scénographe qui a monté le sujet, ensuite il y a le comité du jardin de Luxembourg et puis il y a des allers-retours avec des coups de gueule et puis on est arrivés à un produit.

RC : Mais c'est sur quel type de sujet que vous n'étiez pas d'accord ?

RN : C'est des problèmes de petit égo qui ne sont pas très importants, mais on a envie d'une photo au lieu d'une autre photo. Mais sur le fond je peux pas être déçu parce que c'est pas comme si je donnais dix-mille photos et ils prennent n'importe où dedans... moi, j'ai fait un choix des photos qui sont bonnes. Dans ce choix de photos, on peut prendre 80 ici, 80 là pour une autre expo. On pourrait tourner ça dans un autre sens. Dans ces 80 il y a les 5 meilleures que j'aime, et les 5 meilleures c'est pas 80. J'ai envie de celles-là, mais on peut pas mettre 82, après il y a de photos qui sont plus violentes les unes que les autres et là c'est une discussion.

RC : Vous voulez dire quoi par « violente » ?

37:50 > 39:00 [La photographie]

RN : Plus dur. Un enfant qu'on a l'impression qui va mourir. C'est une image plus violente. Ce qui veut pas dire qui est forcément plus violente mais peut transmettre beaucoup plus de violence pour les gens qui la regardent. C'est les gens qui la regardent qui peuvent décider. Après l'argument c'est que c'est dans la rue et les gens passent là avec leurs gamins et ils peuvent pas passer ailleurs.

RC : Ils vous ont donné ce type d'argument?

RN : C'est dès le départ ce type d'argument. Si on expose là-bas, les conditions se passent comme ça.

RC : Ils vous ont dit ça.

RN : Oui, c'est normal. Ils ont eu une fois l'expérience, je crois avec Mdm, des expositions photos extraordinaires mais très dures, très sombres et tout. Ils ont reçu des montagnes de lettres.

39:00 > 41:15 [Expositions] [Le photojournalisme comme profession]

RC : Et vous avez eu des retours sur les personnes qui ont vu l'exposition?

RN : Il y a eu de retours, l'ONG a été très contente. Parce que pendant l'exposition elle a pu monter 3 cabanes à l'intérieur du parc, des petites maisons en bois, les gens pouvaient venir acheter des cartes postales, adhérer à SOS Sahel. Ils ont fait deux soirées, journées, de 15h à 22h, musique, musique du Mali...C'était intéressant, il y a eu beaucoup d'articles autour de l'ONG, et puis ils ont parlé de mon travail. J'ai eu un article de 3, 4 pages dans une revue de photo. Il y a très peu d'expositions là-bas. La toute première c'est Yan Arthus Bertrand qui l'a faite. Au début le Sénat était totalement opposé à ce qu'on tienne une expo sur ses grilles, ils voyaient pas à quoi ça servait. Yan Arthus Bertrand a payé de sa poche, les cadres, tout. Et quand ils ont vu le succès ils se sont dits « waouh ». Et en fait le Sénat offre deux choses: les panneaux dans lesquels on glisse les photos et le pot de vernissage, dans les salons du Sénat. Là c'est en crise, c'est moins généreux. À l'époque c'était pas la crise. Le président

du Sénat fait un petit discours, les politiques s'en mêlent. Ils font le tour de l'exposition, tout ça. Mais après il faut trouver le financement.

41:15 > 42:40 [Pas de thématique]

RC : Il y a pas longtemps il y avait une exposition de Lam Duc Hien...

RN : Oui, je connais son travail. [je parle du photographe] Luis aussi a dû trouver un financement quelque part.

RC : Ça fait pas longtemps qu'il y a ces expositions au jardin de Luxembourg.

RN : Quand moi, j'ai exposé c'était la sixième.

RC : En 2009?

RN : Oui...je sais plus. Au début on est vraiment là-dedans et après on passe vite à autre chose.

42:40 > 43:35 [Expositions]

RC : Le livre que vous m'avez montré, ce sont les mêmes photos que dans l'exposition ?

RN : La majorité c'est le livre mais ça a changé. Je sais pas le nombre de photos, c'est pas forcément les mêmes.

RC : Et c'était quoi la différence? Le fait d'être exposé à l'extérieur?

RN : La différence c'est qu'il y a des photos...ce n'est pas un livre des photos, c'est un livre dans lequel il y a des photos. Donc il y a du texte qui explique. Mes photos viennent un peu en illustration, l'exposition c'est une exposition photo, et on adapte des petites légendes qui disent où c'est.

RC : Et les légendes c'est vous qui les avez rédigés ?

RN : Les légendes c'était le lieu...il faut pas faire des vagues politiques.

43:35 > 45:20 [Expositions]

RC : Les légendes servaient donc juste à expliquer...

RN : L'école truc...la référence en plusieurs langues. C'était en anglais, japonais, je sais pas si l'allemand. En tout cas au moins ces trois langues.

RC : Donc c'est SOS Sahel qui fait les légendes.

RN : Oui mais c'est les légendes qui sont sur les photos. C'est une phrase, il faut que les gens sachent qui est qui c'est pas l'état mais il ne peut pas avoir une prise position, une interrogation politique. Sur ça ils veulent pas forcer leurs amis. Même Yann Arthus Bertrand quand il a fait son truc il a pas dit qui polluait quoi. Ils essayent de nous faire croire que c'est parce qu'on se brosse trop les dents. [il donne son opinion sur la pollution]. C'est très consensuel.

RC : Il faut que ça dérange personne...

RN : Voilà.

45:20 > 46:10 [Expositions] [La photographie]

RN : Ce n'est pas le but de toute façon, de ce travail. Au même temps, j'en suis très fier et très content. Aller photographier un berger qui a dix chèvres à un endroit qui a une vie extrêmement modeste et qui est souriant c'est aussi intéressant qu'aller voir un enfant qui est en train d'agoniser. C'est pas l'un ou l'autre, il y a ça et ça. Après dans un livre, c'est fermé, c'est pas du tout pareil.

46:10 > 48:50 [Esthétique] [La photographie]

RC : Sur le livre et sur l'affiche il y a une photo...c'est la même photo?

RN : C'est un Mauritanie, c'est un mauritanien dans la tenue traditionnelle.

RC : C'est vous qui avez choisi la photo?

RN : J'ai fait des propositions. C'est celle-ci qui a été retenue. J'ai fait des propositions qui tournaient autour des principes comme ça parce que si c'est une couverture traditionnelle, c'est une photo qu'on va sacrifier, parce qu'on écrit dessus. S'il y a du ciel, c'est plus facile que s'il y en a pas. Moi, ma formation c'est photographe de presse. J'ai toujours fait cette espèce de démarche que pour moi c'est quasi naturelle mais, on fait des photos horizontales, un peu verticales, on laisse un peu de marges parce que ça peut bouger, on peut mettre des titres, des textes. C'est comme ça, un travail de photographe de presse. Après, ça veut pas dire qu'il est pas artistique, qu'on a pas le sens du déclic, de l'opportunité, des lumières, des moments mais c'est aussi ces éléments qu'il faut mettre dedans parce que si vous prenez un portrait comme ça ou soit il y a de l'espace. En plus il y a des critères qui changent tous les 5 ans parce qu'il a des modes graphiques des journaux des livres... même des expositions. Il y a des expositions...actuellement c'est très grand, sur des plaques d'aluminium, c'est détaché. Dans cinq ans ça ne sera peut-être pas ça. Et dans cinq ans ça sera peut-être une autre chose encore. Ça a changé. Je pense que le photographe il a un espace, petit fenêtré, qu'il fait clic et après il y a des petites habitudes, même de sélectionner, de voir à quoi ça sert tout ce matériel.

48:50 > 51:39 [Le photojournalisme comme profession] [Relation ONG-photojournalistes]

RC : Et si vous aviez fait ce travail pour la presse, est-ce que vous croyez que ça aurait été très différent.

RN : C'est sûr parce que je n'aurais jamais pu faire ce travail pour la presse parce que c'est un travail générique. J'aurais pu faire ce travail pour la presse il y a 30 ans, 40 ans. Une revue comme National Geographic aurait pu dire, Le Sahel, découvrez le Sahel, que c'est le mot qui veut dire, « au bord du sable ». C'est la terre qui est au bord du sable, ça bouge. Et on aurait dit : il y a si il y a ça. La presse ne travaille pas comme ça. La presse est pointue, elle a un angle et on va faire les femmes au Mali ou les femmes sahéniennes ou les femmes touaregs. Elles vont avoir un truc très cerné. Aucun journal m'aurait payé autant de temps sur place, avec autant des frais que ça a coûtait quand même pour faire un sujet. J'ai été au Mali, c'était le seul pays que je connaissais d'Afrique, je suis allé cinq jours. Je suis parti, je suis resté 5 jours sur place et je suis revenu, ça fait sept jours on va dire. À Bamako, on a pris une voiture, 500 km et là j'ai passé du temps à côté d'un village. Il y avait une société qui avait fabriqué des systèmes d'éclairage, des panneaux solaires qui chargent des batteries, ça évite que les gens aient du pétrole, la pollution. Toute l'électricité dans ce village se fait avec des petits moteurs, c'est hyper polluant, il faut l'acheter, ça coûte du fric. Alors que là c'était un projet qui se mettait en place, il y avait même un gars qui avait monté une petite boîte parallèle...ça c'était un sujet très précis

et j'avais fait ça pour "Ça m'intéresse" et le thème était un milliard et demi des gens sans électricité. Et on est allé voir au Mali, c'est hyper cerné. C'est pas le même métier.

51:39 > 55:35 [Crise] [Le photojournalisme comme profession]

RC: Il y a une vraie crise alors, dans la photographie?

RN : On change des modes de travail. Le problème c'est qu'il y a une crise pour les vieux, pour les jeunes il y a pas de crise, on a une autre vision de l'avenir que quand ça fait trente ans qu'on fait un métier mais les choses se sont précipitées et quasiment aucun d'entre nous n'a compris c'est qu'allait se passer et à quelle vitesse ça allait se passer. La crise de la photographie c'est dans le monde occidental parce que on peut aussi avoir une autre vision des choses et dire « c'est fini l'impérialisme photographique » qui consisterait à dire, on va faire un reportage sur le Pérou, on va envoyer Dupont qui habite à Paris faire des photos au Pérou. Maintenant on sait qu'au Pérou il y a des excellents photographes. On va pas les payer comme des parisiens, c'est plus intéressant mais en tout cas, eux ils vont donner un tarif qui leur permet de vivre correctement sur place.

RN : À un moment donné le photographe mexicain, péruvien il va dire « tu veux une photo? c'est 200 euros ». Pour lui c'est énorme. Je connais pas le niveau de vie mais il y avait une espèce d'impérialisme photographique on peut dire. Les pays riches qui envoient leurs photographes regarder le monde. Maintenant le monde se regarde lui-même, et communique et ça c'est une chose que j'ai connu quand j'étais en Provence, quand je travaillais par exemple à Grenoble, je faisais que du magazine. Je travaillais deux mois, trois mois sur un sujet et puis j'essayais de le vendre. Quand je faisais de l'actu, c'était des petites histoires, les journaux appelaient. Il y a machin tu veux pas aller faire la photo? Et puis d'un seul coup il y avait la vedette de la politique qui descendait avec un photographe, parce que tu n'étais pas assez bon pour faire la photo. Il y a des excellents photographes...

RC : En Afrique?

RN : Il y en a, bien sûr qu'il en a. Je connais pas leurs noms mais... (...) Il y en a, les vrais pas ceux qui ont fait leur carrière ici. Je sais qu'il y en a mais...

RC : En tout cas vous n'avez pas échangé avec eux particulièrement...

55:35 > 1:01:05 [Le photojournalisme comme profession] [Crise]

RN : Mais ça va venir parce que... Le premier truc c'est qu'il y a internet. Internet ça a permis, même si c'est un gros bordel, ça a permis à tout et chacun de montrer son travail avec une somme d'argent qui sont toutes minimales, même si c'est cher, même si un PC est cher, on est pas obligés d'être propriétaire pour faire son site et montrer son travail photo. On peut avoir un numéro téléphone, avoir trois pages, dire qu'on est à Bamako et on fait tel ou tel type de photo et qu'on est joignable par ce téléphone. Et les gens qui ont besoin, ils trouvent. Cela a permis de découvrir que plein de bonnes photos se faisaient...qu'il y a plein des bonnes photographes. La deuxième chose c'est que ça terminait la mainmise des photographes américains ou français ou anglais et puis encore il y a le numérique qui est arrivé et le numérique a encore brouillé les cartes parce que dans le esprit des gens, ça vaut plus rien une photo. Les gens ont quand même une légère tendance à ne pas comprendre, à ne pas vouloir

comprendre la réalité des choses. Dans le prix d'une photo il y a plusieurs choses. Il y a une journée de travail, l'essence, l'hôtel, le repas de midi, le repas du soir, comme un plombier, comme dans n'importe quel métier. Une photo a un coût, la pellicule n'est pas forcément le plus important. Mais pour les gens, ils occultent tout ça et disent, ça coûte rien. Ce qui est faux parce que le bon matériel coûte cher et ça fait 5000 photos. Parce que ça va plus vite que l'argentique. Mais en passant en numérique j'ai fait plus de photos que je fais en argentique, parce que j'ai plus des flous, c'est pas encore... Dans dix ans ça sera extraordinaire tout ça, c'est déjà pas mal mais dans dix ans on aura une technologie incroyable. Ça a permis deux choses, ça a permis à des gens qui n'avaient pas de métier de faire des photos parce que l'appareil réfléchit à leur place, des photos qu'ils ne vendent pas cher ce qui a cassé le marché. Dans la vie d'un photographe, à part les vedettes, qui a un travail... il y a des trucs très honorifiques, les grands moments de gloire et puis plein des petites conneries qu'on fait, comme tous les petits ruisseaux qui descendent de la montagne et après ça fait un gros fleuve. Et tous les petits ruisseaux c'est fini. Il y avait plein des petits boulots qui permettaient de faire 300 euros par ci, 200 par-là... c'est terminé. On arrive à 2 catégories de photographes. Les grandes vedettes, pas de problème et puis en dessous c'est les petits.

RC : Les grandes vedettes c'est des gens qui ont gagné des prix, le World Press... ?

RN : Pas du tout. J'ai un copain qui a gagné un World Press et à un moment il y avait plus de maison.

RC : Mais ça a beaucoup de retombés médiatiques...

RN : Oui mais pendant six mois. L'année d'après c'est un autre qui a un World press et l'année d'après c'est encore un autre et ainsi de suite. Le jeu est cassé mais la photo ne s'est jamais portée aussi bien. Moi, quand je vais voir des copains qui travaillent dans des journaux qui sont au service photos, ils voient tous les jours des photos extraordinaires, une qualité des photographies qui arrivent de Chine, d'Inde, de Japon, de partout. La qualité a fait un jump, ça n'a pas baissé. La production est immense, des photos interrogatives extraordinaires. Le niveau a vraiment monté.

1:01:05 > 1:02:13 [Crise]

RC : C'est un peu plus difficile de vivre de la photo...

RN : Oui. Moi, j'aurais 30 ans, 40 ans je me recyclerais. J'en ai 62, je vois pas ce que je vais apprendre comme métier. En même temps c'est faux parce que parallèlement à ça j'ai toujours fait de la peinture, de la sculpture, et ça fait dix ans que j'en ai pas fait. Je vais peut-être finir ma vie comme peintre.

1:02:13 > 1:05:45 [Esthétique] [Le photojournalisme comme profession]

RC : Vous pensez que votre regard artistique influence votre photographie?

RN : Oui, tout influence tout.

RC : Qu'est-ce qui est une bonne photo pour vous?

RN : C'est tout un ensemble. Mardi j'étais allé voir Li Wey un photographe chinois qui se met dans des situations acrobatiques [raconte ce qu'il a vu] . Je pense que le numérique a amené toutes les possibilités inimaginables de production, quand je dis numérique c'est l'ensemble, c'est à la fois

l'appareil mais aussi le système de traitement d'image comme photoshop ou lightroom même le simple logiciel livré avec un appareil photo. C'est tout un ensemble de plus en plus performant et de plus en plus créatif parce qu'avant quand ça coûtait un peu d'argent on faisait plus attention. Maintenant je m'amuse. Il y avait une époque où on avait des appareils lourds et il y a eu des gens qui ont fait des choses extraordinaires avec ça puis il y a un petit appareil à photo qui est vendu. Sur les milliers des photos faites par monsieur et madame toute le monde et même par les pros il y en a un paquet qui vont pas se conserver mais c'est pas grave. [Il parle de peinture...]

1:05:45 > 1:07:05 [La photographie] [Le photojournalisme comme profession]

RC : Vous voyez des particularités dans le travail avec SOS Sahel et le travail pour d'autres clients?

RN : Pour eux j'ai essayé...disons que quand je fais un travail pour la presse, même si c'est un travail de paysage ça change. À chaque fois il y a une histoire, un intérêt, et donc les photographies que je fais...c'est comme un film. Si je fais un film, une histoire d'amour. À quelques moments j'aurai ces personnages, un homme et une femme et partout j'aurai ce souci en tête. Si je pars faire un reportage sur la beauté d'une région ou si c'est un docteur de campagne qui va soigner les enfants, si je suis parti pour faire docteur de campagne, j'aurais toujours l'idée de montrer ça.

1:07:05 > 1:09:30 [Esthétique] [Le photojournalisme comme profession]

RN : Il y a une tendance qui est apparue, de mon point de vue, qui est de dire « je vais pas faire des photos mais je vais faire un contrepied des images », on arrive à des choses, heureusement qu'il y a un titre dessus parce que sinon... ça nous explique. Je parle des photos qui servent à la presse, hein. Après si on fait de l'art c'est une autre chose, la photographie est accessoire, l'artiste utilise une tonne de médiums. Il peut sculpter, dessiner, c'est toujours son propos de mettre en scène, faire des choses. La photographie art existe en tant qu'elle, oui, mais c'est pas une obligation [Il parle de Li Wei]

RC : Vous vous sentez plutôt photojournaliste?

RN : Oui, plutôt. Je me suis toujours senti comme ça. Et si je veux perdurer je pense qu'il va falloir faire autre chose.

RC : Et pour la sélection de photos avec SOS Sahel, quels étaient vos critères? Des photos belles, utiles?

1:09:30 > 1:12:02 [Le photojournalisme comme profession] [Relation ONG-photojournalistes] [Argent]

RN : Déjà la première sélection qui est faite c'est dans la journée, si je fais ça ou ça comme photo. Je photographie pas tout ce qui bouge. Ces femmes font du savon, elles vont montrer comment elles font du savon et donc je photographie. J'essaye de trouver la photo, les 2 photos ou les 3 photos, parce que des fois on aura très peu, des fois on aura beaucoup, sur des situations qui sont intéressantes de prendre le trois ou quatre meilleures qui vont pouvoir servir, s'il y en a trois, si l'ONG veut vraiment garder trois photos de ce sujet elle a trois photos différentes je fais aussi attention, c'est un deal plutôt amicale. On est pas dans un marchandage pur et dur. Je passe une journée, je photographie des choses dans ce que je vois. Dans tout ce que je ramène comme photo je fais une sélection et en même temps j'essaye de me dire « ça, c'est intéressant en horizontal, qu'est-ce que j'ai en vertical qui est bien ? ».

Quand je fais les prises de vue c'est soit horizontal, soit vertical, c'est très rare que je fasse les deux. Quand il y avait quelqu'un d'important, j'essayais de faire des portraits, pour que l'ONG puisse reprendre ses propos. C'est une commande. Donc quand on dit commande il y a aussi obligation des résultats. Vous êtes obligé d'être payé mais il y a une obligation de résultat [il continue, détails pratiques]

1:12:02 > 1:23:58 [Esthétique] [La photographie]

[Autres échanges, puis il reprend et commente des photos du livre qui ne sont pas dans l'exposition]

RN : Celle-là elle n'y est pas, on va pas exposer des sacs d'oignons...

Photos de pieds: trop difficiles à lire. Les discussions sont parfois éthiques, parfois esthétiques...

[il continue à montrer]

1:23:58 > 1:25:21 [La photographie] [Expositions]

RN : L'idée c'était de faire des rencontres. Le thème c'est 40 rencontres. Sur la vie quotidienne des gens, de l'empereur. On a essayé d'avoir des rencontres. Dans plusieurs pays on a fait les mêmes rencontres donc on a fait des choix.

RC : C'est très personnel parce que ce sont vos rencontres...

RN : C'est nos rencontres à nous. C'est un peu vendu comme ça. Pour quoi c'est intéressant? Parce qu'avec ces personnages on dresse une espèce d'approche qui n'est pas touristique, qui n'est pas la misère absolue. C'est une espèce de cartographie un peu sympathique de la région du Sahel que maintenant n'a plus raison d'être parce qu'il y a l'Al-Qaeda, c'est très dangereux d'y aller c'est même déconseillé. En plus au Mali il y a un coup d'état.

1:25:21 > 1:30:48 [Le photojournalisme comme profession] [Autres intéressantes]

RC : Et tout à l'heure vous parliez de l'impérialisme photographique. Est-ce que vous croyez que le regard des africains sur l'Afrique pourrait être différent ou c'est juste l'économie de l'image qui change?

RN : Je pense que c'est une question d'économie. De toute façon, il ne faut pas rêver. L'esprit critique des individus n'est pas lié à leur pays. Les blancs ne critiquent pas plus que les africains

RC : Ils critiquent peut-être d'autres choses...

RN : C'est comme le proverbe, c'est facile d'aller voir la paille chez le voisin alors qu'on voit pas la poutre qu'il y a dans l'œil. Je passe un an avec des Rom sur le canal Saint Martin. Il y a Sarkozy qui expulse, j'essaye de vendre mon reportage, parce que ça fait un an, un an et demi que je fais des photos dans les camps, je me dis il faut vendre, et il faut que je diffuse [...] et je découvre qu'au même moment, il y a un journal, Le monde qui fait tout un sujet sur Sarkozy... et qui va chercher un reportage fait en Italie. Le reportage est très bon mais est-ce que c'est mieux les tziganes en Italie? [Il parle des Roms]

1:30:48 > 1:32:09 [Le photojournalisme comme profession] [Engagement]

RN : C'est pas parce qu'on est photographe qu'on est humaniste, même si on photographie les pauvres. C'est rare mais ça peut arriver.

RC : Mais les gens qui font de la photographie un peu social n'ont pas une sensibilité un peu différente ?

RN : C'est pas une obligation, pour utiliser des termes un peu barbares qu'on utilise aujourd'hui, ça peut être une niche. Je vois pas de différence parce que je considère qu'un africain c'est un homme comme moi, je vis là et il vit là-bas, c'est tout. S'il a été à l'école, s'il sait utiliser l'appareil, il va pas faire pire que moi, ni mieux ni moins bien.

1:32:09 > 1:33:50 [Le photojournalisme comme profession]

RN : Moi c'est que je veux mettre en place avec SOS Sahel c'est [...] d'abord je vais certainement repartir. Ils ont bougé un peu, ils vont plus vers le Tchad, Éthiopie, Erythrée... et Mali, Niger Mauritanie c'est plus compliqué à travailler, plus dangereux à travailler pour l'instant. C'est en discussion. Si demain il y a la ville de Metz qui veut exposer mes 80 photos du Sahel, on va monter une exposition là-bas, moi je vais y aller serrer la main au maire de Metz. Je fais toujours mon service après-vente.

1:33:50 > 1:36:31 [Le photojournalisme comme profession] [Expositions]

RN : Cette expo plaît parce qu'à la fois il y a quelques images un peu dures mais il y a un beau regard, un regard assez sympathique, même j'ai discuté avec des confrères photographes. Je suis toujours en contact avec eux [gens de l'ONG] pour plein de choses. Là il y a le projet de repartir, je pense que cette expo, on essayera de la faire tourner encore une fois ou deux. Après je vais essayer de voir comment on fait avec l'ONG un travail avec les photographes africains sur place. Les faire venir ici. Il faut que j'organise un peu ça. Ça serait un projet intéressant pour moi, d'organiser une expo de la même ampleur que j'ai fait mais avec des africains. J'irai pas jusqu'à l'idée qui me paraît génial de ramener des africains pour qu'ils regardent comment on vit.

Ángel Soto – Photojournaliste membre de GEA

Observations :

Entretien réalisé le 11/02/2013 en visioconférence.

Angel Lopez Soto est un photojournaliste argentin/espagnol qui travaille régulièrement avec des ONG et fondateur de Gea photowords. Il a un discours très axé sur les valeurs de l'indépendance journalistique, et sur le pouvoir de la photographie d'émouvoir et, par-là, de provoquer des changements, à l'instar de ses collègues de Gea. Son discours passionné et engagé, ce qui peut être lié à une forte vocation et à une notion de sacrifice dans la pratique photojournalistique.

00:00 > 05:51 [Aspects pratiques/description] [Les valeurs]

RC : Lo que quería en principio que me contaras es como tus experiencias profesionales te llevan a fundar GEA...

ALS : Yo estuve trabajando bastante tiempo en fotografía, y yo creo que antes de la era digital e internet y todo esto, es evidente que los fotógrafos estábamos más aislados, desconectados entre nosotros. Yo creo que esta tecnología posibilitó estos encuentros. El asunto es que hace cuatro o cinco años, me invitaron a participar en un festival de fotoperiodismo que se llama Revela, y era en La Coruña, ahí participamos varios fotógrafos de varias partes del mundo y ahí conocí a Alfons Rodríguez que también estaba invitado. Durante los 3 días de mi estancia ahí, coincidí con Alfons muchas veces, compartíamos comidas, charlas, desayunos tanto con él como con otros fotógrafos de Francia y otros lugares. Y como de alguna manera nuestros trabajos tenían puntos en común [Il interrompt pour demander s'il parle trop vite, je profite pour lui rappeler que j'enregistre l'entretien]. Entonces como compartimos bastante tiempo con Alfons, hablamos de cosas comunes a los fotógrafos, de lo que él y yo hacíamos que como te decía tenía bastantes puntos en común. Viajábamos a varios lugares del mundo, nos interesaban temas parecidos que tenían que ver con la problemática de derechos humanos, medio ambiente, cuestiones antropológicas, etc. etc. Hablábamos de lo aislados que estábamos a veces los fotógrafos y de lo egoístas que éramos de alguna manera, por no compartir con otros nuestras experiencias mientras que pensábamos que esto podía ser enriquecedor para unos y para otros. Entonces decidimos mantener el contacto. Cuando él regresa a Barcelona y yo a Madrid mantuvimos esta comunicación y decidimos crear algo, un grupo, una asociación de fotógrafos que tuvieran el interés y los temas a los que Alfons y yo estábamos enfocados. Sucede que tanto él como yo, a lo largo de estos años habíamos trabajado con muchísimos periodistas, dijimos por qué no incorporar también a periodistas, por qué solo fotógrafos. Así que de una manera más o menos informal empezamos a avanzar en esa dirección. Contactamos gente próxima a nosotros que tuvieran los mismos intereses y creamos este grupo. Con el tiempo, esto fue tomando mas forma y hubo que darle un formato jurídico legal correcto. Ahí decidimos fundar esta asociación sin ánimos de lucro. Esto fue más o menos el embrión de todo esto. Empezó hace 4, 5 años con el festival de periodismo y con el tiempo fue desarrollándose más. Desde hace más o menos 2 años o un poquito más, ya nos hemos constituido como organización, tenemos estatutos, un acta en el registro correspondiente y creamos una página web, estamos en las redes sociales y empezamos a contactarnos con personas y grupos que tuvieran intereses parecidos a los nuestros para desarrollar nuestros proyectos.

05:51 > 07:22 [Les valeurs] [Le photojournalisme comme profession] [Engagement]

RC : Cuando hablas de interés, de intereses en común, ¿a cuáles te refieres ? ¿Cómo elegían a las personas a las que querían asociarse?

ALS : Primero, contactamos gente que estaba muy próxima a nosotros, y luego sucedió que una vez que se pone todo en marcha hay gente que se interesa en lo que estás haciendo y son ellos los que proponen incorporarse. Esos intereses son los que te dije, la temática principal que toca Gea photowords tiene que ver con los derechos humanos, medio ambiente, diversidad, etc. Esos son temas de interés, las cosas que nos preocupan, las cosas que nos afectan, y en las que desarrollamos una gran

parte de nuestro trabajo principal también. La gente que se acerca a la asociación, aunque sus colaboraciones sean puntuales o temporales también tienen esos intereses comunes.

07:22 > 09:47 [Le photojournalisme comme profession] [Engagement] [Les valeurs]

RC : ¿Y ese siempre ha sido tu tema de trabajo desde que empezaste a trabajar en fotografía ?

ALS : Yo empecé con la fotografía a los más o menos 18 años, por ahí o 20 años pero de una manera lúdica e informal, en Buenos Aires. Estudié periodismo y publicidad lo que me sirvió para tomar contacto con esto. Pero yo no me lo tomaba muy en serio. La fotografía era una diversión y tampoco profundicé mucho. Cuando me acerqué a la profesionalidad, he tenido estudio, he hecho publicidad, muchísimos retratos, para medios revistas, diarios y también reportajes. Con el tiempo me fui decantando más al fotoperiodismo, a los reportajes de problemáticas sociales, hasta el punto que ahora revisando mi archivo hace unos días empecé a desprenderme de cosas que he hecho en el pasado que de alguna manera ya no tienen sentido ni valor para mí. 30, 40 mil diapositivas las he tirado, así como en un ejercicio de...no de renuncia, es parte de mi pasado y de mi formación pero es algo con lo que ya no me identifico. Empecé a hacer fotoperiodismo desde hace más o menos 15 años, pero antes ya venía viajando por el mundo haciendo otro tipo de fotos.

09:47 > 12:16 [Le photojournalisme comme profession] [Les valeurs] [Engagement]

RC : ¿Es por una búsqueda o vocación personal o debido a los clientes que ibas encontrando ?

ALS : Es un poco parte de las dos cosas. Sobre todo porque hay una inquietud personal porque hay temas que te tocan, que te conmueven, que te afectan, que te hacen pensar. Y porque viajando por este mundo aprendes cosas, ves cosas, ves otras realidades, otros seres humanos que viven de otra manera, a los que les pasan otras cosas. Te sientes en parte privilegiado por vivir de este lado del mundo, donde tienes montones de ventajas. Hablo de leyes, de justicia, de sanidad, de educación, etc. Entonces, claro, al ver otras realidades, eso te lleva a pensar, que a lo mejor tu puedes hacer algo, primero para divulgar, esas cosas que ves y que no todos tienen la posibilidad de ver y si divulgas, y si eso llega a la gente, a lo mejor eso hace que las personas reflexionen y puedan también aportar su granito de arena para que estas cosas sucedan un poco menos. Tal vez es una utopía, tal vez no. De hecho muchas veces a raíz de reportajes que se publican luego surgen acciones que modifican las situaciones concretas, creo que es un enfoque vocacional y al mismo tiempo es porque te vas encontrando esa realidad y quieres tomar un poco de partido para, no sé, para poner lo tuyo y modificar un poco las cosas.

12:16 > 15:16 [Relation ONG-photojournalistes]

RC : Y con este enfoque, has debido trabajar con ONG u otras organizaciones internacionales ?

ALS : Por supuesto.

RC : Por ejemplo, un trabajo realizado que recuerdes de manera particular ?

ALS : Hay muchas cosas, con las ONG yo he trabajado con algunas, de manera directa con ellos o porque ciertos medios de comunicación me han propuesto hacer un reportaje en el cual las ONG nos introducían a ciertas realidades en el mundo. Esas son básicamente las dos maneras. Ahora con Gea photowords estamos en contacto con muchas organizaciones también y muchas veces somos nosotros

que nos acercamos a ellos para trabajar conjuntamente, pero cosas que recuerde...por ejemplo La fundación Vicente Ferrer que trabaja en India y que influye en alrededor de 2 millones de personas, yo estuve dos veces con ellos, una vez con el terremoto de Uyara en 2000 en el norte de India, ahí conocí al hijo del fundador de la asociación, luego fui a su sede, hice unos reportajes, etc. Volví hace más o menos un año, para El País semanal, que fue el País el que me encargó este trabajo. Luego por ejemplo, con UNICEF viajé a Haití cuando fue el terremoto, Con Cruz Roja estuve en... Espera se me están mezclando las cosas... [rire] a Guinea Bissau, a trabajar un tema sobre el agua, luego con Naciones Unidas estuve en Guinea Conakry. En fin, hay más cosas

15:16 > 18:05 [Relation ONG-photojournalistes] [Autonomie]

RC : Y entonces tú vas con la prensa y te encuentras con las ONG en el terreno y cuando vas directamente con ellos, ¿qué tipo de relación tienen ? ¿Te contratan, te ayudan ? [quelques problèmes de connexion, puis on reprend]

ALS : La ONG lo que hace es facilitar su infraestructura en cuanto a contactos, desplazamientos, logística, para acceder a determinados lugares y poder realizar tu trabajo. A veces te mueves con ellos, a veces te mueves por tu cuenta. A mí nunca nadie me ha condicionado a que hiciese algo impuesto. He tenido siempre la posibilidad de desplazarme por mi cuenta, hacer lo que yo quería, darle el enfoque que pretendía.

18:05 > 20:26 [Relation ONG-photojournalistes] [Aspects pratiques/description] [Argent]

RC : ¿Y después que haces con las fotos ?

ALS : Una ONG necesita de alguna manera divulgar sus proyectos, con lo cual voy a decir entre comillas, se sirven de los profesionales del mundo de la comunicación para que esa información llegue al público en general. El periodista, el fotógrafo, lo que hace también es servirse, entre comillas, no quiero que se me entienda mal eh...para poder realizar el trabajo que pretende...Suele ser que de antemano tú trabajas sabiendo que estás con alguien que es afín a lo que estás buscando. Además, las ONG no te pagan a ti. Otra cosa es que a un momento dado tú presentes un proyecto, a título individual, a título de asociación para un medio y se haga una especie de colaboración. Perdón, aquí el medio quitémoslo. A título individual, el fotógrafo o periodista o a título de asociación como Gea. Puedes hacer una colaboración con la ONG para hacer una exposición, libros, etc. etc. Eso necesita presupuesto, además de la logística, del desplazamiento a otro lugar, también en ese caso la ONG podría participar con esa finalidad, no para que el profesional cobre por ese servicio sino para la realización de ese proyecto.

20:26 > 21:12 [Aspects pratiques/description] [Relation ONG-photojournalistes]

RC : ¿Y en ese caso ustedes ganarían solamente de lo que venden a los medios luego con esas fotos.

ALS : Exactamente. Sí, porque es diferente si tú perteneces a un medio, y estás en plantilla y ese medio es el que te envía a hacer un reportaje, o si eres independiente como es mi caso o el de Alfons o el de tanta gente. En ese caso, tú lo que haces es pactar con el medio que va a publicar ese reportaje y cobras lo que acuerdes con ese medio.

21:12 > 23:05 [Crise] [Relation ONG-photojournalistes] [ONG] [Argent]

RC : Lo que a veces pasa en Francia es que una gran ONG busca hacer una exposición y en ese caso ellos pueden pagar a un fotógrafo... ¿Sabes si eso podría pasar en España ?

ALS: Lo que tú me estas contando, es que la ONG le da el dinero a esa persona, me imagino que lo que hace es pagar el coste del libro o de una exposición. Podría ser que también le pague al fotógrafo ciertos honorarios, porque a lo mejor no está ganando dinero por dedicarse a eso, eso podría ser también. Normalmente como están las cosas en España hoy en día...En España la situación es bastante crítica, el dinero no aflora fácilmente, con lo cual si puedes conseguir un presupuesto para realizar un proyecto, date por satisfecho. Si puedes sacar un extra para honorarios, bienvenido sería pero no creo que eso pase mucho en la mayoría de los casos.

23:05 > 25:44 [Aspects pratiques/description] [Le photojournalisme comme profession]

RC : Ahora regreso a lo que habías dicho al inicio sobre Revela. ¿Cómo participaste?

ALS : Mi participación fue durante los 3 días que estuve allí, hice una exposición, con un formato muy grande, 30 fotos creo, sobre el exilio tibetano. Hubo la exposición, proyecciones, charlas, etc. Alfons participo con un tema que él había hecho en Congo.

RC : ¿Y el premio se sigue realizando, y ahora está relacionado con Gea me parece, no ?

ALS : No, es que estamos hablando de dos cosas diferentes. El festival Revela de fotoperiodismo es una cosa, luego, Revela que es en Barcelona y esta va a ser la segunda edición, se llama igual pero no tiene nada que ver.

RC : Ah, gracias ahora entiendo.

ALS : Si, son cosas totalmente aisladas. Lo otro era un festival de fotoperiodismo en La Coruña. Revela es un premio que existe desde el año pasado, que se dan a proyectos fotográficos, dentro de ese premio Revela, la participación de Gea photowords es de dar también un premio al fotógrafo que nosotros consideramos que ha plasmado mejor la realidad social, de los veinte finalistas del premio.

RC : Tú eres parte del jurado.

ALS : El año pasado no, y este año creo que tampoco.

25:44 > 30:35 [Aspects pratiques/description] [La photographie]

RC : Pero fuiste jurado del premio Luis Valtueña...

ALS : Si, en una edición. Fue hace bastante, hace unos cuantos años.

RC : ¿Qué es lo que recuerdas del premio, por qué te contactaron, qué criterios tomaron en cuenta? Yo he hablado con las personas de Médicos del mundo pero sería interesante ver la visión del jurado...

ALS : En el jurado estábamos varios fotógrafos, estaba...déjame hacer memoria. Estaba Melissa Flores de El País, luego una fotógrafa de El Mundo, Alberto García Alix [photographe], éramos varios fotógrafos fundamentalmente y alguien de Médicos del mundo también. Nosotros lo que hicimos fue evaluar todo el material fotográfico que había llegado, primero viendo que las imágenes se ajusten al premio, porque a veces envían cosas que no tienen nada que ver. Se trata de premiar lo que refleje mejor lo que está en esas bases. Y de hecho, a veces entre nosotros había alguien que tendía a elegir

una fotografía pero que a lo mejor era buenísima como foto pero que no se ajustaba a las bases. Había un debate allí. En definitiva, elegimos un primer premio y un accésit creo que había. Estuvimos bastante de acuerdo. Pero creo que como sucede en cualquier premio. Hay imágenes que en un momento dado te parece que sí que valen y luego se van cayendo, hasta que logras un fallo determinado. Ahora, me imagino, estoy seguro, convencidísimo que si hay cuatro jurados diferentes para un premio, los cuatro jurados posiblemente van a elegir tres ganadores, un ganador y dos accésit diferentes, porque los criterios son subjetivos finalmente. Había fotos tan espectaculares, tan imponentes que tal vez se llegue a un consenso, pero en la mayoría de los casos me imagino que no es así.

RC : ¿Te acuerdas quién ganó ?

ALS : Era la foto de un chico que estaba con una silla de ruedas...no me acuerdo el nombre del fotógrafo...

30:35 > 31:28 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿Y te acuerdas de la calidad de las fotos enviadas ?

ALS : La calidad, en general era digamos media tirando a buena. Lo que he visto en ediciones posteriores es que la cantidad se ha incrementado. Es verdad que el premio fue cobrando cada vez más nombre y atrayendo gente de todos lados. También el hecho de entrar en la era digital, lo que hizo es que llegaran trabajos de varios lugares del mundo con lo cual yo creo que eso hace que aumente el nivel.

31:28 > 34:08 [La photographie] [Le photojournalisme comme profession] [Esthétique]

RC : Tal vez es muy viejo para que te lo pregunte, pero en esas dinámicas de jurado es interesante ver si las personas de las ONG tienen criterios diferentes a los de los fotógrafos o de los editores...

ALS : Para eso están las bases del concurso. Ahí está explícito cual es la característica que debe tener la imagen para acceder a ese premio. Mientras se cumplan las bases, esa foto es válida en sí en cuanto a temática. Luego lo que tú evalúas es que...esta foto debe transmitir este mensaje, vale, cumple los requisitos, ahora analicemos si realmente lo está transmitiendo, de verdad, con qué énfasis, con qué fuerza, si te llega verdaderamente, la calidad fotográfica, las técnicas empleadas, etc. etc. Para mí personalmente, lo más importante es el mensaje de la imagen, si te llega con potencia, luego la técnica queda como en segundo plano. Yo siempre me inclino ante todo ante el mensaje que transmite la foto. La imagen, cuando una persona se pone delante de ella, ¿le estas llegando verdaderamente? Le hace pensar, lo conmueve, eso es más importante que todo el laboratorio que puede haber detrás de esa imagen o la mejor cámara del planeta, da casi igual eso. Ahora, si hay una técnica buena, que refuerza el mensaje que estás dando, entonces muchísimo mejor

34:08 > 35:17 [Autonomie] [Les valeurs]

ALS : Ahora, me habías preguntado la ONG influye en tu criterio...

RC : Y en tu propio trabajo, no solamente cuando calificas...

ALS : No, ni dejaría tampoco que eso influyese en mí. Tengo un criterio bastante serio y sólido o a menos tengo una manera de pensar bastante definida para que me saquen de allí. Ahora también, hay que estar permeable y abierto a puntos de vista de otros, opiniones, de criterios porque en definitiva se trata de acertar lo más posible y muchas veces, uno puede pensar que está acertado al 100% y quizás estás con la vista un poco cerrada o limitada.

35:17 > 38:18 [Engagement] [Le photojournalisme comme profession]

RC : Tú te has dedicado al tema del Tíbet. ¿Y por qué este tema? ¿Alguna relación contigo o es algo que te toco particularmente?

ALS : Este es un tema que empecé desde que tenía 20 años, antes quizás, que ya leía libros, literatura acerca de Asia, sobre todo India, el Himalaya, Tíbet, tenía una atracción a ese lado del mundo. En el año 1997 viajé a India y Nepal durante dos meses más o menos, y ahí me acerqué a lugares donde estaba la comunidad tibetana en exilio. Hice un reportaje amplio y coincidí con un grupo de tibetanos que habían escapado de Tíbet en pleno invierno, habían cruzado las montañas. Había algunos que habían muerto, se les habían congelado los pies por el frío extremo, habían perdido los miembros... A ellos los vi en Katmandú cuando recién habían llegado, y parte de este material lo traje a Madrid, publiqué un reportaje en un suplemento dominical de un periódico y ahí vi que este tema me seguí atrayendo que no estaba completo entonces volví a los 6 meses y luego hice alrededor de treinta viajes o quizás más para continuar sobre esta temática y todavía no ha acabado, es posible que en un mes vaya nuevamente. Es un tema para mí inagotable. Los temas que haces a largo plazo son los que vas a reflejar mejor, más sabes de un tema mientras más los trabajas.

38:18 > 40:00 [Le photojournalisme comme profession] [Les valeurs] [Autonomie]

RC : ¿Y en ese sentido, tú lo ves como algo profesional, como una actividad un poco militante también?

ALS : Yo entiendo lo profesional como algo comprometido, algo donde uno se implica. Donde uno trata de ser objetivo con una realidad y eso no implica que no te impliques en la realidad que estás fotografiando. Yo no creo en eso que uno es...imparcial sí porque hay contar la verdad y no hay que exagerar las cosas para beneficiar a quien tú estás dándole protagonismo. Ahora, que hay una implicación ética personal, la hay. Y yo creo que eso nos pasa a todos. No creo que seamos herramientas totalmente esterilizadas y que no estemos impresionados por lo que estás representando. Yo creo que la clave es no engañar, no ensalzar a eso que tú estás fotografiando. Ser realista y contar la verdad de las cosas.

40:00 > 42:41 [Le photojournalisme comme profession] [Les valeurs] [Engagement]

RC : Al final, tienes algo de suerte de haber podido desarrollarte en esta profesión que te apasiona...

ALS : Eso es cuestión de elección. En la vida uno elige bastante lo que le pasa y sobre todo como vive, más que lo que le pasa. Es una suerte [vivir de la fotografía] entre comillas, disfrutas entre comillas porque resulta que muchas veces la realidad es dura. El ser independiente no te da lo mejor, no te da la tranquilidad que te puede dar otro tipo de trabajo. Porque hoy te va muy bien pero mañana puede ser lo contrario, te vas a lugares remotos y estás solo y en situaciones que son delicadas y hasta

peligrosas muchas veces. Si estás por ejemplo en el medio del desierto y te enfermas o te secuestran, eso no es disfrutar, no es divertirse, no es una suerte pero es parte de todo esto. Tú sabes que eso existe, uno trata de minimizar los riesgos. Yo no me expongo así alegremente a los peligros, pero a veces por estar transitando esos caminos algo puede suceder. Así y todo con todo lo que sabemos es una suerte, la suerte es de que a pesar de todo seguir haciendo las cosas en las que uno cree e ir poniendo la energía para obtener resultados que a uno le dan cierta satisfacción y al mismo tiempo un sentido a su vida.

42:41 > 46:02 [Pas de thématique]

[Echanges sur son intérêt pour ma thèse, il voudrait avoir le texte fini, il voudrait savoir si les autres photographes interviewés ont une approche à la profession semblable à la sienne]

46:02 > 47:45 [Crise] [Le photojournalisme comme profession]

[Nous discutons sur le nombre de photographes indépendants que j'ai interviewés.]

ALS : Lo que pasa es que cada vez más hay más fotógrafos independientes. Ahora te vas a un conflicto, donde haya una guerra, y la mayoría de los que están allí son independientes. Los medios no tienen a nadie para mandar ahí y que esté bastante tiempo cubriendo una información. Eso pasaba antes, hace mucho tiempo. Había medios que mandaban a una persona hacer un reportaje durante meses. Ya nadie... solo National Geographic que era su método de trabajo, pero me acuerdo que había la revista mítica Life. Se hizo un reportaje sobre el médico Schweitzer y creo que el fotógrafo [William Eugene Smith] estuvo tres meses en África siguiendo al doctor por donde fuera, eso es impensable, no lo puede pagar hoy un medio.

47:45 > 49:19 [Crise] [Le photojournalisme comme profession]

ALS : Uno vive en un mundo diferente al de los que nos precedieron, las circunstancias son diferentes. Antes se usaba película ahora se usa formato digital, antes no había internet, antes se pagaba de una manera, ahora se paga de otra, las circunstancias son diferentes. Ahora, el fondo de la cuestión, yo creo que sigue siendo el mismo, es enfrentarte a un hecho con tu herramienta que es una cámara y tú tienes que contar un hecho concreto. Con tus ojos lo que ves es una realidad amplia, lo que hace el fotógrafo es contar una fracción, una partecita de esa realidad, y dispara en un tiempo determinado; y hay un fotógrafo al lado que dispara y abarca otro ángulo distinto con lo que la visión difiere algunas veces pero en el fondo lo que estas contando es lo mismo. Es tratar de contar una historia, es contar en un rectángulo o cuadrado algo que está sucediendo ahí, lo que te impacta a ti, para que le impacte luego a otros que no están ahí. Pero me estoy yendo por las ramas, ¿no?

49:19 > 50:23 [La photographie]

RC : No, es interesante lo que me dices, porque la palabra historia ha sido utilizada por casi todos las personas que he entrevistado. Llegamos siempre a decir que lo que se busca no es hacer una súper foto sino hacer una súper historia....

ALS : Que es una súper foto digo yo, creo que es más importante lo que estas captando, como o estas captando y transmitiendo más que la gran técnica y todo esto. Para mí personalmente la gran foto es esa foto que te toca, que te emociona, que te retuerce por dentro, que te hace pensar, que te hace saltar

de alegría, que en el fondo lo que hace es tocar tus sentidos porque se trata en el fondo de eso. Si no te identificas con lo que estás viviendo, si no lo haces tuyo, si no sientes que estás ahí, entonces no es una gran foto.

Camille N. - Stagiaire chargée de *Femmes après coup* à Toulouse

Observations :

Entretien réalisé le 19/12/2012 en visioconférence.

Camille était, au moment de notre entretien, stagiaire au sein de la délégation de Mdm à Toulouse. Elle s'est occupée de la mise en place de l'exposition *Femmes après coup* au Festival Manifesto et dans deux autres endroits à Toulouse. Elle et le responsable de la délégation ont été mes principaux contacts sur place. L'échange est alors très décontracté puis nous nous connaissons et nous avons déjà eu plusieurs échanges par mail. Puisque cela ne fait pas longtemps qu'elle est à Mdm, elle livre un témoignage assez différent où elle fait part des discussions avec les autres bénévoles autour de l'exposition qu'ils ont finalement seulement relayée (la conception s'est faite à Paris, voir entretien avec Nathalie L.). L'entretien nous permet d'envisager les difficultés concrètes du dispositif face aux publics. Dans un certain sens, Camille et les bénévoles de Mdm constituent un public, quoique différent, de l'exposition mais ils participent à la fois directement à sa construction.

02:09 > 05:48 [Aspects pratiques/description] [Esthétique] [Autres intéressantes]

RC : Pour la performance, je voulais savoir comment ça s'était finalement passé, quand je n'y étais plus.

CN : Je n'y étais pas non plus, mais j'ai eu beaucoup de retours de personnes qui ont assisté. Je vais te faire un résumé de différents retours que j'ai eu. Il y a eu deux représentations, le vendredi soir et le samedi soir. Alors le vendredi soir, il a fait beaucoup de vent, il a plus, vu que la représentation, la performance se faisait à l'extérieur, elle a eu du mal à attirer les gens mais il y a eu quand même pas mal de public. Alors, ça a beaucoup choqué, plutôt beaucoup choqué, en fait. Il y a eu des avis divergents, mais un avis global qui disait que ça choquait tellement que justement ça permettait le dialogue, ça ouvrait des voies pour dialoguer tellement ça choquait parce qu'on en parlait. Comme performance théâtrale c'était assez ambigu. On comprenait pas trop ce que cherchaient à dire les artistes. On connaît l'idée générale de la performance qui était la violence à l'égard de femmes mais, c'était vraiment... assez violent comme performance. Certaines personnes qui étaient venues à la performance avec leurs enfants sont parties, parce que justement c'était trop violent pour les enfants, donc c'était vraiment dirigé à un certain type de public. On savait pas a priori. Contrairement à l'exposition où les photos ne sont pas violentes et donc même les enfants en bas âge pourraient les voir sans être choqués, la performance était dirigé à un certain type de public...

RC : Et vous, vous n'étiez pas au courant ?

CN : Non, ça on le savait pas du tout en amont. Après, la plupart de personnes avec qui j'ai parlé n'ont pas aimé. Après, c'était fait sur le petit chapiteau, et du coup il y avait une scénographie qui était bien; je ne sais pas si tu l'a vue, il y avait des mannequins qui sont suspendus, donc là il y avait les supports pour pouvoir suspendre les mannequins, ça permettait d'attirer les gens. Ce qui était l'environnement était pas mal mais voilà, la performance en elle-même n'a pas amené de troupes, et n'a pas eu un avis favorable général.

05:48 > 08:07 [Aspects pratiques/description]

RC : Et tu en as discuté avec l'équipe ou ce sont les commentaires de personnes qui étaient pas forcément de Médecins du Monde ?

CN : Les deux. C'est vraiment l'avis de deux côtés. Tant de Médecins du Monde que des gens qui sont passés par hasard et d'autres qui sont allés exprès.

RC : Mais après la performance il n'y avait pas une discussion ?

CN : Le vendredi soir non, parce qu'il a fait mauvais, et ils ont cru qu'ils allaient devoir annuler et en fait le grand O a fermé juste après la performance parce qu'il faisait vraiment mauvais et les gardiens ont évacué le jardin et tout donc ça a pas été possible. Le samedi soir, un petit peu plus, parce que déjà c'est samedi, c'est le weekend, il faisait un petit peu meilleur. Il y a eu une discussion sous la tente mais il me semble qu'il y avait que des personnes de Médecins du Monde, il n'y avait pas d'externes.

RC : Pendant la discussion ?

CN : Oui, après pour la performance il y avait d'autres personnes.

RC: Et tu peux calculer combien de personnes étaient venues pour la performance... ?

CN : Non, je ne crois pas qu'il y ait des chiffres. Attends... [cherche dans ses dossiers]. J'ai fini de faire le bilan, il faudrait que tu me donnes ton adresse mail [continue pendant qu'elle cherche]. Non, pour la performance on a pas de chiffres.

08:07 > 09:16 [Aspects pratiques/description]

RC : Mais c'était pas forcément de personnes qui venaient voir l'expo ?

CN : Si, si. Parce qu'on avait quand même fait beaucoup de pub. Je ne sais pas si tu te rappelles lors du vernissage, donc il y a des gens qui sont venues exprès pour la performance. Il y en avait d'autres qui étaient là pour l'expo et qui ont profité pour voir la performance, d'autres qui venaient pour Manifesto. Mais il y a des gens qui sont venus exprès pour ça.

RC : Justement. Dans les premiers questionnaires j'avais trouvé que un quart de personnes qui venaient à l'expo venaient pour le festival.

09:16 > 11:21 [Aspects pratiques/description]

RC : Une chose qui m'a aussi interpellé ce qu'il y a beaucoup de jeunes qui sont venus dans le cadre scolaire. Il y a eu de visites organisées ?

CN : Oui. Le dernier jour, il y a eu toute une classe d'un BTS qui est venue. C'était leur professeur qui était venu plusieurs fois, qui avait à plusieurs reprises vu l'exposition et qui avait organisé cette sortie avec ses élèves. Elle nous avait consultés avant. Elle avait eu un peu peur parce qu'elle nous avait demandé à plusieurs reprises la date de la fermeture de l'expo parce qu'elle avait ses élèves le mardi et elle avait besoin d'une autorisation de sortie. Elle était venue à plusieurs reprises voir l'exposition et parler avec nous et après elle est revenue avec toute sa classe.

[... Elle me pose de questions sur les questionnaires]

11:21 > 12:47 [Aspects pratiques/description]

RC : Et plusieurs mois sont déjà passés. Est-ce que vous avez discuté avec l'équipe, les gens sont contents...vous considérez que c'est réussi ?

CN : L'équipe de Médecins du Monde ?

RC : Oui. Les bénévoles.

CN : Oui, ça a été un véritable succès. Tu vas le voir dans le bilan que je t'ai envoyé. On a eu plus de 7 000 visiteurs...C'est énorme. Les équipes ont super bien tourné. L'organisation était très bien, les gens étaient très contents. Comme on a gardé les expos sur place on a fait encore une après-midi à une place à Toulouse dans le cadre de la journée de lutte contre la misère. Et ensuite on l'a exposé pendant 10 jours dans un espace de la diversité et de la laïcité qui est à Toulouse aussi dans le cadre de la journée de la lutte contre la violence à l'égard des femmes. Et d'ailleurs il y a un groupe de photos qui y est resté et qui va rester pendant un mois et demi. Et les gens ont trouvé cette expo très bien. »

12:47 > 14:11 [Expositions]

CN : La seule chose que tout le monde a dit par rapport à l'exposition de l'année dernière d'Exil-Exit c'est que c'est très dommage qu'il n'y ait pas eu de catalogue, parce que l'année dernière apparemment il y a eu un catalogue avec les photos, des résumés, des écrits, tout ça. Et ça coûtait une dizaine d'euros, mais après c'était un très beau livre. Beaucoup de personnes ont regretté que ça n'existe plus.

RC : Pour garder un souvenir peut-être...

CN : Exactement. Mais il y avait les cartes postales que Tom [chargé de la délégation Toulouse] avait imprimées, c'était déjà bien mais apparemment le catalogue qui avait eu l'année dernière était vraiment super. En plus il y a plusieurs bénévoles qui m'ont dit, que c'était un très vrai beau livre que les personnes ont même acheté pour offrir à leur mère, à leur belles sœurs, à leurs amis et tout ça. Parce que c'était un beau livre et c'était un souvenir pour eux-mêmes mais aussi en cadeau. C'est le regret de l'expo.

14:11 > 15:57 [Expositions]

CN : Mais après ils ont trouvé le cadre agréable. On a fait une petite soirée le 6 décembre, une soirée pour remercier tous les bénévoles où on a fait un diaporama des photos, il y avait Claude qui avait fait des photos et il a réalisé un diaporama photo. Les bénévoles ont reçu une invitation pour les remercier de leur participation.

RC : Il y en avait eu beaucoup pour que ça puisse tourner.

CN : Ben oui, tu verras dans le bilan, il y a eu 980 heures de travail.

RC : Mais vous travaillez aussi avec une équipe constant de bénévoles qui sont aussi assez réactifs, non ?

CN : Oui, tout à fait, des gens super impliqués dans ce qu'ils font. Tom est vraiment le monteur de tout ça et permet de fédérer l'équipe de bénévoles. La délégation ne fonctionne que par les bénévoles parce qu'il y a pas beaucoup de salariés. C'est une délégation qui bouge vachement. Ils font beaucoup de trucs. Il y a Tom qui est le monteur de toutes les actions et puis il y a tout le monde à côté, les délégués, comme Maya qui sont là pour soutenir les projets, et les bénévoles qui sont à côté de Tom et qui sont investis à fond qui mènent des projets jusqu'au bout.

15:57 > 17:54 [Aspects pratiques/description] [Expositions]

RC : Et tu me parles d'autres dates de l'exposition. Comment avez-vous fait pour faire le lien pour avoir ces autres dates ?

CN: Par exemple, pour la lutte contre la misère, c'est Serge, je sais pas si tu rappelles.

RC : Oui

CN: À Toulouse il y a un collectif d'associations et donc MdM fait partie de ce collectif et tous les ans il y a une journée contre la misère, le 17 octobre. Et cette année MdM, donc Serge, qui représente beaucoup MdM dans ce cadre-là, a émis l'idée que MdM pouvait participer en apportant quelque photos de Femmes après coup. Pendant l'exposition il y a eu une partie de ces personnes qui se chargeaient de la mise en place de la journée qui est venue à l'exposition et qui ont dit d'accord, et en on a mis ça en place. Et ensuite concernant la journée contre les violences, avec la mairie, ça s'est fait de la même façon. C'est Maya qui est beaucoup sur le plan de la communication, elle est déléguée régionale et elle a invité la mairie, la conseillère de...je ne sais pas quel est son titre, de la lutte contre les violences ou, de la laïcité et l'égalité... elle est venue la voir, elle était là le jour du vernissage et donc ils ont trouvé un accord pour l'utilisation des photos dans la semaine de la lutte contre les violences contre les femmes.

17:54 > 19:38 [Aspects pratiques/description]

RC : RC : Juste quelques photos ? Vous avez fait une sélection ?

CN : Il n'y a pas eu 60 photos mais il y a eu une quarantaine...

RC: Et comment vous les avez choisies ?

CN : On avait envoyé à la déléguée en question la tablette avec toutes les photos qu'on avait et elle a fait un certain choix et comment on avait encore de la place on en a rajouté.

RC : Avec les mannequins ?

CN : Il y avait trois mannequins sur place, on a gardé l'intégralité de photos et 3 mannequins...

RC : Et elles étaient posées comment les photos ? Sur les murs ?

CN : Des murs ou des grilles. Dans le bilan que je vais t'envoyer tu verras les photos.

RC : Tu as travaillé aussi pour organiser tout ça.

CN : Oui pour les deux fois, j'étais là tout le temps.

RC : Mais avant, déjà pour organiser le Manifesto.

CN : Non, je venais d'arriver.

19:38 > 20:34 [Expositions]

RC : Tu sais s'il y avait des objectifs en termes de nombre de visiteurs, ou d'autres... ?

CN : Dans le bilan, tu verras, j'ai fait un tableau comparatif avec toutes les expositions, et l'objectif c'est toujours d'augmenter en nombre de visiteurs. En comptant la journée du 17 octobre et les visiteurs qu'on a eu à la mairie, on a eu 7802 visiteurs, alors que l'année dernière pour Exil-Exit on a eu que 4000 et l'année d'avant 5000.

20:34 > 21:49 [Les valeurs]

RC : J'ai vu aussi que les bénévoles qui étaient là n'étaient pas juste assis à la table d'accueil mais qu'ils cherchaient souvent à discuter avec les gens. Tu as eu l'occasion de faire ça aussi ?

CN: Oui, tout à fait. C'était notre idée, non seulement de tenir la salle et surveiller qu'il n'y ait pas de détérioration ni de vol ni tout ça, mais c'est aussi l'engagement de bénévoles pour témoigner contre ce qui se passe. C'est le rôle de MdM de témoigner, de plaider contre les ironies de la société. Et dans ce cadre-là, de violences faites aux femmes, encore une fois les bénévoles se sont vachement investis. Ils ne sont pas là que pour faire de la représentation et ils sont vachement investis dans ce qu'ils font, ils croient à fond et pour ça ils allaient vachement parler avec les gens, pour témoigner. Je venais d'arriver, alors je n'ai pas dû avoir la même force qu'eux ils ont pu avoir.

21:49 > 23:25 [Autres intéressantes]

RC : Mais eux, ils ont eu une formation ou quelque chose parce que c'est pas forcément des sujets que vous traitez sur place.

CN : Non. Il n'y a pas eu de formation, il y a eu une petite réunion au début de l'exposition mais d'un point de vue purement logistique sur ce qu'il fallait faire et qu'il fallait ne pas faire mais sur le côté matériel. Après sur le thème, il y a eu beaucoup de bénévoles qui étaient au courant par vie privée, qui s'y intéressent. D'autres qui ont été interpellés par les photos elles-mêmes parce qu'ils s'étaient juste inscrits pour faire les permanences mais sans être intéressés au thème, donc en voyant les photos ils se sont intéressés et ils ont allés chercher des informations plus loin. Il y avait Nathalie L. [chargée de l'exposition au siège de MdM] qui était venue. Elle était venue au début de l'exposition pour nous aider et tout et beaucoup ont discuté avec elle, donc c'est un sujet qui n'était pas forcément traité au sein du CASO [Centre d'accès aux soins, dispositif de MdM dans plusieurs villes françaises] au quotidien mais qui a interpellé beaucoup de gens de la délégation et beaucoup de personnes se sont renseignées à côté et ont pu ensuite venir témoigner et parler aux visiteurs.

23:25 > 25:29 [Autres intéressantes]

RC : Est-ce qu'il y a eu de critiques ou des remarques qui revenaient souvent chez les visiteurs ?

CN : Dans le livre d'or, nous on a eu beaucoup de messages positifs. Il y a eu beaucoup de critiques qui disaient qui avaient beaucoup de photos et de témoignages à l'étranger et finalement pas ou très peu sur la France et qu'une fois de plus on montrait la misère qui avait ailleurs mais pas chez nous. C'est revenu pas mal de fois. Il y a eu aussi ce besoin de ce catalogue-là, également de la part de visiteurs qui ont dit qu'un support pour conclure l'expo manquait. Et basiquement c'était les deux critiques, le manque de catalogue et le fait que l'on ne parle pas assez de la misère et de la violence chez nous, qu'on en parle trop ailleurs et pas assez de la misère chez nous.

RC : C'était justement cette critique qui apparaissait beaucoup à Nancy, et en discutant avec les bénévoles parfois ils se sentaient pas préparés pour répondre à ce type de question. C'est arrivé chez-vous ? Parce que surtout, eux ils n'ont pas participé à l'élaboration de l'exposition.

CN : Ben, oui. On était tous devant pareil, en nous disant c'est vrai...les photos n'ont pas été choisies par MdM Toulouse...

25:29 > 26:31 [Aspects pratiques/description]

RC : Et vous gardez encore l'exposition, elle n'est pas prévue ailleurs ?

CN : Mais si, tu sais, début décembre...elle est partie au Cambodge à un festival de photo amateur. L'expo n'est pas partie dans le sens où on n'a pas envoyé les photos tels que on les a vues ni les mannequins tels qu'on les a vus au Grand Rond, mais ils ont envoyé les clichés qui ont été retirés sur place et la scénographie n'était pas les mannequins. La scénographie a changé. Mais la sélection qu'on avait, elle a été exposée de la même manière au Cambodge.

26:31 > 27:46 [Aspects pratiques/description]

RC : Et vous, vous n'avez aucun contact avec le photographe ?

CN : Non. Tout, on voyait avec Nathalie L.

27:46 > 29:22 [Expositions]

RC : Et comment toi personnellement, tu vois ça maintenant avec un peu de recul ? Tu as trouvé utile de réaliser une exposition de ce type ?

CN : Je peux te répondre assez objectivement parce que moi je venais juste de rentrer à MdM, donc j'avais un point de vue très extérieur même si j'étais à l'intérieur. Personnellement, moi qui n'étais pas intéressée...non, plutôt moi je connaissais le thème de la violence à l'égard de femmes, je savais que ça existait et tout ça mais ça m'interpellaient pas plus que ça et ça m'a permis de prendre conscience que c'est un thème très actuel de toutes les sociétés, également à la nôtre et qui est très dangereux pour les femmes et pour la société, et je crois que l'exposition a permis, et c'est son but, d'ouvrir d'autres portes souvent fermées et faire prendre conscience aux personnes qui voient l'exposition que cette souffrance existe, qu'elle est bien réelle et qu'elle est dangereuse tant pour les femmes que pour la société parce qu'une société sans femmes peut mourir. J'ai trouvé ça très positif dans ce sens-là.

29:22 > 30:46 [Aspects pratiques/description]

RC : Et tu penses que MdM Toulouse accueillerait à nouveau une exposition de ce type ? Parce que jusqu'à là c'était plutôt positif...

CN : Je pense que oui. C'est un modèle qui plaît beaucoup à la délégation, l'exposition photo. En plus on commence à mettre en place une autre exposition qui débute au mois de janvier dans le cadre du Festival international des Droits de l'Homme qui est sur les Roms. Donc, encore une exposition photo d'un gars qui travaille à Toulouse et qui est allé faire des photos autour de Toulouse.

RC : Et là c'est vous qui organisez, ça vient pas de Paris.

CN : Non, non. Elle vient pas de Paris, ça vient de Toulouse, mais pour te dire que c'est un modèle qui plaît beaucoup à Tom apparemment, il en est le moteur. Après, il fait pas tout seul, mais il est quand même le moteur et le décisionnaire et qui aime beaucoup ce modèle. Et si Paris propose une autre chose je crois qu'il va dire oui.

30:46 > 35:07 [Pas de thématique]

[Je demande des précisions sur l'exposition qu'elle vient de citer]

Alfons Rodriguez – Photojournaliste

Observations :

Entretien réalisé le 19/2/2013 en visioconférence.

Alfons Rodriguez est un photojournaliste espagnol indépendant, il a notamment travaillé dans un projet sur la faim dans le monde avec Oxfam, MSF et ACF. Il collabore régulièrement avec des ONG.

Malgré les nombreux problèmes dans la communication, Alfons Rodriguez montre dans cet entretien un engagement très idéaliste avec sa profession. Il déploie aussi une argumentation qui cherche à «justifier» son travail avec les ONG (a-t-il beaucoup préparé cet entretien ?). Il introduit spontanément des expressions du style « cela me semble valide », « je pense que c'est légitime », même dans les questions tournées de manière à avoir des informations descriptives.

00:32 > 01:57 [Aspects pratiques/description]

AR : Nosotros a través de un encuentro por una serie de conferencias y de eventos fotográficos que hubo allí en el año 2008, ahí Angel Lopez Soto y yo comulgábamos con una serie de inquietudes y de preocupaciones por la profesión y por el trabajo y decidimos unirnos y formar lo que es GEA photowords. Al poco tiempo se unió Juan Carlos de la Cal y en principio estuvo como un poco latente, la organización se había fundado pero fue un proceso lento porque son historias que cuestan de

desarrollar. Lo recuerdo con mucha ilusión porque fueron momentos de empezar en que cada uno teníamos todo por nuestro lado, y trabajar juntos y organizar todo fue costoso. Y así fue como hace 2 años empezamos una actividad más continuada y dinámica.

01:57 > 03:43 [Engagement]

RC: ¿Y tú trabajas en una agencia, eres independiente ?

AR : Soy independiente y trabajo para diversos medios de comunicación o para diferentes agencias.

RC : ¿Y tú ya estas hace como 10 años haciendo fotoperiodismo ?

AR : Yo ya llevo 15 años como fotoperiodista independiente, he estado siempre trabajando por mi cuenta para medios de comunicación y diferentes agencias para periódicos diarios, revistas, de diferentes países.

RC: Y en todos estos años tú has trabajado sobre todo temas más sociales, ¿cómo nace esta inquietud? ¿Es una preferencia, se dio en el camino?

Nace porque, bueno, el fotoperiodismo social, la fotografía documental humanitaria nace un poco del compromiso, por intentar mostrar una realidad que en la mayoría de los casos está oculta a la mayoría de las personas y sobre todo de las sociedades y de los países, digamos del primer mundo, de los países más o menos ricos o conocidos como más o menos ricos. Ese compromiso me lleva a mí a aportar mi granito de arena en comunicar esta serie de historias para que la gente se conciencie.

03:43 > 04:39 [Engagement]

RC: Pero eso es desde el inicio de tu carrera...

AR : Sí, sí sí. Yo en realidad es lo que siempre busqué. Al principio de mi carrera yo compaginé un poco el fotoperiodismo social con la fotografía de viajes, con explicar básicamente lo que es un lugar o lo que era un acontecimiento desde un aspecto mucho más positivo. Pero la conciencia de que esto es lo que quiero hacer la tengo desde hace mil años.

RC: ¿Y trabajo más corporativo no has hecho ?

Nunca he hecho este tipo de trabajos de forma continuada. He hecho algunas cosas de publicidad porque algún cliente ha requerido mis servicios por mi tipo de fotografía. Pero nunca he hecho una publicidad estandarizada, vender un producto a través de fotografías comerciales. Siempre ha sido con mi propio trabajo.

04:39 > 05:21 [ONG]

RC : ¿Y en todo este tiempo, entonces, te has relacionado con las ONG, no ?

AR : Si. Yo creo que ya desde el principio yo aposté bastante por las ONG porque creo que son un método... además de que es un método absolutamente legítimo, es también un método muy útil porque en verdad trabajamos en algo muy parecido. Es decir, tratar en alguna forma, mejorar la situación de los más desfavorecidos. Por eso siempre de alguna forma me alié con las ONGs.

05:21 > 06:14 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿Y por ejemplo, he visto que has trabajado en un gran proyecto, del hambre en el mundo, lo que es bastante interesante en tu trabajo. Me puedes contar como fue, trabajar con 4 ONG?

AR : El trabajo yo lo he realizado a lo largo de 2 años. Y ahora estoy ya en la fase de difusión, de los resultados. Es un trabajo que habla del hambre y de la desnutrición, para mostrar las causas y sobre todo, los efectos del hambre. Es un proyecto realizado en colaboración con OXFAM y otras organizaciones que también han apoyado desde el principio.

06:14 > 07:17 [Relation ONG-photojournalistes]

RC : Y quién lanzó el proyecto ?

AR: La idea nace absolutamente de mí, yo soy quien lo ideó, soy yo quien lo produzco, pero bueno como el proyecto iba en una misma línea de actuación, pues las ONG decidieron colaborar, con la exposición, el libro, lo multimedia, la página web, se ha publicado en diferentes medios. De hecho, las ONG tienen muy claro que el fotoperiodismo es una herramienta, que su utilidad es absolutamente necesarias para ellas, y por eso supongo que la han apoyado. Es algo recíproco, es una relación con un interés mutuo.

07:17 > 08:06 [Relation ONG-photojournalistes]

RC : ¿Y tuviste que tocar muchas puertas ?

AR : La verdad es que fue bastante rápido. Las puertas que toqué, enseguida decidieron colaborar. Por supuesto estos trabajos requieren muchísima burocracia, de organización, mucho ponerse de acuerdo, pero desde el principio dijeron que sí. Digamos, que nadie me ha cerrado la puerta al ir a presentar el proyecto. En este sentido creo que he sido afortunado. Pero creo que la respuesta positiva viene porque hay interés y porque se ha visto que trabajado de forma seria y rigurosa desde un principio.

08:06 > 08:57 [Aspects pratiques/description] [Argent]

RC : ¿Y qué tipo de apoyo te daban ?

AR : Cada organización que ha apoyado lo ha hecho de una forma diferente. Hay entidades que simplemente han dado un apoyo logístico pero que en realidad es muy importante porque en algunas ocasiones es difícil de conseguir y el costo es muy elevado. Hay organizaciones que han puesto dinero directamente. Hay otras organizaciones que han apoyado en campañas de difusión. Ha habido aportes de muy diversa índole. Pero todas son absolutamente necesarias. Desde dinero directamente en cash, sino hasta billetes de avión por ejemplo. O sea que es muy diversa la ayuda pero toda es bienvenida.

08:57 > 10:30 [Autonomie]

RC : Entonces tú eras completamente autónomo en este proyecto. Ellos te dieron confianza y tú hacías...

AR : Sí, sí, sí. Yo he seguido un poco mi forma habitual de trabajar que es hacerlo de forma muy independiente y ellos en ningún momento han intervenido en el resultado final ni en la metodología. En ese sentido estoy muy satisfecho también.

RC : ¿Pero tú cuando ibas a hacer tus reportajes, ibas a las misiones que ellos te facilitaban o has ido donde tú querías o has aprovechado a esta relación para ir a algunos lugares ?

AR : Ha habido de todo. Ha habido lugares y actuación. Ha habido escenarios que los he escogido yo y ha habido escenarios que me los han propuesto ellos porque tenían misiones, porque tenían proyectos humanitarios o de desarrollo en ese momento. Son lugares que me parecen completamente válidos porque es también donde está ocurriendo. Es, digamos, el corazón del problema del hambre. Por lo tanto ha habido ambas situaciones, pero las dos son perfectamente válidas.

10:30 > 11:37 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿Y luego para hacer el libro también fue tu iniciativa ?

AR : Sí, de hecho el libro está patrocinado por dos de estas ONG que han realizado toda la edición. No está realizado en el formato de auto edición. Luego también la propia editorial que se interesó, ha colaborado de alguna forma en el proyecto. Es una editorial que ha querido colaborar y que se ha identificado un poco con el proyecto. Y era un editor que yo ya conocía. En ese sentido la puerta ya estaba un poco abierta. Entonces ha sido todo bastante fácil.

[Problème de connexion Skype].

14:09 > 15:04 [Crise]

RC : Estábamos hablando de crisis, de las posibilidades de montar este tipo de trabajo en tiempo de crisis.

AR : Indudablemente el tema de la crisis económica en España, más que crisis, esta gran estafa que nos está tocando vivir, ha influido. Lo que pasa es que hay que ser constante, hay que seguir insistiendo para conseguir lo que creo que se hubiera podido conseguir en casi cualquier otro momento. Quizás con un porcentaje un poco menor pero como están las cosas yo estoy bastante satisfecho de lo que se ha conseguido.

Nuria Lopez Torres- Photojournaliste

Observations :

Entretien réalisé le 5/03/2013 en visioconférence.

Nuria Lopez Torres est photojournaliste et membre du collectif Gea Photowords. Elle ne travaille pas avec d'ONG ni dans l'humanitaire. Elle fait pourtant partie du collectif « engagé » Gea et collabore personnellement avec une association qui milite pour l'égalité des sexes. Dans cet entretien, assez différent des autres, nous avons un aperçu concret des financements en dehors de la presse et du monde des ONG. Pour accéder à ces financements, il faut parfois « sortir » de la profession, pour utiliser les mots de la photographe. De plus, son engagement personnel avec un sujet prend plus une

forme d'engagement intellectuel avec une thématique qui n'a rien à avoir avec des logiques humanitaires et c'est cela qui la différencie des autres photographes interviewés.

00:53 > 03:11 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿Cómo es el trabajo que realizas con Gea? Tú trabajas sola y de pronto surge esta iniciativa... ¿cómo funciona para ti?

NLT : Yo soy la última persona incorporada a Gea. Soy la más jovencita. El miembro más joven de Gea en el sentido de incorporación. Yo me incorporé hará algo más de un año y medio a Gea. A mitad del 2011. Entonces, yo colaboré con Gea antes de ser miembro con diferentes publicaciones, diferentes artículos. Angel Lopez Soto, no sé si lo has entrevistado.

RC : Sí.

NLT: Pues Ángel, me conocía, nos conocíamos no personalmente, pero habíamos tenido algún contacto vía e-mail, y conocía mi trabajo, y él me pidió como él sabe que yo trabajo mucho el tema de la sexualidad, pues para unas fechas en concreto me pidió un material sobre homosexualidad. Yo había estado trabajando un proyecto en Cuba sobre este tema y entonces le facilité. [problème de communication, inaudible] Entonces, Ángel me propuso incorporarme y los otros miembros decidieron que sí. Y esa fue mi incorporación a Gea.

03:11 > 06:49 [Crise] [Le photojournalisme comme profession]

NLT : Había hecho un trabajo en Cuba, entonces hice un artículo y se publicaron una serie de fotos no sobre todo el trabajo sino sobre una parte en concreto del trabajo que estaba haciendo en Cuba, y colaboré con ellos en otra publicación y me propusieron incorporarme al proyecto.

RC : ¿Y qué es lo que te atrae de este tipo de realización. ¿O por qué aceptas estar en el colectivo?

NLT : Por varios motivos. Primero porque me parece que GEA, es un buen equipo de profesionales y gente con mucha experiencia, y considero que hoy en día, el fotoperiodismo, el periodismo, en mi caso que el fotoperiodismo, que es lo que me toca...considero que en esta situación hay que unir fuerzas. Un fotógrafo solo es mucho más difícil poder tirar proyectos para adelante, porque todo ha cambiado. En muy pocos años ha cambiado el panorama. Ha cambiado el panorama de como antes como un fotógrafo desarrollaba proyectos, se ganaba la vida, etc. etc. Y si a eso le añadimos que estamos en un periodo de crisis, aunque el fotoperiodismo lleva ya bastantes años de crisis, se han cerrado muchos periódicos, se han despedido a muchos periodistas y a muchos fotógrafos, es decir hay una crisis profunda de lo que son los medios de prensa tradicionales, se está publicando muy poco, y lo que se publica es de muy mala calidad. El periodismo de investigación ya no se practica pues porque se van a reducir los costes y todo eso implica que antes, un medio, un periódico, una revista invertía en un fotógrafo, invertía en un redactor para tratar un tema en profundidad. Hoy en día, muchas veces a un becario, a una persona que tiene una cámara tiene que desarrollar un tema, por lo tanto ya no se puede...

06:49 > 09:47 [Le photojournalisme comme profession] [Crise]

RC: ¿Y tú hace cuanto trabajas en esta profesión?

NLT: Dedicarme realmente a la fotografía llevo unos doce años. Aunque yo estudié fotografía pero luego estuve... lo dejé porque vivir de ello era muy difícil. Estuve ahí entrando y saliendo. Seguí la fotografía pero la combiné con otros trabajos. Vivir de la fotografía es muy muy difícil, muy difícil, y en España en los últimos años muchísimo más. ¿Qué ocurre? Que para desarrollar proyectos, la fórmula es unirse, crear colectivos, organizaciones de trabajo y creo que Gea me ofrecía esa oportunidad porque lo que pasa es que en estos muy complicados, Gea se genera, se forma, justo cuando empieza la crisis, la crisis mundial. Con lo que todo lo que eran becas, subvenciones, hay un paro y por lo tanto para desarrollar proyectos ahora mismo es muy difícil conseguir financiación. Pero a mí el trabajo de Gea me gusta, considero que vamos a paso de hormiguita porque se va muy despacito. Se tiene que estar en red, en grupo y porque hoy en día creo que todo está corrupto, entonces una persona sola y aislada, yo creo que en la mayoría de los trabajos no funciona. Cada uno tiene su trabajo, se gana la vida como puede pero hay que unir fuerzas, talentos, energías para poder tirar adelante proyectos importantes.

09:47 > 11:16 [Aspects pratiques/description] [Argent]

RC: ¿Y tú pasas por Gea para conseguir clientes, o te contactan a través de Gea ?

NLT: Hay de todo. Es decir, hay personas que contactan Gea que quieren colaborar, no trabajar porque aquí en Gea no hay remuneración, es decir Gea no paga a nadie. Nosotros en Gea tampoco cobramos, todo es trabajo voluntario de momento, y si se consigue algún pequeño ingreso por alguna charla, por pequeña conferencia, por algo, eso va a fondos para gastos de Gea porque hay gastos de mantenimiento, todos los socios pagamos mensualmente una cuota, aquí no hay nadie que cobre un sueldo de momento. La idea es que algún día se podrá, pero de momento todo trabajo es voluntario. Entonces hay gente que contacta porque nos interesa u otras personas que nos han contactado con artículos o unas fotografías tuyas, etc.

11:16 > 15:16 [Les valeurs] [Crise] [Argent]

RC: OK. Gea no paga. Pero por ejemplo para irte de viaje a Brasil o a otro país, por ejemplo las fotos que haces en Marruecos, ¿es un trabajo remunerado?

NLT: Eso no tiene nada que ver con Gea. Es mi trabajo.

RC: Sí. Pero cuando tú te vas, ¿tú financias tu viaje esperando vender las fotos después?

NLT : En este caso sí. En otros casos u otro compañeros, a lo mejor les financian, pero cada vez menos. Ahora la mayoría de veces es el fotógrafo que se financia su trabajo, asume todos los gastos, y luego intenta vender. A veces aunque lo financies tú, ya tienes la palabra con alguna publicación que eso se va a vender. Aunque tú pagues los gastos, tienes asegurado que te lo van a comprar. Y otras veces como es mi caso ahora en Brasil, yo no tengo asegurado nada. Yo he asumido todo el riesgo de gasto, ir a hacer un trabajo. Ahora tengo que editarlo y tratar de venderlo. Es casi un trabajo, como yo digo, de Robin Hood, lo que estamos haciendo los fotógrafos.

RC : Debe ser complicado financieramente...

NLT : Es muy difícil, a menos que trabajes en un medio. Bueno, yo doy clases de fotografía y hago otras cosas pero no vivo exclusivamente de lo que yo publico porque aparte de que hay muy pocas publicaciones, las tandas las han reducido al mínimo, pagan una miseria comparado con lo de antes que eran ingresos bastante decentes. Hoy en día el panorama es que pagan muy muy poco. Tú puedes publicar y muchas veces no cubres gastos con unas publicaciones. Tienes que publicar varias veces y eso es muy difícil.

15:16 > 18:21 [Engagement]

RC : Tú has tratado el tema de homosexualidad, de género. ¿Como es que te empiezas a interesar en este tema, o ha habido varios temas que has querido tratar en un largo plazo?

NLT : Me interesé en el tema de género pues me vinculaba [le téléphone de la photographe sonne, puis elle demande de pouvoir répondre puis reprend] El tema de género. Yo, entonces estoy vinculada a una asociación de mujeres que lo dirige una amiga que es antropóloga, especialista en género, digamos que me vinculo al tema de género porque de alguna manera lo trabajo, entonces lo incorporo a la fotografía, me interesa trabajar el género porque colaboro con una asociación de mujeres.

RC : Entonces eso hace parte de tu compromiso más personal...

NLT : Claro.

18:21 > 20:23 [ONG] [Engagement]

RC : En el marco de este trabajo ¿no has tenido que trabajar, aparte de esta asociación, con alguna otra ONG o en el mundo asociativo ? Como es el caso de, por ejemplo, Ángel y varias veces ha trabajado con ONG. ¿Eso a ti te ha pasado?

NLT : No. Yo he trabajado nada más que con esta ONG. He trabajado con otra, relacionada con el tema de género en relación a la prostitución. Pero no, porque mi trabajo por mucho tiempo ha sido en España. Hace pocos años que estoy comenzando a trabajar fuera y pues de momento, fuera no he trabajado con ONG.

RC: ¿Y en España está esta asociación en la que te involucras más por una relación personal o como compromiso personal?

NLT : Un compromiso personal de un lado, y por otro lado un compromiso más de activista. Por un lado hay una relación con las personas que la componen. Una relación personal de amistad, pero es porque el tema me interesa.

RC : del punto de vista militante o activista...

NLT : Exacto.

RC : Y en ese sentido tú sientes que te comprometes con tu trabajo, que desarrollas este compromiso a través de tu trabajo.

NLT : Sí, por supuesto. Todo va junto, no se puede separar. En tu trabajo siempre se refleja tu compromiso social y militante. Eso es evidente.

20:23 > 21:18 [Aspects pratiques/description]

RC : ¿Y hay otros temas que hayas tratado durante un tiempo, o que hayas dejado?

NLT : Siempre va relacionado con el tema. Claro, he hecho otros trabajos que tienen que ver con el género pero de alguna manera mi trabajo siempre está vinculado con el género, con la identidad, aunque me he centrado mucho en lo que es identidad de género, y con todo lo que tiene que ver con sexualidad. Aunque en estos conceptos que te he dicho cabe muchos temas.

21:18 > 23:16 [Les valeurs] [Le photojournalisme comme profession]

RC : Vi una foto que habías publicado en Gea de un reportaje en México, de una niña en un cementerio.

NLT : La niña está saltando desde arriba. La tomé de tal manera que parece que la niña está volando, que está levitando. Pero la niña estaba arriba en las tumbas y salto justo en este momento.

RC : Y por ejemplo ese tipo de trabajo de viajes, son financiados por ti misma....

NLT : Es muy arriesgado pero pienso que intentas tener ingresos de otros sitios. Entonces, a veces estos viajes no te los planteas solo como trabajo. Es como una filosofía de vida, una manera de vida, asumes un cierto riesgo en mi caso. Hay otros compañeros que se aseguran más el trabajo. En mi caso, tal vez no lo aseguro tanto no porque no quiera, pero porque no puedo. Si yo no tengo asegurada la venta del trabajo no me va a impedir que lo haga porque lo quiero hacer. Entonces busco la financiación de otros ingresos, de otra manera que a lo mejor no me apetece tanto pero...

23:16 > 25:40 [Le photojournalisme comme profession]

RC : Y finalmente cuando publicas este tipo de trabajo, ¿va a ser con medios, con revistas con periódicos? ¿A ese tipo de clientes vendes tus fotos?

NLT : Sí, claro. Elaboro un proyecto, depende del proyecto que sea. Hay proyectos que son más personales y hay otros proyectos que no son tan personales, que son más comerciales. Como los reportajes de viajes. A veces pueden ser más comerciales o más personales. Depende. Y entonces, la idea es venderlas, para que se vean, para que tengan visibilidad, desde luego, para tener ingresos económicos.

RC: Finalmente ¿tu profesión es como una pasión?

NLT : Sí, sí. Quien se dedica a esto, no lo hace por dinero, eso es evidente, porque aquí hay una precariedad económica, es decir quien quiere ganar dinero deberá dedicarse a otra cosa menos a esto. Esto es más una filosofía de vida, una pasión, un a manera de entender la vida.

25:40 > 27:57 [Engagement]

RC : Es interesante como varios fotógrafos se comprometen con los temas que toca. Ángel con el Tíbet. Es como si para ustedes la profesión fuera también una forma de vivir un compromiso.

NLT : Sí, yo he hecho mucho el tema de género, de la homosexualidad, de la mujer, de los trans. Ahora en Brasil he tratado de nuevo el tema de las personas transgénero. Y es como, como mi gran tema. Lo que pasa es que mi tema es.... [elle cherche un mot]

RC : ¿Transversal ?

NLT : Incluso en temas que no son de mujer, me gusta ver la perspectiva de género. Básicamente eso es lo que hago. He estado en Brasil, he tocado el tema de favelas y de la pacificación y me interesaba también ver el papel de la mujer dentro de la policía, por ejemplo.

27:57 > 28:52 [Esthétique]

RC : ¿Y también es una búsqueda artística ? Me da la impresión que le das mucha importancia al aspecto plástico de tus fotos.

NLT : Sí...pero es que hay que dárselo, al fin y al cabo no es solo el contenido de la imagen, que es muy importante, pero la parte plástica es muy importante también porque al fin y al cabo es mi medio de expresión. Yo tengo que ser capaz de generar una imagen que capte la atención del espectador. Un escritor tiene la facilidad de tener todas las palabras del mundo para explicar algo, y un fotógrafo es más difícil. Entonces la plasticidad es importante para captar la atención del espectador.

28:52 > 29:17 [Esthétique]

RC : Haces estudio también ?

NLT : Sí. De hecho, yo trato mucho el retrato psicológico y uno de los cursos que doy es ese. Me gusta mucho el retrato psicológico.

Phillipe Conti- Photojournaliste

Observations :

Entretien réalisé le 29/08/2014 par téléphone.

L'entretien s'est déroulé sans soucis mais son enregistrement a rencontré de sérieux problèmes, ce qui rend la transcription mot par mot difficile. Grâce à la prise de notes il a été possible de restituer plus de la moitié de l'entretien.

Phillipe Conti, photographe français, a travaillé à deux reprises avec MSF. Un premier projet, personnel, l'a amené à s'intéresser à la santé mentale des personnes vivant à Gaza. Dans ce contexte, il a croisé une mission de MSF qui s'intéressait à ce sujet. De cette façon, Chroniques palestiniennes a vu le jour. Il s'agit d'une petite publication avec ses photographies et les témoignages des médecins et des psychologues sur place. Bien que, travaillant principalement sur des commandes corporate ou des photos d'architecture, Phillippe Conti tient à son rôle de photojournaliste et il tient à ne pas être militant mais « informateur ». Ainsi, a-t-il refusé de faire tourner ce travail dans des cercles jugés trop « pro-Palestine ». Ensuite il a travaillé sur un reportage d'une mission chirurgicale de MSF en Irak, mais cela seulement grâce à des anciens contacts ponctuels gardés dans l'ONG. Il minimise finalement l'impact de ce tandem dans le travail d'un photojournaliste.

00:00 > 06:15 [Pas de thématique]

RC : [Explication de l'entretien et de la thèse] Pouvez-vous revenir sur votre travail avec MSF ?

05:44 > 08:21 [Relation ONG-photojournalistes] [Aspects pratiques/description]

PC : C'était l'époque où les projets de santé mentale se développaient. Je suis arrivé dans ce contexte-là. Le but était de faire connaître quel était l'état de la population palestinienne face à l'intifada, sachant qu'en Cisjordanie ou à Gaza l'armée israélienne était encore sur place. Je pense que c'est important de le mettre dans le contexte. J'ai commencé à travailler là-dessus, j'ai rencontré des psychologues, et moi aussi je voulais travailler sur les conséquences sur le mental, donc on s'est rencontré un peu sur le même sujet. Ils m'ont proposé d'aller voir à Gaza. Après je suis rentré en France, je suis allé voir les chargés de la communication de MSF à Paris et à l'époque eux, ils travaillaient sur le Moyen Orient et de là on a décidé de poursuivre plus longtemps.

08:21 > 09:17 [Aspects pratiques/description]

RC : Et là vous êtes retourné...

PC : Et ensuite je suis retourné, à chaque fois avec quelqu'un de MSF qui travaillait pour ce projet de Chroniques palestiniennes qui ressemblait à la fois une partie photographique et l'édition d'un magazine avec les photos et les écrits des psychologues qui racontaient des histoires de familles, de patients qu'ils avaient rencontrés

09:17 > 10:47 [Expositions] [Relation ONG-photojournalistes] [Les valeurs]

RC : Alors vous étiez à la base comme photoreporter, faisant un reportage que vous alliez vendre par la suite...

PC : La première fois... ?

RC : Oui

PC : Oui, j'étais indépendant.

RC : Et pour l'exposition, c'est une idée qui est née après ou ça faisait partie du projet ?

PC : Oui, c'est né après [difficilement audible. Il explique dans ce passage que l'idée d'exposition est née à son retour de Gaza. En effet, il souhaitait poursuivre la collaboration avec MSF et « ils se sont retrouvés sur la même intention »]. On trouvait aussi que ça pouvait être bien d'avoir un lien avec la presse.

10:47 > 11:51 [Relation ONG-photojournalistes]

RC : Donc on peut dire que vous étiez dans une optique de partenariat avec l'ONG

PC : Tout à fait.

RC : Mais est-ce que ça peut changer un peu votre regard ?

PC : Non, parce que la santé mentale était déjà mon sujet dès le départ. Moi je travaillais déjà sur ce sujet et après on s'est rencontrés, mais sur l'aspect de la prise en charge de problèmes psychologiques,

et je donc c'est là que je suis allé les rencontrer parce que ça m'intéressait forcément parce que c'était le projet sur lequel je travaillais

11:51 > 15:37 [Relation ONG-photojournalistes]

RC : Et vous avez à d'autres occasions de travailler avec des ONG ?

PC : Non, mais je travaillerais sans problèmes.

RC : Parce que ça pourrait créer des liens...

PC : [Difficilement audible, dans ce passage le photographe explique que le travail avec les ONG peut en effet créer un lien avec la presse, faciliter des accès pour des reportages, éventuellement donner lieu à un échange de protection contre des photographies, mais que l'ONG n'a pas vocation à se substituer aux organes de presse].

Le problème qui se crée donc c'est que MSF devrait être coproducteur de reportages photographiques à la place d'organes de presse. En fait, les organes de presse payent de moins en moins, les photographes se sont lassés, ils n'ont pas de support financier de la part de la presse, les photographes se sont donc tournés vers les ONG. Ça a marché un temps mais pas longtemps et c'est normal parce que l'ONG n'a pas vocation à financer des reportages. Ils le font quand il y a des campagnes, des choses précises. [...]

Exceptionnellement, sur ce projet-là [son projet avec MSF], MSF a choisi d'avoir une position un peu militante, je sais pas pour quelle raison...

15:37 > 17:00 [Engagement] [Le photojournalisme comme profession]

RC : Et vous-même, vous étiez militant ?

PC : Non, pas du tout. Moi, par exemple, par la suite, je reste propriétaire de ce travail [difficilement audible; il explique avoir été contacté par des associations franco-palestiniennes pour des expositions plus militantes et qu'il n'a pas souhaité les faire en dehors du contexte de MSF] Mon travail n'est pas un travail militant mais un travail d'information.

RC : Vous l'auriez senti peut-être comme une instrumentalisation ?

PC : [il hésite] ..oui...enfin...ça aurait pu être le cas mais je suis pas soutien inconditionnel d'un camp...

RC : Vous êtes photoreporter...

PC : voilà...

17:00 > 19:38 [Relation ONG-photojournalistes]

RC : Mais à Perpignan par exemple ça arrive encore souvent qu'il ait des expos coproduites par des ONG...

PC : Je trouve que ça se fait moins [il parle de son expérience à Perpignan, puis du fait que le prix Care n'existe plus]

RC : C'est le Comité International de la Croix-Rouge qui a repris ce prix...

PC : [il explique que les notions de production, coproduction recouvrent plusieurs réalités, parfois il s'agit de petits échanges qui ne peuvent pas être qualifiés des productions]

19:38 > 20:07 [Relation ONG-photojournalistes]

PC : Et justement la question que l'on se posait sur le positionnement ou s'il y a une influence quand on travaille avec une ONG, de toute façon la question se pose pour les organes de presse. L'information n'est pas forcément la même en fonction d ['où on publie].

20:07 > 21:04 [Aspects pratiques/description]

RC : Donc, ça vous arrive exceptionnellement de travailler avec des ONG...

PC : La dernière fois qu'on a fait un travail ensemble avec MSF c'était un travail que j'ai fait en Jordanie, c'est sur mon site. C'est un travail que j'ai fait sur des réfugiés irakiens sur la chirurgie de guerre.

21:04 > 22:55 [Relation ONG-photojournalistes] [Aspects pratiques/description]

RC : Vous travaillez plus souvent avec la presse ?

PC : Je travaille très peu avec la presse. Je travaille sur d'autres projets...

RC : Et le reportage avec MSF ?

PC : Fragment...

RC : C'était un reportage, c'était exposé ?

PC : C'était exposé mais pas avec la presse.

RC: Alors, elle s'est faite comment cette collaboration ?

PC : Alors là, c'est un peu particulier. Le sujet m'intéressait, le chef de mission c'était un ami, c'était le même chef de mission qui à l'époque était à Palestine [il explique que la collaboration consistait à avoir une entrée privilégiée dans la mission. Les photos ont été transmises à MSF qui s'en est servi pour leur communication]. C'était plus en rapport avec mon ami qu'avec l'ONG.

22:55 > 31:16 [Pas de thématique]

[Défaut d'enregistrement]

[Discussion sur des possibles contacts, le photographe suggère de chercher les entretiens du directeur de Visa pour l'image sur le rapprochement avec les ONG. Il évoque aussi le fait que l'on peut faire un bon travail photographique en travaillant avec des ONG, il cite notamment le travail du photographe William Daniels]

31:16 > 37:07 [Relation ONG-photojournalistes] [Le photojournalisme comme profession]

PC : Ce qui est intéressant pour un photojournaliste à un moment est d'avoir un regard d'auteur sur une situation. La question de savoir s'il y a un regard particulier en travaillant pour la presse ou pour

les ONG, je dirais que ça va changer la façon dont on va choisir les images ou la façon de raconter mais c'est pas nécessairement lié à l'institution mais au support qu'ils utilisent.

La liberté qu'il y a de travailler avec une ONG par exemple, est de travailler sur des projets à long terme. En termes de photojournalisme c'est quand même bien. Mais ça ne change pas fondamentalement le regard que l'on a ni notre approche par rapport à un sujet.

[Il évoque le fait qu'il a assez de liberté dans les reportages qu'il réalise pour des ONG, notamment dans la sélection d'images. Il oppose ce type de travail au travail corporate qu'il réalise aussi. Il pense aussi que ces reportages ne visent pas forcément les donateurs car ils seraient différents dans leur approche]

Nicolas Moulard- Photographe indépendant

Observations :

Entretien réalisé le 9/7/2015 par téléphone.

Nicolas Moulard est photographe, il réalise notamment des portraits de presse, des photos d'architecture et des commandes corporate. Il a été contacté suite à sa collaboration avec la délégation de Mdm Toulouse avec laquelle il a conçu une exposition sur une communauté Rom habitant près de la ville. Passionné de photojournalisme, il avoue avoir arrêté d'essayer d'en faire son métier principal. Le travail avec Mdm lui a ouvert pourtant quelques portes : il a été photographe d'une campagne affichage de Mdm et a réalisé les portraits corporate des salariés de cette même ONG. L'exposition à Toulouse a été aussi pour lui l'occasion de se faire financer entièrement une exposition avec très peu d'intervention de Mdm, confronter son travail photojournalistique à un public et d'avoir une certaine visibilité dans les médias locaux, bien que le travail ait été non rémunéré.

01:36 > 03:12 [Aspects pratiques/description]

RC : Donc, c'est surtout sur votre projet d'exposition avec Mdm Toulouse que je voudrais revenir. Pourriez-vous me raconter comment le projet s'est déroulé ?

NM : J'ai commencé à faire des photos au mois de novembre 2008, sur les conseils d'une amie infirmière qui n'avait rien à avoir avec Mdm mais qui s'occupait d'aider une famille au niveau des papiers relatifs à la santé, parce qu'elle est infirmière et qu'elle connaissait un peu ça et du coup elle a pu aider une famille qui avait du mal à comprendre tous les papiers. Et donc j'ai commencé à faire des photos. J'ai rencontré par hasard en faisant un autre reportage photo sur des sdf un retraité, un chirurgien à la retraite de Mdm, M. Michaud. Un jour j'étais dans un magasin photo en train de faire les premiers tirages de ce travail sur les Rom et M. Michaud est arrivé par hasard, je lui ai dit « tenez, ça va peut-être vous intéresser », je lui ai montré les photos et là il était très ému, il avait des larmes aux yeux et il m'a dit, « mais il faut absolument les montrer vos photos, il faut faire une expo avec ça,

il faut communiquer pour aider les Rom, pour aider à faire connaître les Rom ». Il m'a dit « il faut que je vous présente à Mdm ». J'ai pris RV, et là il m'a présenté Tom et Geneviève de Mdm.

03:12 > 04:21 [Aspects pratiques/description]

RC : Les photos vous les aviez faites avant ?

NM : Non, j'étais en train de les faire. J'avais fait une partie de photos mais c'était pas encore terminé.

RC : Et ils vous ont proposé tout de suite de faire l'exposition à Manifesto ?

NM : Je les ai rencontrés, ça doit être l'été 2009 et là ils m'ont dit, ça serait bien qu'on fasse quelque chose mais à ce moment-là, ils n'avaient pas le budget pour produire l'expo, pour faire les tirages, etc. Ils m'ont dit « on se revoit, on reprend contact plus tard ». Il s'est passé quelque mois et là je pense que c'est Tom qui m'a appelé en me disant "on a le budget pour produire l'exposition, donc si tu es toujours d'accord, on fait une exposition avec ces photos".

04:21 > 06:11 [Aspects pratiques/description] [Expositions]

RC : Mais ça, c'était en 2009 et l'exposition a été en présentée en 2012...

NM : Oui, il a dû se passer déjà un an...attendez, c'est plus long que ça. C'était l'été 2012. Trois ans plus tard.

RC: D'accord...

NM : Et moi pendant ce temps, je continuais les photos sur le terrain. Je n'y allais pas tous les jours mais j'y allais régulièrement.

RC : Et une fois que l'accord pour faire l'expo a été trouvé, qu'est-ce qu'il restait à faire ? Vous avez fait une sélection des images, c'est vous qui avez fourni le travail déjà fait ?

NM : Quand on s'est vue à l'été 2012, j'avais déjà la plupart de photos, l'histoire était complète mais j'ai proposé à Tom et à Geneviève de faire, en plus de photos, un documentaire vidéo d'une dizaine de minutes et là ils m'ont dit OK. Si tu es d'accord, on exposera ça à Manifesto en septembre 2013. Ce qui m'a laissé encore un an pour continuer à faire encore les dernières photos et faire ce film de dix minutes.

06:11 > 07:50 [Aspects pratiques/description] [Relation ONG-photojournalistes] [Expositions] [Autonomie]

RC : Et après vous vous êtes occupé des tirages ?

NM : Oui, avec Tom aussi. En fait j'ai donné les fichiers à Tom, Tom allait les porter au labo photo. Moi, j'allais vérifier si c'était bien fait, etc. C'était un travail d'équipe.

RC: Mais c'était vous qui aviez fait la sélection d'images ? Vous leur avez pas montré d'abord une sélection qu'ils ont après modifiée ? Comment le choix du contenu s'est passé ?

NM : C'est moi qui ai choisi toutes les photos.

RC : Et il y en avait combien ?

NM : Il y en avait 24, je crois. C'est moi qui ai choisi toutes les photos, ils m'ont même proposé de faire quelques-unes plus grandes que les autres, donc je leur ai dit celles que je souhaitais avoir en grand. J'ai toujours choisi, ils m'ont fait entièrement confiance. Après pour l'affiche, il fallait aussi choisir une photo. J'en ai proposé plusieurs, ils ont fait leur choix et on est parti là-dessus. Après ils m'ont proposé de faire aussi une bâche de 2m x 2m à peu près.

07:50 > 08:16 [Relation ONG-photojournalistes] [Expositions]

RC : Et là c'était une photo d'une jeune fille je crois...

NM : Oui, la photo de la fille c'est la photo de l'exposition, c'est la jeune fille qui porte sa petite sœur dans les bras.

RC : Donc vous avez travaillé ensemble mais c'est vous qui avez fourni le travail entièrement ...le travail créatif.

NM : Le travail créatif, oui.

08:16 > 10:21 [Relation ONG-photojournalistes] [Expositions]

RC : Et c'était la première fois que vous travaillez avec une ONG...

NM : Oui.

RC : Vous travaillez à Toulouse ?

NM : J'habite à Paris. A l'époque j'étais à Toulouse, ça fait seulement un an que j'habite à Paris.

RC : Qu'est-ce que vous retenir de cette collaboration. D'abord, pour quoi croyez-vous qu'ils ont été attirés par votre travail...je sais qu'ils travaillent auprès des communautés Rom, qu'ils font des maraudes...

NM : J'ai commencé les photos fin 2008 et MdM est arrivé sur le terrain un peu à la même période. On a découvert ce terrain des Rom en même temps, et donc je pense que ce qu'il leur a plu dans mes photos c'est qu'ils ont trouvé ce qu'ils connaissaient sur le terrain. Et ces familles Rom, dans le quotidien, à l'abri des regards, parce que tous les toulousains les connaissent mais seulement au feu rouge, pour faire la mange et nettoyer les parebrises. Alors que là j'apportais une autre vision, dans leur quotidien chez eux. Là, ils ont une toute autre apparence, ils ont après comme tout le monde. Ils sont souriants, sympathiques. Et MdM a retrouvé cet aspect de leur personnalité.

10:21 > 10:46 [Aspects pratiques/description] [Expositions] [Argent]

RC : Et c'était un travail bénévole...Ils vous ont aidé à publier sous forme d'exposition...

NM : Oui. Voilà. MdM a produit l'exposition, c'est à dire qu'ils ont payé les tirages, la communication pour les affiches, les flyers mais j'ai touché aucun argent pour ce travail.

10:46 > 11:22 [Expositions]

RC : Il y a eu un vernissage, vous avez dû faire des entretiens ou vous exprimer par rapport à l'expo ?

NM : Oui, oui. Il y a eu un vernissage au festival Manifesto où il y a eu à peu près 150 personnes et il y avait des bénévoles de MdM, des amis, la famille, du publique classique et surtout on avait invité tout le terrain des Rom à venir. Il y en a quelques un qui sont venus.

11:22 > 12:08 [Expositions]

RC : Et après pendant l'exposition il y avait des bénévoles qui assuraient des permanences ?

NM : Il y avait des bénévoles différents qui venaient pour faire de la médiation un peu, pour renseigner un peu le public qui venait voir l'expo.

RC : Et vous avez eu l'occasion d'échanger avec eux pour discuter de votre expérience ?

NM : Avec le public ?

RC : Le public et les bénévoles...

NM : Oui, bien sûr. Je m'y rendais assez souvent pour justement rencontrer le public, voir leur réaction et puis essayer d'apporter des informations supplémentaires pour les curieux.

12:08 > 12:36 [Aspects pratiques/description] [Expositions]

NM : Et il y a eu aussi quelque journalistes qui sont venus m'interroger sur mon travail. Il y a eu la Dépêche du midi, France 2, France 3...je me rappelle plus de tous.

RC : Donc ça vous a apporté quand-même un peu de visibilité par rapport à votre travail ?

NM : Ah oui, oui.

12:36 > 13:34 [Le photojournalisme comme profession]

RC : C'était alors la première fois que vous travaillez avec une ONG. D'habitude vous faites quoi, du photoreportage ?

NM : En fait le photoreportage, je n'ai pas gagné un seul euro avec ce travail ni avec le reste. Le photoreportage c'est ma passion, c'est ce qui m'anime le plus parce que ça me permet d'aller à la rencontre de certaines communautés, de certaines personnes et de faire connaître un petit peu la réalité. C'est ce qui m'intéresse dans la photographie. Après, c'est pas ça qui me nourrit, alors il faut que je fasse d'autres choses comme du portrait corporate, l'architecture, des choses plus alimentaires.

13:34 > 14:49 [Crise] [Le photojournalisme comme profession]

RC : Et ces reportages vous n'essayez pas de les vendre ?

NM : Non, j'essaye un petit peu mais je vous avoue que c'est tellement compliqué que je préfère faire d'autres choses...

RC : C'est à cause de la crise ?

NM : Oui, c'est ça...

14:49 > 16:09 [Relation ONG-photojournalistes] [Aspects pratiques/description] [Argent]

RC : J'ai vu aussi que vous avez fait des portraits corporate pour MdM, le lien s'est aussi fait par Toulouse ?

NM: Oui, le lien s'est fait depuis Toulouse. C'est qui s'est passé ce que le directeur de la communication de MdM au siège à Paris a vu passer les photos de l'exposition des Rom et il a vu cette photo de l'affiche et il s'est dit, « c'est ça qu'il me faut pour la campagne d'appel aux dons de fin d'année ». C'était en 2013, il m'a demandé de faire deux autres portraits pour, un portrait d'un réfugié érythréen et un portrait d'un SDF à Toulouse. Et avec ces trois portraits, ils ont fait une campagne nationale avec des affiches dans le métro, dans la presse française, le lien s'est créé avec le siège à MdM. Ensuite, comme ils étaient contents de mon travail, ils m'ont rappelé cette année pour faire des portraits de l'ensemble de salariés de MdM.

RC : Et là c'était des vraies commandes...

NM : Ah, oui, oui.

16:09 > 17:09 [Engagement]

RC : Je voulais juste revenir sur votre travail auprès de la communauté Rom. Vous m'aviez dit que vous vous y êtes rendu parce qu'une connaissance connaissait ce camp...Mais est-ce que vous aviez des engagements associatifs préalables ?

NM : Non, pas du tout.

RC : Dans le milieu humanitaire ou autres ?

NM : Non, non.

RC : Parce que ça m'est arrivé de rencontrer des photographes qui sont militants d'une cause et qui en font leur sujet de travail.

NM : Non, moi, j'étais pas militant à la base, je le suis devenu en faisant ces photos.

17:09 > 19:02 [Aspects pratiques/description] [Le photojournalisme comme profession] [Argent]

RC : Et quels autres sujets avez-vous par exemple traité en reportage ?

NM : Le tout premier reportage que j'avais fait c'était sur une maison d'accueil de SDF à Toulouse mais c'est pas vraiment abouti, je l'ai laissé tomber au cours de route avant de l'avoir terminé et ensuite j'ai fait un reportage dans un voyage, dans les onze anciens pays communistes de l'Union Européenne, de la Mer Baltique à la Mer Noire. Quelque chose de complètement différent...

RC : Sous le modèle de financer son voyage et après on le vend ou pas.

NM : Voilà.

RC : Un voyage un peu pour soi-même...

NM : J'avoue que je l'ai plutôt fait pour moi parce que j'avais envie de le faire et que je trouvais que c'était un sujet intéressant, bon après j'ai espéré le vendre à la presse ou à un éditeur mais ça n'a pas eu lieu. Du coup j'ai perdu de l'argent avec ce projet mais je suis content de l'avoir fait quand même, ça m'a aidé aussi à faire des choix quoi...Je me suis dit, « c'est pas comme ça que je vais gagner ma vie et donc je continuerai pour le plaisir si je peux mais je ferai d'autres choses qui vont m'aider à payer mon loyer quoi... »

19:02 > 19:46 [Aspects pratiques/description]

RC : Et maintenant ça fait combien de temps que vous travailliez comme photographe ?

NM : Depuis 2008. En 2008 [année de ses premiers discussions avec Mdm], d'ailleurs j'étais encore étudiant à l'école de photo.

RC : Vous avez fait des études de photographie ?

NM : Oui, j'ai fait école ETPA [Ecole de photographie et de Game Design] à Toulouse pendant trois ans et j'ai eu mon diplôme avec la mention spéciale du jury et depuis l'été 2009, ça fait six ans que je suis photographe indépendant.

19:46 > 20:26 [Le photojournalisme comme profession]

RC : Et ça marche bien quand on travaille en dehors du photojournalisme ?

NM : Là je viens d'arriver à Paris...bon, déjà il y a un an mais c'est toujours un peu compliqué, il faut que je refasse mon réseau, il faut que j'ai un peu plus de contacts, j'avoue que c'est pas facile mais j'espère bien que ça va aller mieux.

Aurélie B.- Chargée de la production photo à MSF

Observations :

L'entretien s'est réalisé (tardivement), le 21/01/2016, par téléphone.

Après plusieurs efforts pour contacter le personnel de la communication de MSF pour un entretien j'avais renoncé à l'idée. Quand la rédaction de la thèse était déjà bien avancée, je contacte alors par mail plusieurs personnes de l'ONG pour demander des précisions concernant les crédits de certaines images sur leur site internet. Je reçois alors la réponse d'Aurélie B, chargée du contact avec les photojournalistes qui semble être intéressée par mon travail. Elle nous fait part d'une stratégie récente destinée à dynamiser les relations avec les photojournalistes et pour centraliser cette tâche dans un poste. Après nos premiers contacts difficiles avec l'ONG, cette stratégie semblerait aller de pair avec une volonté de mettre en avant les rapports avec les photojournalistes, une fois que ceux-ci ont pu être réfléchis en interne. Dans tous les cas, même tardivement, cet entretien nous permet de confirmer nos observations précédentes, tout en donnant davantage de détails sur les formes multiples de collaborations entre photojournalistes et humanitaires.

03:28 > 04:46 [Aspects pratiques/description]

RC: Je voudrais d'abord que tu me parles de ton poste. Il existe depuis quand ? Et en quoi il consiste ?

AB : Tu as dû le voir dans ma signature. L'intitulé c'est chargé de production photo et multimédia. C'est axé plus sur la photo d'ailleurs que sur le multimédia. C'est tout ce qui touche de près ou de loin

la photo. Du coup la prise de vue jusqu'à l'utilisation des photos. Pour la prise de vue, ça peut être moi qui vais sur le terrain ou on va avoir toute la dimension de partenariat, de commande photo auprès des photoreporters ou photographes, pour le terrain. Après le dernier ça va être toute l'utilisation qu'on fait de ces photos. Soit en exposition, soit en objet multimédia, soit pour être sur les réseaux sociaux, notre site internet. Ou essayer en amont aussi des partenariats avec des publications pour que la diffusion du reportage soit assurée avant même que le photographe aille sur le terrain. Là je parle des photographes "pro".

04:46 > 06:20 [Argent] [Crise]

AB : C'est vrai qu'aujourd'hui il y en a de plus en plus qui sont pas forcément rémunérés par les médias ou bien, mal rémunérés, qui se tournent de plus en plus vers les ONG pour avoir une autre source de revenus. Alors, il y a différents types de collaboration. Soit, ils sont déjà sur le pays et me disent, je serai là, est-ce que ça vous intéresse. Ou quelqu'un avec qui on va faire plus une commande, à la journée, sur deux jours, sur trois jours. Ça peut-être [incompréhensible] « Je suis allé sur tel contexte, je sais que vous y êtes. Est-ce que ça vous intéresse d'avoir quelques photos ? »... et du coup dans ce cas, l'achat des photos. Et dans les cas les plus abouties, ça va être un partenariat. Même si à la base c'est aussi une commande, ça va être une commande de reportage. Mais ça va être aussi de donner l'opportunité à un photojournaliste d'aller sur une zone où il aurait du mal à aller par ailleurs. Ou assurer un échange...comment dire...non, pas un échange mais une facilitation en termes de logistique pour lui, un reportage qu'il veut faire. Il y a plein de cas, c'est au cas par cas. Il y a plusieurs types de collaboration possible entre les photographes. Du coup, je m'occupe de ça aussi.

06:20 > 09:10 [Relation ONG-photojournalistes] [ONG] [Le photojournalisme comme profession]

RC : Et quand tu parles des médias comme partenaire, est-ce que c'est possible que l'ONG soit un pont entre les photographes et les médias ?

AB : Oui, ça peut arriver, dans le sens où on va pouvoir faciliter l'accès au terrain à un photojournaliste. Nous, notre intérêt c'est aussi que ça puisse être dans les médias....c'est notre objectif au fait... pour mettre en lumière un contexte dans lequel on évolue nous, et que à notre avis est sous-documenté. Alors on va mettre l'accent sur la condition de certaines populations...je ne sais pas, une épidémie dans des pays, où personne en parlerait...il y a ces thématiques-là. Et dans un seconde temps c'est aussi d'avoir une visibilité par rapport à nos activités. Comment MSF s'inscrit dans un contexte particulier ? Donc, si c'est uniquement avoir des photos pour les mettre sur nos canaux de diffusion, on a une audience qui est importante mais qui est limitée et qui nous connaît déjà, alors que si on est dans un média externe, ça ouvre le message à plus de monde. C'est dans notre intérêt. Donc c'est pour ça que parfois...qu'éventuellement c'est nous qui allons essayer de placer ces photos-là dans un média. Mais on n'est pas une agence de presse non plus, donc en fait il y a un certain nombre de photos qu'on va donner qui vont accompagner un communiqué de presse ou une prise de position de la part de MSF. Et à l'inverse, pour certaines d'autres photos, et là ça dépend de contraintes de la collaboration avec le photographe et il y a certaines photos qu'on ne va pas donner, le photographe il reste....il reste toujours auteur de ces photos mais il reste....comment dire....Nous on va avoir droit à l'usage uniquement pour MSF, mais dès qu'il s'agit d'une publication externe on va envoyer vers le photographe pour qu'il vend ses photos. Et dans ces cas-là, le message sort d'une manière ou d'une

autre. Eventuellement on va mettre en relation, si quelqu'un nous contacte pour avoir telle ou telle photo, on va renvoyer vers le photographe.

09:10 > 10:23 [Relation ONG-photojournalistes] [Aspects pratiques/description]

RC : Et dans ces cas, il y a un contrat entre le photographe et MSF ou c'est plutôt quelque chose d'informel et ouvert ?

AB : Il y a systématiquement un contrat. Même si un photographe de sa propre initiative rentre dans un terrain, parce qu'on lui a facilité sur place un déplacement, un logement ou quoi que ce soit, et qu'il nous donne des photos, on va quand même formaliser ça sur papier.

RC : Et dans le contrat il y a des points essentiels qui sont toujours présents ?

AB : D'accord, il y a pas d'échange financier là-dedans mais quelles photos sont données à MSF, quels droits, pour quels usages, pendant combien de temps ? Pour quel type de médias...je veux dire si c'est pour notre utilisation ou si on peut les donner à des médias externes, etcétera. Tous les droits d'utilisation sont détaillés et ils sont convenus ensemble. Ils peuvent bien vouloir nous donner des photos mais que pour notre usage interne, par exemple. Tout ça doit être mis sur papier.

10:23 > 11:15 [Le photojournalisme comme profession]

RC : Et si par exemple un photographe fait des photos lors d'une commande, est-ce qu'il doit passer par vous pour les publier ailleurs ?

AB : Ça dépend de ce qui est convenu. S'il fait son travail de journaliste, sans que ce soit une commande...il va arriver sur un terrain, en général on facilite l'accès à nos activités pour quelque journaliste que ce soit. Sauf dans des conditions très particulières mais en général on fait ça. Donc à partir du moment où on lui laisse l'accès, il fait son travail de journaliste ou de photojournaliste, parce que là en l'occurrence on parle de photoreporters...il publie ce qu'il veut, bien sûr.

11:15 > 12:40 [Relation ONG-photojournalistes]

RC : Ça fait combien de temps que ton poste existe, ou plutôt, ça fait combien de temps que ces tâches sont concentrées dans un poste ?

AB : Ça fait assez longtemps qu'il y a une personne à la photo chez MSF. Après la manière dont on travaille a assez évolué, avec cette déclinaison en expo...en utilisant des images en expo. En développant ce côté partenariat avec les photographes pro, qu'on faisait un peu moins avant. Là, ça fait un an et demi à peu près.

RC : Il y a un an et demi qu'il y a plus de partenariats...

AB : Oui...c'est-à-dire faire la démarche de mettre des photographes sous commande, ou faciliter leur déplacement...qu'on met l'accent sur tout ce qui est photo c'était un peu plus rare et il n'y avait pas une volonté très claire de valoriser les activités et un contexte pour la photo, et il n'y avait pas forcément le budget déterminé pour.

12:40 > 14:13 [Les valeurs] [Relation ONG-photojournalistes] [Le photojournalisme comme profession]

RC : Mais j'imagine que vous aviez quand-même beaucoup de sollicitations de photographes...

AB : Oui oui oui, pas mal. Après c'est des choix, selon nos priorités de communication, selon le travail du photographe, selon les personnes avec qui on a envie de travailler, selon ce que les photographes proposent.

RC : Justement, quels sont les critères pour choisir les photographes quand on est beaucoup sollicités. Est-ce qu'on va prioriser des noms connus ou des photographes jeunes...est-ce qu'il y a ce genre de critère ?

AB : Non, non. Il n'y a pas de critère préétabli. C'est comme je te disais...ben moi en règle général je préfère travailler avec des personnes que j'ai déjà vues. Donc quelqu'un qui va m'envoyer un e-mail et qui me dit : j'aimerais travailler avec vous...oui mais...voilà....en général je vais avoir plus du mal. En général, je vais travailler avec des personnes que j'ai déjà rencontrées, dont j'apprécie le travail. Après selon les contextes, s'il y a déjà travaillé en situation de guerre, ça peut aider ou parce qu'il connaît un pays, ou parce qu'il propose un peu plus que juste des photos ou parce que... bon voilà, ça dépend...

14:13 > 15:20 [Le photojournalisme comme profession]

RC : Et toi, tu es photographe aussi ?

AB : Je fais des photos...mais je travaille pas en tant que photographe, je ne travaille que pour MSF.

RC : Et MSF préfère travailler avec des photographes professionnels, qui vivent de la photographie ou que c'est leur métier ?

AB : Versus quoi d'autre ?

RC : Des amateurs par exemple...

AB : Ah...ben oui, on travaille jamais avec des amateurs...Soit des photographes professionnels, soit quand on a forcément envie...ça dépend de la portée qu'on veut donner à ces sujets-là. Mais quand c'est de plus petits sujets, ça va être moi qui vais y aller que passer par des amateurs. Après il y a aussi dans notre banque de données, un certain nombre d'images qui sont ramenées des terrains par nos expatriés.

15:20 > 15:55 [Aspects pratiques/description]

RC : Et par exemple, on peut calculer le nombre de départs en mission, pour des gens à vous dites « part à telle mission pour faire des photos » ?

AB : Des photographes tu veux dire ?

RC : Oui

AB : Je sais pas, je sais plus....cette année une dizaine, une douzaine de reportages comme ça commandés ou en collaboration, il faut que je vois

15:55 > 17:35 [Expositions]

RC : Et pour les expositions, ça passe par toi aussi ?

AB : Oui, ça passe par moi aussi... expositions seulement photo.

RC : Là il y a une sur la Palestine.

AB : Oui, typiquement...c'est pour ça que je dis « quand c'est uniquement photo », oui... La Palestine est quand même un projet bien plus gros et qui implique la vidéo, de l'audio, du graphisme etcétera. Donc, là ça a été centralisé par quelqu'un d'autre.

RC : Et tu peux me donner un exemple sur une expo sur laquelle tu aurais pu travailler ?

AB : En 2015, on en a fait quatre. On en a fait une sur...qui s'appelait les wonderwoman de Gaza, c'est une série de projets de femmes de Gaza qui prennent la parole, assez chouette. Après, si tu veux je peux t'envoyer les liens des différents événements, comme ça tu verras. On a fait une exposition sur l'Ukraine, on a fait une exposition sur la Centrafrique. C'est nous qui l'avons monté. En partenariat, collaboration, avec un photographe avec lequel on a travaillé de l'agence Myop, que lui il a fait l'expo, avec le soutien de MSF, c'était un peu différent...

RC : C'est lui qui l'a monté mais avec le soutien de MSF...

AB : ... pour la réalisation de photos, oui.

17:35 > 18:33 [Aspects pratiques/description]

RC : Et où se font ces expositions ? Dans des lieux photographiques, dans des salles d'expo ?

AB : Les différentes expos, Centrafrique c'était au Point éphémère. Wonderwoman c'était au 61 que c'est un bar où il y a souvent des expositions. Yemen c'était à l'hôtel de Sauroy. Pas vraiment une galerie mais un centre photo, où il y a souvent des expos photos. Et la dernière, Ukraine, c'était dans une galerie qui s'appelle L'aiguillage. Et In Between wars, sur la Palestine c'était à la maison des Métallos, ça s'est à Paris, on a quelques expositions qui tournent en région.

18:33 > 19:32 [Aspects pratiques/description]

RC : Alors, ça dépende vraiment de l'ampleur du projet pour savoir qui les prend en charge...

AB : Après, si on met à part l'exposition de la Palestine, les quatre ont été.... [pris en charge par elle]. Après, c'est jamais qu'une personne parce que pour réaliser l'expo il y a les personnes qui sont plus dans la fabrication. Après il y en a qui... c'est un travail d'équipe.

RC : En interne...

AB : Oui, oui, en équipe, parce qu'il y a le relais sur les réseaux sociaux, la personne qui s'occupe du graphisme, la personne qui s'occupe de la fabrication. Ce n'est pas que l'initiative de faire tel ou tel sujet ou encore que...

19:32 > 20:14 [Expositions]

RC : L'initiative elle vient de toi ?

AB : Oui, en général... mais...

RC : Vous en discutez...?

AB : Oui. Après, organiser une expo pour appuyer un discours...après ça va être la personne qui s'en occupe qui va se dire « comment on décline notre communication ? » ça peut être une exposition photo. Ou sinon ça peut être en faisant partir un photographe pro du coup, on se dit que ce serait bien de le décliner en exposition.

20:14 > 21:01 [Aspects pratiques/description]

RC : Pour les webdocumentaires, c'est toi qui t'en occupe aussi ?

AB : On en a fait, des diaporamas sonores. On en a fait quelques-uns. Après webdocs, on en a fait et on avait le projet d'en faire mais pareil, ça dépasse le côté uniquement photo. Donc il y a d'autres personnes qui entrent dans le projet et c'est pas forcément moi qui vais gérer ça de A à Z. Je vais y participer à un moment donné. Mais en général il y a de la vidéo, du développement, il y a plus de choses derrière que seulement la photo.

21:01 > 22:35 [Aspects pratiques/description]

RC : Est-ce que ton poste se place dans la communication ?

AB : Oui, la communication...

RC : Et ça se place dans une direction de développement...ou un département de la communication au-dessus ?

AB : C'est la direction de la communication, c'est un département à part entière...

RC : Et là il y a ton poste, il y a les gens qui travaillent dans les événements, la presse...

AB : voilà, et le graphisme, la rédaction, il y a la photo, la vidéo.

RC : Et tout ce qui est récolte de fonds, ça en fait partie ?

AB : C'est un département différent, c'est le département de la collecte.

RC : Et la partie plaidoyer ?

AB : Plaidoyer, c'est un peu particulier chez nous. Il n'y a pas de département spécifique plaidoyer. C'est les personnes dans la communication qui suivent les problématiques et qui réfléchissent aux messages généraux, aux positionnements MSF par rapport à une situation. C'est eux que dans certains cas vont assurer le plaidoyer. Ou sinon on a un centre de réflexion des affaires humanitaires et sociales, le CRASH. Eux ils sont plus sur la réflexion, éventuellement du plaidoyer. C'est reparti alors, il n'y a personne dédié exclusivement à ça.

22:35 > 25:44 [Expositions]

[Elle propose d'envoyer des documents sur les expositions passées]

AB : Tu m'avais contacté d'abord pour Terre d'urgences, et c'est aussi une exposition qui tournait et qui a été mis en œuvre par le département de la collecte. C'était un rendez-vous pour...Tu sais, MSF ne fonctionne pas avec les personnes qui sont dans la rue à la sortie des métros pour dire « oui, bonjour... » qui vont t'alpaguer pour te parler d'une problématique dont souvent ils connaissent pas grande chose...pour les dons. Nous, on ne fonctionne pas avec ce type de société... en général ce sont

des sociétés externes. Et c'est le service de la collecte qui a une équipe dédiée qui s'appelle le face à face, et qui trouvent des moyens différents d'aller à la rencontre des personnes. Mais c'est des salariés MSF qui choisissent des lieux un peu différents et qui ne vont pas être juste là pour te parler comme ça ou demander aux gens de donner. Là, Terre d'urgence c'était sous forme d'exposition et c'était plus une rencontre avec ce public que vraiment...tu vois. Il y a des initiatives comme ça. Et après, c'est pas qui m'en occupe, mais il y a des personnes dédiées à l'événementiel, qu'eux ont mis au point un autre type d'expo qui s'appelle d'un hôpital à l'autre. Pareil, c'est pas spécifiquement photo, donc c'est pas moi qui m'en occupe. Là ça a été une mise en scène, un hôpital recréé en exposition et qui expliquent les différents métiers au sein de l'hôpital, comment nous on fait sur nos terrains d'intervention. C'est expliquer aux publics, on n'a pas de bistouri ni lampe frontale... Oui, ça ressemble à n'importe quel hôpital en France, mais c'est adapté au pays où tu te trouves aussi. Elle s'appelle d'Un hôpital à l'autre et elle tourne principalement dans les hôpitaux de France.

25:44 > 27:07 [Expositions] [Argent]

RC : Et pour Terre d'urgences c'était juste la récolte de fonds...

AB : C'était un moment de rencontre avec le public, de montrer ce qu'on fait et effectivement il y avait des personnes qui étaient là et qui disaient à ce moment-là, sensibiliser si vous voulez donner vous pouvez faire comme si, comme ça mais on fait jamais des collectes en temps réel. Il n'y a pas une tirelire. On explique aux gens comment aller sur internet pour donner...je sais pas comment ça s'appelle...des collectes sauvages dans la rue...

RC : Dans la rue, ils demandent des Rib. Dans ce type d'exposition, on peut pas faire ça sur place ?

AB : C'est ça, après il y a des formulaires pour remplir pour automatiser un don mais tu peux pas dire : tenez, j'ai dix euros, je vous le donne. Nous on préfère que ce soit la personne qui fasse la démarche d'aller sur internet pour faire le don... Il faut que ce soit sécurisé, que la personne en face sache qu'il ne va se le mettre dans la poche.

27:07 > 27:56 [Aspects pratiques/description]

RC : Et s'il y a quelqu'un de MSF a besoin de photos, c'est toi qui les distribues ou centralises, ou chacun va sur la banque d'images ?

AB : Au sein du département de la communication, chacun a un accès, il sait comment s'en servir, et il sait comment aller chercher des images. Quand c'est un autre département de MSF, en général ils nous demandent. Et là on fait de la recherche iconographique pour un sujet ou un autre.

27:56 > 32:49 [Argent] [Aspects pratiques/description]

[Autres échanges...elle propose de rester disponible pour donner des informations plus précises pendant mon écriture]

RC : J'ai été interpellée par la question des contrats systématiques avec les photographes, car c'est un peu différent ailleurs...

AB : Et ils sont bénévoles ?

RC : En général, oui... Et chez vous, pour ces expositions dont tu m'as parlé, ils se font payer ?

AB : Il y a... Gaza, les Wonderwoman... c'est un peu différent, parce que c'est un salarié MSF qui a fait les photos. Du coup, oui, nous ce n'est ni une commande ni...il a monté son projet. Il est artiste quand il ne travaille pas pour MSF. Il a fait ça, il voulait l'exposer. On lui a dit, super, on t'aide...ou [elle se reprend] on t'aide...on collabore, en s'associant au discours parce qu'on trouvait que c'était décalé et différent de parler de Gaza autrement. Après le reste du temps...là typiquement c'était pas un photographe professionnel. Et lui, il l'a fait dans le cadre de sa mission avec MSF. Sinon le reste du temps, oui [on le paye] on part du principe que...si un photographe... sauf parce qu'on l'a aidé sur le terrain et qu'il dit, « non c'est bon je vous en donne quelques-unes »... Ah, ok merci. Après le reste du temps, d'autant plus si c'est une commande à la base. Un besoin de notre part, quand on envoie quelqu'un. Nous, on va le payer, ça me semble naturel et logique.

RC : Pas juste défrayé alors, mais alors payé à la photo ou à la journée ?

AB : Ça dépend, soit un forfait journalier, soit quand on attend un certain nombre de jours, on va faire au reportage.

RC : Après ça va dépendre de l'accord auquel vous arrivez.

AB : Oui, c'est ça. Ça dépende d'où vient l'envie, si c'est le photographe qui vient nous voir avec un projet et qui dit, « de toute façon je vais le faire, je cherche juste une aide, mais derrière on fait des photos », de notre côté on peut uniquement faciliter le déplacement sur notre terrain, la logistique, etcétera. C'est de son initiative, donc... On va l'aider, mais ce n'est pas non plus une commande. Après ça peut être de temps en temps un achat de photos. Il y a plusieurs cas de figure...

**ANNEXE 3 : Liste de tous les documents
relatifs aux expositions utilisés**

| Titre de l'exposition | Documents disponibles | N° de Doc | Autres documents |
|--|--|------------------|---------------------------------------|
| Sahel, l'homme en détresse | Livre | 1 | |
| Réfugiés | CD Rom | 2 | Entretiens télévisés, livre |
| Souffles du monde. Pour un autre regard sur l'humanitaire | Livre | 3 | |
| | Article sur le site de l'ONG | 4 | |
| Chroniques palestiniennes | Dossier de presse | 5 | Publication Chroniques palestiniennes |
| Acteurs d'urgence | Dossier de presse | 6 | |
| Regards sur le monde: Visages de la faim | Livre | 7 | |
| | Article sur le site de l'ONG | 8 | |
| | Dossier de presse | 9 | |
| 34 vues contre l'oubli | Dossiers de Presse Visa pour l'image | 10 | Fascicule Médias et Humanitaires |
| | Dossiers de Presse autres dates | 11 | |
| Missions Médecins [jusqu'au bout] du monde | Livre | 12 | |
| | Dossier de presse | 13 | |
| Les anonymes de la faim | Document de présentation de l'exposition (destiné aux délégations) | 14 | |

| Titre de l'exposition | Documents disponibles | N° de Doc | Autres documents |
|---|------------------------------|------------------|--|
| L'humanité en guerre - 150 ans de photos du front | Livre | 15 | |
| | Dossier de presse | 16 | |
| | Billets du blog du CICR. | 17 | |
| Starved for Attention - Nouveau regard sur la malnutrition | Dossier de presse | 18 | Site internet du projet |
| Terre d'urgences | Dossier de presse | 19 | |
| "Exil, exit ? Vivre sans-papiers en Europe" | Dossier de presse | 20 | |
| | Flyer Dunkerke | 21 | |
| Femmes après coup | Bilan Toulouse | 22 | |
| | Brief bénévoles | 23 | USB avec les témoignages, cartes postales, Flyer |
| | Journal de donateurs | 24 | |
| | Dossier de presse | 25 | |
| | Dossier de presse Cambodge | 26 | |
| 7 fois à terre 8 fois début | Livre | 27 | |
| | Dossier de presse | 28 | |
| | Article sur le site de l'ONG | 29 | |
| 11 Femmes face à la Guerre | Livre | 30 | |
| | Billets de blogs | 31 | |
| En sursis | Communiqué de presse | 32 | |
| Nuit Blanche à Paris - Nuit Noire Centrafrique | Article sur le site de l'ONG | 33 | |
| | Site de l'exposition | 34 | |

ANNEXE 3 : Liste de tous les documents relatifs aux expositions utilisés

| Titre de l'exposition | Documents disponibles | N° de Doc | Autres documents |
|---------------------------------------|---|------------------|----------------------------------|
| Réfugiés | Entretien télévisé Rony Brauman - John Vink | 35 | |
| Regardons la précarité en face | Dossier de presse | 36 | Site internet du projet, Rapport |

ANNEXE 4 : Grille des expositions analysées

| Titre | Année | Appellation du dispositif | Supports | Implication du photographe | |
|----------------------------|-------|---------------------------|--|---|--|
| | | | | Dans le discours | Dans la mise en place |
| Sahel, l'homme en détresse | 1986 | livre, exposition | Livre, expositions (au nom du photographe, l'ONG n'est pas associée) | Sebastião Salgado communique souvent à son nom. L'ONG n'est associée qu'à la communication autour du livre "au profit de MSF". Les publications en dehors du livre sont créditées Salgado/Prisma Presse | Il semble être autonome. "Il travaille surtout avec les équipes de Médecins sans Frontières" (site d'Amazonas images). |
| Réfugiés | 1994 | exposition, livre | exposition (photos, légendes, vidéos), CD Rom (photos, enregistrements sonores, musique, textes explicatifs) | A l'instar du travail MSF-Salgado, le travail avec MSF-Vink se fait plus sur un modèle de coopération que sur un modèle de coproduction (soutiens spécifiques pour la réalisation du reportage et une publication du photographe ultérieure autonome pour le livre et l'exposition même si l'ONG est "invitée" à participer par son témoignage. | |

| Titre | Année | Appellation du dispositif | Supports | Implication du photographe | |
|--|-------|-----------------------------------|--|--|--|
| | | | | Dans le discours | Dans la mise en place |
| Women facing war | 2001 | exposition | (22 photos et légendes et 11 mini documentaires vidéo) | Les films documentaires (vidéo, photos) prévus pour l'exposition ne comportent pas de crédits photographiques, le nom du photographe est aussi absent du générique. Ces vidéos sont encore disponibles en ligne. | <i>Information indisponible</i> |
| Souffles du monde. Pour un autre regard sur l'humanitaire. | 1998 | livre, exposition | Livre, exposition (seulement photos et légendes) | Leurs noms et quelques informations succinctes sont données. | Réalisé par l'ONG, les photographes ont donné les photos et cédés leurs droits. |
| Chroniques palestiniennes | 2001 | exposition. Supplément à messages | Exposition (photos et légendes) Parfois des tables rondes/ débats. Supplément. | Pour le supplément son travail est rapidement évoqué, mais il est mis en valeur pour l'exposition. Le dossier de presse inclue ses propos (un quart du texte). | Exposition produite par MdM, le photographe y est associé. Ce n'est pas le cas du supplément où il a un rôle d'illustrateur. |
| Tropiques de l'abandon | 2003 | exposition. | Exposition, conférence débat. | <i>Information indisponible</i> | <i>Information indisponible</i> |

| Titre | Année | Appellation du dispositif | Supports | Implication du photographe | |
|--|-------|---|---|--|---|
| | | | | Dans le discours | Dans la mise en place |
| Acteurs d'urgence | 2004 | exposition itinérante; rétrospective photographique (pour la partie photographique) | 28 photos grand format en plein air, reconstitution d'une mission avec sonorisation, "espace rencontre" (échange avec les bénévoles et récolte de dons) | Leurs noms sont présents mais leur parole est absente. | La partie exposition est coproduite avec l'agence Magnum. |
| Regards sur le monde: Visages de la faim | 2004 | ouvrage, exposition | Exposition (photos et légendes), livre. | Non seulement les noms sont présents mais une page est dédiée à chaque photographe pour parler de leur biographie (naissance, formation, prix et bourses, thématiques). Les photographes elles rédigent les légendes, en racontant souvent à la première personne. | Nous n'avons pas tous les éléments, mais par la configuration du livre, plusieurs éléments nous montrent la trace de l'agence dans la production. |
| Histoires de chaussure. 100 photographes pour Handicap International | 2006 | exposition, livre, ventes aux enchères | exposition, livre | Un court texte du photographe accompagne chaque photographie. | Projet de l'ONG, vente du livre à son profit. |

| Titre | Année | Appellation du dispositif | Supports | Implication du photographe | |
|--|-------|------------------------------------|--|---|--|
| | | | | Dans le discours | Dans la mise en place |
| 34 vues contre l'oubli | 2006 | exposition de photos | exposition (photos mises en scène dans une reconstitution de chambre noire). Elle fait partie d'un projet plus large de réflexion avec les médias autour de l'oubli de certaines crises. | Dans le catalogue, certains photographes accompagnent les photos avec un récit, mais de manière générale seulement leurs noms et agences sont cités. | Les photographes ont donné les photos et l'ONG a produit l'exposition. |
| Missions Médecins [jusqu'au bout] du monde | 2008 | exposition de photographies, livre | exposition, livre | C'est le photographe qui prend la parole pour raconter ses photos. Le dossier de presse met l'accent sur son parcours, montre des extraits de ses écrits qui accompagnent les images. | Les reportages ont été faits sur une durée de quinze ans, sans qu'il y ait commande. Ensuite, le livre et l'exposition sont une coproduction (l'idée étant de ressembler le récit des missions dans ses reportages). |

| Titre | Année | Appellation du dispositif | Supports | Implication du photographe | |
|--|-------|----------------------------|--|---|--|
| | | | | Dans le discours | Dans la mise en place |
| Les anonymes de la faim | 2009 | exposition photos | exposition (photos et légendes) | Seulement leurs noms sont cités. | Les photographes ont seulement cédé des droits pour l'exposition mais n'y sont pas associées à sa construction. |
| L'humanité en guerre - 150 ans de photos du front | 2009 | exposition/livre-ouvrage | exposition (photos et légendes), conférences, projection à Visa pour l'image | James Natchwey, un des photographes publiés, écrit l'introduction du livre. Quelques extraits sont repris dans le dossier de presse. Dans ce dernier document, les noms de photographes les plus célèbres sont aussi cités. | Il s'agit d'une initiative et d'une réalisation du CICR. |
| Starved for Attention - Nouveau regard sur la malnutrition | 2009 | exposition / site internet | exposition, site internet qui articule une pétition internationale, qui relaie les reportages (photos, vidéo) et des articles. | Sur 7 reportages résumés par une vidéo (d'une dizaine de minutes chacun) 5 sont présentés par les mêmes photographes. Chaque photographe est présenté aussi (carrière, thèmes, prix et bourses) | "Une exposition de Médecins sans Frontières et De l'agence photographique VII" Tout le dispositif est crédité l'agence et l'ONG, au même niveau. |

| Titre | Année | Appellation du dispositif | Supports | Implication du photographe | |
|---|-------|--|--|--|--|
| | | | | Dans le discours | Dans la mise en place |
| Terre d'urgences | 2010 | exposition photos | exposition (photos et légendes), bénévoles sur place et opération de récolte de donas à l'issu de l'exposition. | Dans le dossier de presse les photographes ne sont pas annoncés. | Absents |
| "Exil, exit ? Vivre sans-papiers en Europe" | 2009 | exposition itinérante; exposition-manifeste; exposition pédagogique (« expositions militantes ») | exposition (photos et légendes), bénévoles sur place, vidéos, scénographie, site internet | Il est rappelé dans toutes les communications relatives au dispositif, son parcours est mis en valeur (son renom, prix, bourses, expositions...). L'agence est aussi présente. | Coproduction avec l'agence Sipa Presse, mais le projet était initialement porté par MdM. |
| Femmes après coup | 2010 | "installation photographique et sonore" | exposition (photos et légendes), bénévoles sur place, vidéos, scénographie, site internet, clé USB avec les témoignages. | Il est rappelé dans toutes les communications relatives au dispositif, son parcours est mis en valeur (son renom, prix, bourses, expositions...). Il s'exprime sur tous les supports de communication. | Il a participé activement à la mise en place du dispositif, bien que le projet soit porté par MdM. |

| Titre | Année | Appellation du dispositif | Supports | Implication du photographe | |
|---------------------------------------|-------|---|--|---|---|
| | | | | Dans le discours | Dans la mise en place |
| Les oubliés des bidonvilles de Jaipur | 2009 | exposition vente de photos / exposition | exposition (photos et légendes) | Le photographe est rappelé à chaque fois mais elle est systématiquement identifiée comme bénévole de MdM. | Elle a participé activement à la mise en place du dispositif. |
| 7 fois à terre 8 fois début | 2011 | Livre, exposition | Exposition (photos et légendes), livre. | Le photographe est rappelé à chaque fois, son parcours évoqué en rappelant les débuts de la carrière de Rip Hopkins comme photographe aux côtés de MSF. | Il a reçu "carte blanche" pour la réalisation des images, atypiques dans le monde de l'humanitaire. |
| 11 Femmes face à la Guerre | 2011 | Livre, exposition | livre, exposition (photos, vidéo), légendes, | Le photographe est rappelé à chaque communication relative au livre ou à l'exposition. Son parcours est aussi donné, faisant notamment le lien avec son travail précédent avec le CICR. Dans le blog du CICR, on rappelle aussi ses prix. | Il y a participé activement, dès l'initiative. |

| Titre | Année | Appellation du dispositif | Supports | Implication du photographe | |
|----------------------------|-------|---------------------------|--------------------------------------|---|--|
| | | | | Dans le discours | Dans la mise en place |
| Parias, les Roms en Europe | 2010 | exposition | MdM | La biographie du photographe est détaillée de manière précise (engagements, prix, sujets couverts). Son témoignage est consigné, il assiste au vernissage et présente son travail auprès du public. | Ils parlent d'une "coproduction". |
| En sursis | 2013 | exposition | exposition (photos, légendes, vidéo) | Le parcours du photographe et sa démarche pour cette exposition en particulier ont été toujours rappelés. Il a été amené à donner plusieurs entretiens à propos de l'exposition. | Il a produit cette exposition presque de manière autonome avec le soutien de MdM. "Exposition de Nicolas Moulard en partenariat avec MdM". |

| Titre | Année | Appellation du dispositif | Supports | Implication du photographe | |
|---|-------|--|---|--|---|
| | | | | Dans le discours | Dans la mise en place |
| Nuit Blanche à Paris - Nuit Noire Centrafrique | 2014 | "street galerie monumentale" "fresque murale" | photos affichées sur le quai de la Seine, et une projection de photos. | Le photographe s'exprime à l'occasion de la projection, puis son témoignage est repris sur le site internet du projet. | Il a sélectionné les images. Manque d'informations à ce sujet. |
| Regardons la précarité en face | 2014 | "exposition monumentale" | Photos très grand format (6x3 m) | Il recueille tous les témoignages mais il se met en retrait. Son parcours et son œuvre sont rappelés à chaque fois que l'ONG communique sur le projet. | Le projet reprend les grandes lignes du travail précédent du photographe. |
| "On n'arrête pas un génocide avec des médecins" | 2014 | "carnet photographique" | photos et légendes. Conférences- témoignage avec l'auteur | L'auteur présente son témoignage pendant l'exposition. | Il est fortement impliqué car il est volontaire de MdM et n'exerce pas en tant que photojournaliste. |

| Titre | Année | Appellation du dispositif | Supports | Implication du photographe | |
|----------------------|-------|---------------------------|---|---|---|
| | | | | Dans le discours | Dans la mise en place |
| Des mots pour refuge | 2014 | exposition | Photographie et légendes. Bande son, témoignages. | Il est peu présent, mais on consigne son expérience, engagements, prix. | Trois personnes sont consignées auteurs. Deux personnes, issues de l'humanitaire, se sont concentrées sur la coordination, et la conduite des entretiens; et F. Fantini "s'est occupé de la partie photographique de l'exposition". |

ANNEXE 5 : Tableau avec des extraits thématiques

Annexe 5- partie 1

| Sur le rapport humanitaire/photographie ou photographe | La photographie pour donner un visage | La photographie pour personnifier une thématique | La photographie comme récit (subjectif) |
|---|--|--|---|
| <p>Ma vision est celle d'un compagnon de route, par intermittence, et donc forcément réductrice de toutes les actions de Médecins du Monde à travers le temps, à travers les continents. (Gerard Rondeau sur le DP Médecins jusqu'au bout du monde)</p> | <p>Sebastião Salgado voulait être témoin et regarder. Mais l'on ne promène pas impunément une caméra dans un cercle de l'enfer. Ces visions qu'il a ramenés sont notre miroir. Elles concernent tous les hommes. Voici les camps, notion que l'on croyait cicatrisée dans la mémoire collective. Voilà les enfants orphelins attendant leur bouillie. (Dr. Xavier Emmanuelli sur le postface du livre "Sahel, l'homme en détresse)</p> | <p>Thirty-four renowned photojournalist selected an image symbolising neglect for Mdm. (Darkroom of neglect, catalogue)</p> | <p>"De cette humanité en quête d'une insaisissable vie [...] Salgado s'est fait le témoin solidaire, le témoin fraternel. On ne décrit pas des êtres dans leur vérité dévastée si l'on n'a pas soi-même fait route avec eux, si on n'a pas eu avec eux soif et faim, si l'on n'a pas ressenti un "à quoi bon" et un "jamais"..." (Jean Lacouture, Préface de Sahel l'homme en détresse)</p> |
| <p>Prendre la parole en images auprès de l'un de nos compagnons de route les plus précieux et intime depuis l'Ile de Lumière : les photographes et lui proposer de militer à nos côtés (DP 34 vues contre l'oubli)</p> | <p>Quel âge avait-il ? 4 ans, 5 ans peut-être ! Il ne sait pas. (...) Vous souvenez-vous quand vous aviez cette âge ? Les souvenirs de la chaleur d'une maison, d'un arbre de Noël, de</p> | <p>I photographed this pile of carcasses in a desolate landscape. It's a picture of the potential food reserves the the people had lost. It shows what was behind the scenes that met me : children dying of</p> | <p>Utilisation de la première personne: "j'ai eu du mal à détacher mon regard d'une petite fille aux grands cils" ou "j'ai eu l'impression que la misère ici restait intemporelle". (I.Esraghi dans le</p> |

| Sur le rapport humanitaire/photographie ou photographe | La photographie pour donner un visage | La photographie pour personifier une thématique | La photographie comme récit (subjectif) |
|--|--|--|---|
| | la douceur d'une maman. Imaginez un moment que vous ayez dû tout quitter pour vivre dans la rue, la misère, la saleté... (Souffles du monde, Préface du directeur d'ACF) | malnutrition in health centers, famine stricken nomads with no animals to lead. (Frédéric Sautereau, photographe, dans Darkroom of neglect, catalogue) | livre Regards sur le monde) |
| Même si on ne les a pas toujours considérées sous cet angle, la photographie documentaire et l'action humanitaire existent indéniablement en symbiose, une de premières fonctions de la première étant de compléter et de soutenir la seconde. (James Natchwey, introduction de L'humanité en guerre) | The dignified photograph of a dignified person is universal. At once it shows the physical and human aspect of war in a timeless perspective. (Un chef de mission humanitaire dans The darkroom of neglect, catalogue) | At any moment in time, there are millions of children sleeping trough on the streets (Bruno Stevens, photographe, Darkroom of neglect, catalogue) | |
| Les relations entre le CICR et les photographes ont souvent été difficiles. Je me rappelle avoir demandé l'accès à tel ou tel théâtre d'opérations ou à des informations qui m'auraient permis d'orienter mon travail dans la bonne direction, et avoir essuyé un refus glacial ou m'être heurté à une hostilité à peine déguisée [...]. Cette attitude, je me rappelle, m'avait rendu perplexe et je me souviens m'être demandé pourquoi une organisation qui se consacre à corriger l'inacceptable entraverait sciemment les initiatives du photographe, dont la tâche est | Rip Hopkins dévoile des histoires particulières et met en scène des trajectoires singulières qui, paradoxalement nous disent l'universalité des comportements et des sentiments humains. (DP 7 fois à terre 8 fois debout) | Des clichés représentatifs et de qualité. (Document interne ACF sur l'exposition Les anonymes de la Faim) | Les enfants sont fascinés quand nous arrivons avec le 4x4. Ils adorent grimper à l'arrière. Certains me suivent et me demandent encore et encore de les prendre en photo. (B. Grignet dans le livre Regards sur le monde) |

| Sur le rapport humanitaire/photographie ou photographe | La photographie pour donner un visage | La photographie pour personifier une thématique | La photographie comme récit (subjectif) |
|--|--|---|--|
| précisément d'atteindre le même objectif (James Natchwey, introduction de L'humanité en guerre) | | | |
| En 1992, lors de la famine en Somalie, le climat de confrontation qui avait souvent caractérisé les relations entre le CICR et les photographes changea de manière radicale [...] il était clair qu'une fois les photos publiées, l'assistance et le financement étaient mobilisés. Pour la première fois de mon parcours professionnel, le CICR s'ouvrait aux photographes et désignait un attaché de presse chargé de faciliter leur travail. Il était enfin reconnu que la photo était utile et qu'elle cadrerait bien avec les objectifs du CICR. (James Natchwey dans le DP L'Humanité en guerre) | L'exposition permet de saisir des destins individuels du Bangladesh aux États-unis, en passant par le Burkina Faso, la République démocratique du Congo, Djibouti, l'Inde et le Mexique. (DP Exposition Starved for attention) | L'exposition permet de saisir des destins individuels du Bangladesh aux États-Unis, en passant par le Burkina Faso, la République démocratique du Congo, Djibouti, l'Inde et le Mexique. (DP Exposition Starved for attention) | "This photograph is what i've never been able to forget about Rwanda . The all pervading stench of death, clinging to our skin and impregnating our clothes, the unrelenting spectacle of human corpses". (Médecin dans une mission de MDM). |
| Les photographes sont beaucoup de choses à la fois -des historiens, des dramaturges des artistes- et des humanitaires. Une de leurs tâches consiste à mettre en évidence ce qui est injuste et inacceptable, si bien que leurs photos deviennent un élément du changement. En ce sens, la photo est un complément important de l'action des organisations humanitaires. (J. Natchwey, | Au contraire des images idéalisées qui véhiculent habituellement les tabloïds, les personnalités nous livrent un portrait humain. Elles apparaissent souvent comme des mortels. (Rip Hopkins, dans le livre 7 fois à terre, 8 fois debout) | Elles sont là, sous notre regard, incarnant une souffrance intemporelle, universelle, celle des femmes face à la guerre, atteintes dans leur dignité, en lutte pour leur survie et subissant des conflits auxquels elles demeurent, pour la plupart, étrangères. (DP Femmes face à la guerre) | Le reportage photographique réalisé par Philippe Conti et produit par Médecins sans Frontières est composé de 50 tirages en noir et blanc. Il relève avant tout d'une volonté de témoigner de la réalité d'une population sans cesse sur le devant de la scène, prise dans un conflit complexe, mais dont on évoque trop rarement le drame quotidien. La question n'est alors plus |

| Sur le rapport humanitaire/photographie ou photographe | La photographie pour donner un visage | La photographie pour personnifier une thématique | La photographie comme récit (subjectif) |
|--|--|---|---|
| introduction de L'humanité en guerre) | | | politique mais humaine. C'est pourquoi chaque photo est accompagnée d'une légende rédigée par le photographe donnant ainsi un cadre factuel à la scène. (Chroniques palestinienne DP) |
| Photographes, journalistes, reporters, personnels humanitaires, sur le terrain, sont autant de témoins et d'acteurs de la solidarité internationale. Ils et elles vivent la réalité dure des conflits et des crises, et rapportent les drames vécus par des êtres humains qui seuls ne peuvent faire face à la violence qui s'abat sur eux. (Site internet - Nuit noire en Centrafrique) | Il relève avant tout d'une volonté de témoigner de la réalité d'une population sans cesse sur le devant de la scène, prise dans un conflit complexe, mais dont on évoque trop rarement le drame quotidien. La question n'est alors plus politique mais humaine. (DP Chroniques palestiniennes) | De la guerre civile des États-Unis d'Amérique jusqu'aux terribles conflits de ce début de XXI e siècle, les photographes ont su fixer dans leur objectif le courage, la dignité, le défi, l'espoir qui surgissent dans un environnement de violence et de misère. (DP L'Humanité en guerre) | [...] sur une idée de l'Agence VU, Action contre la Faim a fait appel à cinq femmes photographes de l'Agence VU [Jane Evelyn Atwood, Claudine Doury, Isabelle Eshraghi, Brigitte Grignet et Laurence Leblanc], qui sont parties en mission et nous livrent leur regard sur la faim, leur témoignage sur la vie et la dynamique de l'association sur le terrain, autour de 5 thèmes et de 5 pays emblématiques. (Article sur le site de l'ACF) |
| | Si nous entendons réaliser pleinement notre potentiel dans un monde interdépendant, nous devons ouvrir nos yeux, nos esprits et nos cœurs et nous persuader que la qualité de vie des autres conditionne directement la nôtre. Je suis convaincue que cette exposition de photographies est un | | |

| Sur le rapport humanitaire/photographie ou photographe | La photographie pour donner un visage | La photographie pour personnifier une thématique | La photographie comme récit (subjectif) |
|--|--|--|---|
| | <p>excellent point de départ. Au fil des pages, ce n'est pas le regard d'étrangères que nous croisons, mais celui de femmes qui nous sont proches : nos mères, nos sœurs, nos filles. C'est peut-être le sourire ou le froncement de sourcils de l'une d'entre elles qui nous le suggérera, ou la capacité d'une autre à résister en silence u encore la tendresse avec laquelle une troisième tient son bébé contre con sein. Quelqu'un a dit : "l'appareil photo est un instrument qui apprend aux gens comment voir sans appareil photo ". A ces femmes, nous disons : "nous voyons. Et nous ne vous oublions pas".</p> | | |
| | <p>En définitive, à l'heure où le conflit se résume dans les médias à des échanges diplomatiques et des comptages macabres, Philippe Conti a su donner un visage à une population. (Dossier presse Chronique palestiniennes)</p> | | |
| | <p>" Il me fallait redonner un visage humain à cette population, prise dans un conflit trop souvent qualifié de</p> | | |

| Sur le rapport humanitaire/photographie ou photographe | La photographie pour donner un visage | La photographie pour personnifier une thématique | La photographie comme récit (subjectif) |
|--|---|--|---|
| | complexe parce que vu de trop loin". (Phillipe Conti, photographe sur le DP Chroniques palestiniennes.) | | |
| | Les violences [...] ne sont plus des abstractions, les visages et les voix ne sont plus ceux de victimes anonymes mais de femmes vivantes. (Document dirigé aux bénévoles Femmes après coup) | | |
| | Les photos ne sont pas des documents froids qui ne font que prouver la réalité d'un fait. Elles donnent un visage humain à un événement qui, sinon, pourrait paraître abstrait ou idéologique, purement statistique ou monumental dans son impact global. Quelle que soit l'ampleur d'un événement, les personnes touchées le sont individuellement, et la photographie dispose d'un atout unique, qui est de représenter les événements de leur point de vue. (James Natchwey dans le DP L'Humanité en guerre) | | |

| Sur le rapport humanitaire/photographie ou photographe | La photographie pour donner un visage | La photographie pour personnifier une thématique | La photographie comme récit (subjectif) |
|--|--|--|---|
| | <p>Cette exposition donne la parole et un visage à des familles et des personnes qui ont accepté de témoigner à visage découvert et qui s'expriment sur les difficultés vécues au quotidien. (DP Exil-Exit)</p> | | |
| | <p>Nous les croisons chaque jour dans les rues sans leur prêter attention. Souvent même, nous détournons le regard. La pauvreté, la maladie dérangent. Ces femmes, ces hommes et ces enfants, précaires, exclus, que Médecins du Monde accompagne tous les jours en France comme ailleurs dans le monde, nous avons voulu leur donner la parole, leur donner un visage. (...)</p> <p>Dans toute leur humanité, leur dignité, avec leurs souffrances et leurs espoirs, ils nous regardent, les yeux dans les yeux. Et nous interpellent.</p> <p>La précarité n'est ni une fatalité ni un choix pour ceux qui la vivent. Elle ne doit ni faire peur, ni diviser.</p> <p>Regardons-la en face, pour mieux la combattre. (Site Internet de Regardons la précarité en face)</p> | | |

Annexe 5 – Partie 2

| La photographie déclenche des émotions | Des photos pour réfléchir, apprendre... | Photographeur / montrer la photographie comme acte militant | La photographie parce qu'elle est un récit vrai | La photographie pour son apport esthétique |
|--|--|--|--|---|
| <p>Le succès des précédentes expositions itinérantes de Médecins Sans Frontières (450 000 visiteurs pour le Camp de Réfugiés, 100 000 pour l'exposition Pris au piège) a montré l'intérêt du public pour cette forme de sensibilisation, vécue par les visiteurs comme un moment d'émotion et de prise de conscience. (DP Acteurs d'urgence)</p> | <p>"This is a magnificent photograph [d'Eric Bouvet au Tchetchenie] [...] The photo asks some powerful questions, but they are rhetorical : where is this old woman going bent under the weight of the carpets, clutching a picture of a man. (...) But the photograph raises other questions, just as strong : go into exile or, in spite of everything stay close to the few things you have left and the people you care about ? We don't have the answer... (Un chef de mission humanitaire dans The darkroom of neglect, catalogue)</p> | <p>"To remember. And to act" (The darkroom of neglect, catalogue)</p> | <p>La confrontation de ces cinq visions de femmes, témoins et artistes, fait de cet ouvrage le reflet de ce projet exceptionnel, à la fois constat et manifeste. (Regards sur le monde, ACF, texte de l'éditeur)</p> | <p>La lumière était très belle, la scène avait un caractère irréel, la beauté de quelque chose de laid. (B. Grignat dans le livre Regards sur le monde)</p> |
| <p>« Une exposition très touchante, plus puissante qu'une exposition classique en galerie. Un témoignage sur la souffrance sans fin dans ces conflits oubliés que les médias ne reflètent plus" (S. Green, photographe cité dans le DP de 34 vues).</p> | <p>Acteurs d'Urgence a pour objectif de faire comprendre aux visiteurs comment les volontaires interviennent sur les terrains. (DP Acteurs d'urgence)</p> | <p>Parce que c'est un rappel. Sujet récurrent de l'oubli. Ex. "Depuis 2005, Médecins du Monde mène campagne «contre l'oubli» pour rappeler les souffrances de populations qui, loin des caméras, sombrent dans l'indifférence : en</p> | <p>J'ai souvent privilégié des prises-de-vues frontales, dépourvues « d'effets photographiques ». (David Delaporte, photographe Roms, citoyens d'Europe)</p> | <p>Son monde en noir et blanc est un prisme sans spectacle, en quête d'une lumière secrète, d'un effroi, d'une ancienne rumeur. (DP Exposition Missions. Médecins jusqu'au bout du monde)</p> |

| La photographie déclenche des émotions | Des photos pour réfléchir, apprendre... | Photographe / montrer la photographie comme acte militant | La photographie parce qu'elle est un récit vrai | La photographie pour son apport esthétique |
|--|--|---|---|--|
| | | Tchéchénie, en Afghanistan, en Haïti ou encore en France". Gardons cette image en mémoire, ne les oublions pas » (DP 34 vues contre l'oubli) | | |
| "Une exposition qui suscite émotions et réflexions" (DP 34 vues contre l'oubli) | | Image qui interpelle : "C'est donc la révolte qui doit nous animer. Nous devons montrer ces images, faire connaître comment vivent ces familles, ces enfants qui sont nos voisins, interpeller sans cesse nos concitoyens, nos élus pour dire non, ce n'est pas possible. " (DP 34 vues contre l'oubli) | La question n'est alors plus politique mais humaine. C'est pourquoi chaque photo est accompagnée d'une légende rédigée par le photographe donnant ainsi un cadre factuel à la scène. (DP Chroniques palestiniennes) | J'ai un regard esthétique, j'ai fait les Beaux-Arts, mais mon regard d'humanitaire et mon choix d'un cadrage serré pour éliminer l'environnement et saisir l'essentiel m'ont fait rapprocher au maximum des sujets choisis. (Lam Duc Hien, DP Femmes après coup) |
| La multiplicité des formats et la disposition aléatoire invitent les visiteurs à se promener au milieu de ce champ d'images. Le public peut découvrir l'exposition comme bon lui semble, et ainsi composer lui-même son propre parcours. (DP Terre d'Urgences) | Mdm souhaite amener les professionnels des deux secteurs ainsi que «l'opinion publique», à réfléchir sur les causes de l'oubli en général et de l'oubli médiatique en particulier, sur les responsabilités de chacun, celle des médias mais aussi celle des organisations humanitaires, et à imaginer les moyens de restaurer le dialogue. | | Les visages et les couleurs sont réservés aux 60 photographies, fenêtres sur le réel, portraits de femmes. (DP et documents internes, Femmes après coup) | Le résultat ? Des images en rupture avec l'iconographie convenue des photos humanitaires; des photographies qui invitent à réfléchir sur les formes multiples de l'engagement, sur un mode rarement employé dans le monde humanitaire, |

| La photographie déclenche des émotions | Des photos pour réfléchir, apprendre... | Photographe / montrer la photographie comme acte militant | La photographie parce qu'elle est un récit vrai | La photographie pour son apport esthétique |
|--|--|---|---|--|
| | | | | l'humour. C'est la première fois qu'une ONG s'aventure sur ce terrain délicat, où le risque du dérapage et de l'impudique sont des menaces constantes. (DP 7 fois à terre) |
| <p>Au cœur de l'exposition, un espace intime fait de tulle comme un abri de fortune. A l'intérieur, le dispositif est simple, une image sur écran de télévision : un temps offert pour entendre 7 témoignages de femmes.</p> <p>La place donnée à la parole est sans pathos, et témoigne du parcours et des possibles reconstructions (DP Femmes après coup)</p> | <p>Because we all hold some responsibility for this denial, and the power of these images is there to remind us of that (Darkroom of neglect, catalogue)</p> | <p>La photographie vécue comme témoignage et comme action. (Gérard Rondeau dans livre et DP Exposition Missions. Médecins jusqu'au bout du monde)</p> | <p>Ces images répétées à l'infini représentent avec sincérité la réalité du terrain, celle du travail concret des actions de secours d'urgence. Elles ont été déclinées de façon «esthétique» par Sebastião Salgado au Sahel, par exemple, ou sur un mode plus violent voire impudique. (DP 7 fois à terre, 8 fois début)</p> | <p>Avec un peu de licence artistique, j'ai donc fait subir à chaque personne qui figure dans ce livre une évocation de ce qu'un volontaire sur le terrain peut vivre. Au contraire des images idéalisées qui véhiculent habituellement les tabloïds, les personnalités nous livrent un portrait humain. Elles apparaissent soudain comme des mortels (Rip Hopkins, dans le livre 7 fois à terre)</p> |
| <p>It's not an exhibition to be viewed without emotion. The risk-and the invitation- is that, on leaving this exhibition the public may also be driven to take a stand against this neglect. (Darkroom of neglect, catalogue)</p> | | <p>Photographie comme "parole agissante" : Mon travail c'est du témoignage, des mots qui sortent malgré le silence, des mots en images pour recoudre ce qui a été déchiré. (Lam</p> | <p>Montrer ce qui est là, mais cachée "lève le voile sur la vie des personnes sans-papiers" DP (Exil-Exit).</p> | <p>"Car, si belle qu'elle soit, l'œuvre de Salgado est avant tout notre condamnation, à nous tous qui n'avons du ni prévoir, ni prévenir" (Jean Lacouture, Préface de Sahel</p> |

| La photographie déclenche des émotions | Des photos pour réfléchir, apprendre... | Photographeur / montrer la photographie comme acte militant | La photographie parce qu'elle est un récit vrai | La photographie pour son apport esthétique |
|---|--|--|---|---|
| | | Duc Hien, DP Femmes après coup) | | l'homme en détresse) |
| Une exposition sensible, pédagogique, facile d'accès et non choquante (DP Femmes après coup) | | Depuis l'île-de-lumière, l'image est un élément constitutif du mandat témoignage de l'association pour alerter et mobiliser l'opinion et les pouvoirs publics. (DP Femmes après coup et Exil-Exit) | Elles sont là, sous notre regard, incarnant une souffrance intemporelle, universelle, celle des femmes face à la guerre, atteintes dans leur dignité, en lutte pour leur survie et subissant des conflits auxquels elles demeurent, pour la plupart, étrangères. (DP Femmes face à la guerre) | "Sebastião Salgado savait bien que le piège où il lui fallait éviter de tomber c'était celui de l'esthétisme. C'était le risque de faire trop beau avec la misère du monde. Le peintre a ce droit [...]. Le peintre, oui, qui transfigure. Le photographe est trop cloué sur le réel pour faire chanter la misère ou le désespoir. Il peut ennoblir l'horreur, non la draper dans un art qui fasse écran". (Jean Lacouture, Préface de Sahel l'homme en détresse) |
| Cet extraordinaire et bouleversant recueil de photographies retrace 150 ans de crises humanitaires provoquées par la guerre (DP L'Humanité en guerre) | A travers ces manifestations, véritables supports didactiques à destination du grand public, Médecins Sans Frontières fait découvrir, de manière originale, l'action d'urgence humanitaire et les contextes dans lesquels elle intervient. (DP Terre d'urgences) | Une exposition-Manifeste qui lance un appel aux citoyens et aux responsables politiques pour un accès aux soins de toute personne vivant en Europe. (DP Exil-Exit) | C'était le risque de faire trop beau avec la misère du monde. Le peintre a ce droit [...]. Le peintre, oui, qui transfigure. Le photographe est trop cloué sur le réel pour faire chanter la misère ou le désespoir. Il peut ennoblir l'horreur, non la | La confrontation de ces cinq visions de femmes, témoins et artistes, fait de cet ouvrage le reflet de ce projet exceptionnel, à la fois constat et manifeste; la beauté des photographies révèle par contraste, l'urgence dans laquelle vivent ces populations. (Regards sur le |

| La photographie déclenche des émotions | Des photos pour réfléchir, apprendre... | Photographe / montrer la photographie comme acte militant | La photographie parce qu'elle est un récit vrai | La photographie pour son apport esthétique |
|---|---|---|---|--|
| | | | draper dans un art qui fasse écran". (Jean Lacouture, Préface de Sahel l'homme). | monde, quatrième de couverture) |
| <p>Ces enfants qui n'ont rien [...] doivent attirer notre attention, nos regards et faire parler notre cœur. Ces images doivent nous interpeller et nous faire poser cette question : que faire ? (Souffles du monde, préface du directeur de la Fnac, éditeur)</p> | <p>La photographie est née à la même époque que la Croix-Rouge, et a largement contribué à ouvrir les yeux des habitants de la planète sur les horreurs de la guerre. (DP L'Humanité en guerre)</p> | <p>" 34 Photographes engagés" (DP 34 vues contre l'oubli)</p> | <p>"J'ai photographié en noir et blanc pour que le lecteur soit certain qu'il est occupé à regarder une photo. Cette tension qui existe entre la réalité et sa représentation, est plus affirmée quand on photographie en noir et blanc, puisque on retire des références qui sont la couleur. De toute façon, une photo, c'est une tricherie en quelque sorte, c'est un mensonge. Y a pas le son, y a pas l'odeur, y a pas le relief, alors en faisant du noir et blanc, j'affirme encore plus aux gens que : attention, vous êtes occupé à regarder une photo, et c'est un photographe qui vous parle. C'est une personne qui vous parle". (John Vink sur France 3)</p> | |

| La photographie déclenche des émotions | Des photos pour réfléchir, apprendre... | Photographe / montrer la photographie comme acte militant | La photographie parce qu'elle est un récit vrai | La photographie pour son apport esthétique |
|--|--|---|--|---|
| En choisissant les photos de ce livre, nous nous sommes efforcés de ne pas imposer l'horreur de la guerre au lecteur. (Président du CICR, préface de L'humanité en guerre) | | | Stanley Greene, photographe [...] Bravo et continuez à montrer la vérité ! » (DP 34 vues contre l'oubli) | |
| Stanley Greene, photographe « Une exposition très touchante, plus puissante qu'une exposition classique en galerie. Un témoignage sur la souffrance sans fin dans ces conflits oubliés que les médias ne reflètent plus. Bravo et continuez à montrer la vérité ! » (DP 34 vues contre l'oubli) | "J'y ai fait le journaliste" et je n'ai rien vu. C'est MSF, c'est Sebastião Salgado qui, aujourd'hui, m'ouvrent les yeux comme ils vont les ouvrir à beaucoup d'entre vous" (Jean Lacouture, Préface de Sahel l'homme en détresse) | Chacune de ces photographies, chacun de ces visages nous demande de nous lever et d'aider notre prochain. (DP L'Humanité en guerre) | ...ses images refusent tout effet de masque: elles se veulent au-delà du constat, du côté d'une révélation simple... (André Velter à propos de G. Rondeau, livre Missions : Médecins jusqu'au bout du monde) | |
| | Pour son 25ème anniversaire, Action contre la Faim a décidé de parler de la faim autrement, et a choisi la photographie pour dire, pour montrer l'intolérable drame que vivent des millions d'hommes, de femmes et d'enfants. (Article sur le site de l'ACF) | La photographie donne une voix à ceux qui n'en ont pas. C'est un appel à l'action. (James Natchwey dans le DP L'Humanité en guerre) | "Vividly captured for an instant, they fade back into obscurity" (Darkroom of neglect, catalogue) | |

| La photographie déclenche des émotions | Des photos pour réfléchir, apprendre... | Photographe / montrer la photographie comme acte militant | La photographie parce qu'elle est un récit vrai | La photographie pour son apport esthétique |
|--|--|---|--|--|
| | <p>Les archives photographiques du CICR témoignent de l'humanité dans la guerre et de la capacité de l'humanité à réagir par des actes de compassion altruistes. Au fur et à mesure que ces archives s'étofferont, chaque nouvelle photo offrira une profondeur et une signification nouvelles dont on pourra tirer des leçons pour façonner un avenir plus humain. (Président du CICR, préface de L'humanité en guerre)</p> | <p>(Objectifs de la participation de Mdm au Festival Visa pour l'image) Prendre la parole en images auprès de l'un de nos compagnons de route les plus précieux et intime depuis l'île de Lumière : les photographes et lui proposer de militer à nos côtés (DP 34 vues contre l'oubli)</p> | <p>These vivid images, accompanied by eyewitness accounts from doctors, volunteers and journalist will tour through various European countries" (Darkroom of neglect, catalogue)</p> | |
| | <p>Le travail du photographe qui couvre ces situations humanitaires est difficile car il lui est quasiment impossible d'échapper à cette double représentation ; et pour permettre la lecture de ses images, il doit faire appel à la compréhension du contexte et au type d'actions de secours engagées sur le terrain. (DP 7 fois à terre, 8 fois debout)</p> | <p>Et un portfolio dans lequel des photographes, connus ou moins connus militent à nos côtés pour pointer des oublis qui les préoccupent parmi lesquels Stanley Greene, Olivier Jobard,... (DP 34 vues contre l'oubli)</p> | <p>Pour que d'autres puissent le voir : "I was crossing a footbridge over a road when I saw this boy. It was such a shocking sight. People were walking past him as if he didn't exist [...] I told myself I couldn't turn it into a photo; it felt too voyeuristic. But everyday I walked past him and every day he was there (...). I thought about it and</p> | |

| La photographie déclenche des émotions | Des photos pour réfléchir, apprendre... | Photographe / montrer la photographie comme acte militant | La photographie parce qu'elle est un récit vrai | La photographie pour son apport esthétique |
|--|---|--|---|--|
| | | | it occured to me that if I was the only person who could see the street child, the photo was worth taking. (Bruno Stevens, photographe, Darkroom of neglect, catalogue) | |
| | La décision de les photographier est donc venue d'une envie de documenter leur vie quotidienne pour mieux les connaître et combattre nos préjugés." (Nicolas Moulard sur le site de MdM) | Avec cette exposition, l'association souhaite participer à une prise de conscience des causes de l'oubli et des responsabilités de chacun. En effet, la mobilisation de la société civile est capitale pour faire face à ces crises oubliées (DP 34 vues contre l'oubli) | Cette exposition représente à mes yeux une manière de mettre fin au silence de ces femmes battues, de traduire leur souffrance en images. Je voulais à travers leurs yeux raconter des histoires de vie. (Lam Duc Hien, DP Femmes après coup) | |
| | | "regard très engagé de notre ami Gérard Rondeau" (Présidente de MdM sur la quatrième de couverture de Missions : Médecins jusqu'au bout du monde) | | |

| La photographie déclenche des émotions | Des photos pour réfléchir, apprendre... | Photographeur / montrer la photographie comme acte militant | La photographie parce qu'elle est un récit vrai | La photographie pour son apport esthétique |
|--|---|---|---|--|
| | | <p>Il [N. Danziger] obtient en 2004 le World Press Award pour un "portrait miroir" de George Bush face à Tony Blair s'entendant sur le déclenchement du conflit en Irak en avril 2003.</p> <p>Mais la principale raison de son travail reste l'engagement humanitaire, un engagement qui l'a conduit à travailler à plusieurs reprises pour le Comité International de la Croix-Rouge (CICR) (Blog du CICR)</p> | | |

ANNEXE 6 : Livre d'or *Femmes après coup*

Toulouse

Les entrées du livre d'or ont été codifiées selon les critères suivants : entrés sur le sujet de l'exposition, sur l'ONG, sur le photographe, remarque positive, critique, registre de l'engagement, registre émotion, beauté.

| | |
|----|---|
| 1 | Les visages sont beaux et tellement expressifs, forcément nous sommes attirés par cette expo mais le sujet est grave, très grave. Nous voilà touchés au plus profond de nous-mêmes par la dignité de ces femmes. [...] Qui ne se jetterait pas sur cette petite fille en pleurs pour la consoler avec des tendres bisous... |
| 2 | Sensibilité et émotion et espoir. Très belle expo. |
| 3 | Bravo pour cette significative exposition, un des fléaux de notre monde actuel, une bonne raison et une belle démonstration pour les donateurs que nous sommes pour continuer à donner régulièrement et quelle bonne idée de continuer à former de personnes sur place. Amicalement, un futur médecin très touché. |
| 4 | Hay mucha violencia de género en mi país Argentina. Se está luchando para erradicarla. [Il y a beaucoup de violence aussi dans mon pays, l'Argentine, on se bat pour l'éradiquer] |
| 5 | Merci pour votre témoignage de la violence, c'est un constat terrible qui fait mal. |
| 6 | Touchant, violent, espoir grâce aux Mdm. En espérant qu'un jour tout changera. |
| 7 | Exposition superbe qui laisse un arrière-goût d'amertume. Merci encore de vous investir bénévolement. |
| 8 | Super expo, des problèmes plus de solutions. Mais il faut agir. |
| 9 | On dit que celui qui sauve une femme, sauve une génération. Merci d'exister au nom de toutes les femmes du monde. |
| 10 | Une expo que tout le monde doit voir et y réfléchir. Merci à vous et continuez. |
| 11 | Une super belle expo qui souligne une fois de plus les violences qui subissent les femmes. |
| 12 | Belle expo, dommage qui n'existe pas de livre proposé à l'achat. |

| | |
|----|--|
| 13 | Domage que les femmes françaises qui ne sont malheureusement pas épargnées par ces horreurs sont absentes de cette expo. |
| 14 | C'est bien de faire prendre conscience de la violence contre les femmes mais ici en France il y en a autour de vous. |
| 15 | An effective presentation of a worldwide problem. May God bless your work. |
| 16 | Merci de choisir une exposition sur les femmes et sur les violences qu'elles subissent. En espérant que plus il y a des personnes qui savent, plus les choses peuvent changer. |
| 17 | Incroyable exposition, les photos sublimes. Quelles histoires terribles, vous faites un travail incroyable. |
| 18 | Quel fléau, merci de cette exposition touchante. |
| 19 | Exposition qui sensibilise sur la violence et les actions menés par Mdm. Thomas, 13 ans. |
| 20 | Pour quoi tant de violences vers les femmes ? Est-ce que l'humanité se pose parfois cette question ? Pour quoi ? Merci à vous de le rappeler à travers des photos. |
| 21 | Des photos intenses, brutes, des mots simples, touchants, la vérité sous sa forme brute. Très belle exposition, très beau travail de la part de Mdm. |
| 22 | Exposition très riche en émotions. Différentes formes de violence dans le tiers-monde et en France aussi. La femme doit rester le symbole de la liberté et de la pureté. |
| 23 | Que certains hommes arrêtent de se comporter comme des brutes. |
| 24 | Vous ne le savez pas mais il y a aussi des hommes battus. merci de transmettre, André 44 ans. |
| 25 | [en réponse au commentaire précédent]. Ce n'est pas le sujet, c'est les femmes qui tombent sous les coups des hommes. Nous ne transmettons pas monsieur. |
| 26 | On dirait que les violences faites aux femmes ne concernent pas les pays, européens ou la France. Je regrette que cet aspect soit évacué comme s'il ne s'agissait que d'une calamité propre aux pays pauvres. Est-ce que chez-nous tout va si très bien que ça ? |
| 27 | Toujours aussi fortes en émotions et un réveil vos expositions. Merci pour cette présentation. |
| 28 | Photos de grande qualité, sujet fort. |
| 29 | Great initiative and work. I was really impressed while visiting. Keep up the work. Audrey. |
| 30 | Un seul mot, continuez, go on. Michel. |

| | |
|----|--|
| 31 | Bravo pour la mise en scène de ces photos bouleversantes. Merci |
| 32 | Please keep helping these people. |
| 33 | Exposition nécessairement humanitaire et d'une exceptionnelle qualité. Que les bons hommes puissent la relayer. Eric |
| 34 | Une très belle exposition qui donne envie de s'engager d'avantage dans les combats. |
| 35 | Une belle exposition au sujet grave. Il faut continuer. |
| 36 | Cette [situation] nous semble un peu lointaine et étrangère alors qu'elle ne l'est pas. |
| 37 | Une autre exposition sur la violence quotidienne en France ? |
| 38 | A very effective, moving exhibition. Bravo for your work. The message is strong. Marty |
| 39 | Les photos sont très belles et très émouvantes. Bravo à Médecins du Monde. |
| 40 | Chers amis de Médecins du monde, vous êtes toujours sans [incompréhensible]. Nous sommes ensemble au Cambodge. Je connais vos mérites. Bravo, continuez. |
| 41 | Une bonne exposition pour prendre conscience ou redécouvrir. Bravo à Médecins du Monde. Béatrice. |
| 42 | Merci. Votre sujet est dur : la situation et la place de la femme ailleurs. Continuez. |
| 43 | Très émouvante exposition. [incompréhensible]. Les hommes ont-ils peur de femmes ? |
| 44 | Estamos trabajando en Brasil para poner fin a la violencia de género y delitos sexuales. |
| 45 | Bouleversante révélation de la condition de femmes sur les continents. La violence des photos et les récits révèlent que les femmes ne sont toujours pas affranchies et qu'elles doivent mener un combat. Pas contre les hommes mais contre la barbarie. |
| 46 | Fortes émotions de savoir les femmes et fillettes victimes d'abus. |
| 47 | Very strong and powerful subject. |
| 48 | Merci à vous, cette exposition est formidable, que Médecins du Monde continue de venir en aide aux femmes. Il est très important d'avoir les témoignages de femmes. Merci. Confederacion de mujeres ecuatorianas por el cambio. |
| 49 | Une journée de la femme c'est maigre et il faudrait beaucoup plus de femmes en charge des gouvernements. |
| 50 | Un grand merci et bravo pour cette exposition, les photos, les témoignages à travers le monde, aussi douloureux soit-il. Pour prendre la parole et pour la prise de conscience. Ces femmes sont remarquables. |

| | |
|----|--|
| 51 | Merci pour cette expo, à redécouvrir et à enrichir encore. On entend parler mais [incompréhensible] |
| 52 | Magnifique, bouleversant. Colère, tristesse, espoir malgré tout. |
| 53 | Merci pour cette expo impressionnante et très intense. On sent vraiment que cette violence pourrait arriver à n'importe quelle femme simplement parce qu'elle est femme, que la violence est partout et qu'elle a tellement d'aspects différents. |
| 54 | Le travail de Médecins du Monde m'impressionne, tous ne comprennent pas. Ma sincère admiration pour votre travail et pour votre exposition qui met bien en avant les problèmes contre lesquels vous vous battez. |
| 55 | Magnifique mais éprouvante expo. Photos superbes mais au contenu terrible que des souffrances dont on n'ose pas savoir ; dont on n'ose pas penser. |
| 56 | Merci à Lam Duc Hien ; merci de porter ces photos, merci de témoigner. Surtout de véhiculer une image de face parce que ces femmes semblent fortes et désireuses de s'en sortir. |
| 57 | Bravo, très belle expo que j'espère sensibilisera nos compagnons. Christiane |
| 58 | Very moving exhibit, we'll get in touch with Médecins du Monde. Judith. |
| 59 | Magnifique reportage photo. Grosse pensée à toutes les femmes de ce monde, violées, maltraitées, abusées ou simplement pas traitées à leur juste valeur. Elise, 78. |
| 60 | En France, une femme meurt tous les deux jours de violence conjugale. Pour quoi déplacer les problèmes à d'autres parties du monde ? C'est important certes, mais cela ne doit pas faire oublier que dans nos démocraties les femmes meurent des suites de violences commises par mari ou compagnon. |
| 61 | Aucun visage européen dans toutes ces photos. |
| 62 | Interpellant. Et pourtant seulement des femmes roumaines et moldaves. La violence est multiraciale. |
| 63 | Très belle exposition mais les femmes européennes subissent aussi des violences. |
| 64 | La société capitaliste et concurrentielle crée une telle pauvreté dans les rapports humains que les hommes n'ont que le réflexe de taper pour se faire comprendre. |
| 65 | Quand la misère défraîchit la société mène ses [incompréhensible]. Hommage à toutes les femmes. |
| 66 | Très touchant. A picture is worth a thousand words. |
| 67 | J'ai été très touchée, énormément marquée par les témoignages. |

| | |
|----|--|
| 68 | While looking into their eyes, you can feel the pain they have gone through but also the strength they have to survive. |
| 69 | C'est qui me touche le plus c'est de remarquer que même en France il y a des nombreuses femmes sans droits. Merci infiniment à Médecins du Monde. Il faudrait lutter chaque jour pour améliorer la situation. |
| 70 | Exposition très intéressante. |
| 71 | Lam Duc Hien ; nice work. |
| 72 | Exposition très intéressante. Merci. |
| 73 | Très bien de montrer les violences ailleurs, mais quand ce sera ici ? |
| 74 | Une grande émotion par l'image et par la voix. Mais que restera-il ? On en parlera jamais assez donc continuez. |
| 75 | Toujours des expositions médiatiques, des coups de pub. L'exotisme, le malheur d'ailleurs est toujours mieux. En France, à Paris une femme meurt tous les 3 jours sous les coups. Les femmes sont séparées de leurs enfants par des pères, des anciens FARC venus en France appliquent leur méthode terroriste au sein du peuple. Femmes français, enfant français, devenus otages [incompréhensible]. |
| 76 | Tant d'émotion, à diffuser partout. Beaucoup de sensibilité, bravo, merci. |
| 77 | Très belle exposition ! |
| 78 | Hommage à toutes ces femmes dans le monde. Merci à vous. |
| 79 | Un instant très émouvant et très important. Merci beaucoup. |
| 80 | Merci à ses femmes, que leurs témoignages agissent sur l'humanité. Merci à Médecins du Monde. |
| 81 | Bravo à Lam pour ce travail qui ne trahit pas le vécu dans ces pays et qui fait un témoignage plein de sens. Diane, chargé de Médecins du Monde, mission Nicaragua. |
| 82 | Complètement bouleversée, photos superbes. Je me sens la sœur de toutes ces femmes. Merci pour elles et pour toutes les autres. |
| 83 | Exposition très engagée, réussie et révélatrice de l'immense travail que l'association assure. |
| 84 | Très belle exposition. Hélas, trop triste. Bon travail, continuez. |

| | |
|----|---|
| 85 | Cette exposition est bouleversante. Merci à Médecins du Monde et à toutes les autres associations venant en aide de femmes d'exister. Dommage qu'il y ait si peu d'hommes visitant cette exposition. Sans eux, ces témoignages et ces photos n'existeraient pas et ce serait tellement mieux. |
| 86 | Merci. Parler, montrer c'est important. Vive Médecins du Monde. |
| 87 | [incompréhensible] la réalité vécue par le genre féminin partout où le genre féminin n'a pas accès au développement. Publiez la banalisation de provocations verbales jusqu'à des insultes à connotation mentale et/ou sexuel les discriminations sexistes à l'encontre du genre féminin Intégrer cela dans l'éducation des filles est susceptible de canaliser les réflexes de violence pouvant être mortels. Cela n'ira pas mieux tant que les gens n'auront pas appris à canaliser leurs pulsions sexuelles. |
| 88 | La femme est l'avenir de l'homme. |

ANNEXE 7 : Questionnaire (Nancy)

Questionnaire sur l'exposition: Femmes après coup (Nancy novembre 2011)

Ceci est une enquête réalisée dans le cadre d'une thèse de doctorat Information – Communication au Centre de Recherche sur les Médiations CREM et n'est pas une initiative de Médecins du Monde, mais elle se réalise avec l'accord de l'ONG. Merci de répondre aux questions suivantes, le questionnaire est **anonyme**.

Sexe : F M Age : _____ niveau de formation : _____ profession : _____

Sur votre relation avec les ONG humanitaires, vous êtes :

Donateur d'une ONG Une autre relation non évoquée ici ?
 Donateur de Médecins du Monde
 Bénévole _____
 Aucune relation formelle avec des ONG humanitaires.

Dans une échelle de 1 à 4, vous avez trouvé l'exposition :

- +
 Révoltante 1 2 3 4 Une autre caractéristique non
 Emouvante 1 2 3 4 évoquée ici ?
 Banal 1 2 3 4 _____
 Bouleversante 1 2 3 4 _____
 Pédagogique 1 2 3 4 _____
 Belle 1 2 3 4
 Informative 1 2 3 4

Dans une échelle de 1 à 4 cette exposition vous a laissé :

- +
 Triste 1 2 3 4 Un autre état non évoqué ici ?
 Indigné 1 2 3 4 _____
 Inquiet 1 2 3 4 _____
 Indifférent 1 2 3 4 _____
 Bouleversé 1 2 3 4
 Désireux d'agir 1 2 3 4

Si vous êtes désireux d'agir à un certain niveau, de quelle façon le feriez-vous ? (plusieurs choix sont possibles)

En parler autour de moi Un autre moyen non évoqué ici ?
 Faire un don ponctuel _____
 Faire un don permanent _____
 Militer, être bénévole _____
 Lutter contre les violences faites aux femmes dans mon entourage

Qu'est ce qui vous a particulièrement marqué de cette exposition ? (2 options sont possibles)

Les actions de MDM Les histoires des personnes montrées
 Le travail du photographe Lâm Duc Hiên Une histoire en particulier ?
 Les informations sur les violences faites aux femmes _____

Recommanderiez-vous l'exposition à quelqu'un ? OUI NON

Comment avez-vous eu connaissance de l'exposition ?

Site MDM Autre site Internet Bouche à oreille Trouvée par hasard

Newsletter MDM autre : _____

Avez-vous des critiques sur l'exposition ?

ANNEXE 8 : Questionnaire (Toulouse)

Questionnaire sur l'exposition: Femmes après coup

Ceci est une enquête réalisée dans le cadre d'une thèse de doctorat Information – Communication au Centre de Recherche sur les Médiations CREM (Université de Lorraine). Le questionnaire est **anonyme**.

Sexe : Homme Femme Age : _____ activité: _____
 Avez-vous utilisé l'audioguide pour parcourir l'exposition ? OUI NON

Sur votre relation avec les ONG humanitaires, vous êtes :

Donateur d'une ONG Une autre relation non évoquée ici ? _____
 Donateur de Médecins du Monde
 Bénévole _____
 Aucune relation formelle avec des ONG humanitaires.

Évaluez chaque proposition en cochant la case :

| | Pas du tout d'accord | Plutôt pas d'accord | Plutôt d'accord | Tout à fait d'accord |
|---|----------------------|---------------------|-----------------|----------------------|
| L'exposition m'a laissé indifférent. | | | | |
| J'ai trouvé l'exposition très pédagogique. | | | | |
| J'ai été très ému par la situation de ces femmes. | | | | |
| L'exposition m'a beaucoup appris. | | | | |
| J'ai éprouvé de l'indignation face à la situation de ces femmes. | | | | |
| Je trouve l'exposition très belle. | | | | |
| L'exposition m'a donné envie de faire quelque chose pour que cela change. | | | | |

Si vous êtes désireux d'agir à un certain niveau, de quelle façon le feriez-vous ? (plusieurs choix sont possibles)

En parler autour de moi Un autre moyen non évoqué ici ? _____
 Faire un don ponctuel _____
 Faire un don permanent _____
 Militer, être bénévole _____
 Lutter contre les violences faites aux femmes dans mon entourage

Comment avez-vous eu connaissance de l'exposition ?

Visiteur du festival Manifesto Internet Bouche à oreille
 Newsletter MDM Trouvée par hasard Autre
 Êtes-vous venu voir cette exposition en particulier ? OUI NON

Si non : qu'est-ce qui vous a motivé à vous arrêter ? _____

Avez-vous des critiques sur l'exposition ?
