



# Revue Science and Video

des écritures multimedia en sciences humaines

ISSN 1775-4143

## ***Citer ce document***

Véronique Lassailly-Jacob, « Représentations de la vulnérabilité dans l'imagerie contemporaine des camps de réfugiés en Afrique subsaharienne », *Revue Science and Video*, n° 7, 2018 [En ligne].

URL : <https://scienceandvideo.mmssh.fr/7-5/>

**Creative Commons** **CC-BY-4.0**

Véronique  
Lassailly-Jacob.

# Représentations de la vulnérabilité dans l'imagerie contemporaine des camps de réfugiés en Afrique subsaharienne

**L'** Afrique subsaharienne a connu récemment des crises humanitaires de grande ampleur. Rappelons les longues et sanglantes guerres civiles – mozambicaine entre 1976 et 1992 et angolaise entre 1976 et 2002 – les génocides au Rwanda et au Burundi dans les années 1990, la guerre civile somalienne qui se poursuit depuis 1991, les deux guerres du Kivu en RDC depuis 1996 et celle du Sud-Soudan depuis 2013. Les images de foules effrayées, s'enfuyant sur les pistes avec leurs baluchons ou entassées dans des camps de fortune, font régulièrement la Une des actualités. Les expressions de la douleur et les situations tragiques créées par la guerre sont l'objet d'une importante production photographique de la part des médias, du Haut Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés (HCR) et des ONG humanitaires. Ces photographies illustrent articles de presse, rapports ou publications du HCR et des ONG ainsi qu'ouvrages et expositions de photoreporters et production académique.

Cet article traite de la mise en image des camps de réfugiés. Il interroge les représentations de la vulnérabilité produites par différents acteurs : le photoreporter, l'agence humanitaire onusienne et le chercheur. L'objectif est de mettre en lumière le message qui est transmis par chacun de ces acteurs à travers la représentation qu'il donne de la vulnérabilité de populations réfugiées cantonnées dans des camps. Quels symboles de la vulnérabilité sont mis en avant ? Et surtout quels effets ces photographies cherchent-elles à produire ?

Pour répondre à ces questions, j'ai sélectionné et analysé 23 photographies de différentes sources. J'ai tout d'abord choisi 3 clichés du photoreporter Sebastião Salgado qui a parcouru le Rwanda pendant le génocide et a séjourné en RDC dans les camps de la région de Goma. Ses photographies ont donné lieu à l'exposition *Exodes* en 1999 et ont été publiées dans l'ouvrage du même nom<sup>1</sup>. En outre, j'ai sélectionné 5 photographies produites par ou pour le Haut Commissariat des Nations Unies pour les Réfugiés. L'une d'elle figure dans une dépêche en ligne, tandis que les 4 autres sont extraites de l'ouvrage *Images of Exile*<sup>2</sup> publié par le HCR à l'occasion du 40ème anniversaire de l'institution. Enfin, j'ai retenu 15 photographies de ma propre collection de photographe amateur après avoir mené des recherches de terrain en sciences sociales dans le camp d'Ukwimi en Zambie.

Ces 23 photographies ont été prises dans les camps de Benako et de Rutamba en Tanzanie, de Kibeho au Rwanda, d'Ukwimi, de M'kushi et de Lwatembo en Zambie et de Kapise au Malawi. Elles ont fait l'objet d'une analyse de leur contenu visuel : techniques de prise de vue (cadrage, couleurs, flou, gros plan) ; objets et lieux mis en avant (tentes, postes de police, hangars ou *apatams* utilisés pour les premiers soins ou la distribution alimentaire) ; attitudes des personnes (détresse, fragilité, souffrance) et activités (attente, travail, repas) et les temporalités évoquées (urgence, installation, rapatriement). Chacun de ces éléments peut représenter un symbole de vulnérabilité, c'est-à-dire une situation de fragilité ou de détresse. Comment sont-ils mis en avant et dans quel but ?

La première partie de cet article est consacrée à l'analyse des images du photoreporter Sebastião Salgado, la seconde à celles de l'agence onusienne du HCR et enfin, la troisième traite des photographies de l'auteur prises dans le camp d'Ukwimi en Zambie.

## Les images du photoreporter Sebastião Salgado : la tentation de l'esthétisme

Il est important de rappeler les caractéristiques du photoreportage d'auteur dans lequel s'inscrit la production photographique de Sebastião Salgado, célèbre photoreporter brésilien. Je présenterai ensuite l'œuvre du photoreporter puis j'analyserai trois images de camps qui figurent dans son ouvrage *Exodes*. Enfin, j'évoquerai les critiques dont ces

photographies ont été l'objet de la part d'autres photoreporters et critiques d'art.

## Caractéristiques du photoreportage d'auteur

Le photoreportage d'auteur est apparu dans les années 1970 et connaît aujourd'hui une grande renommée soutenue par des agences de presse réputées comme Magnum, Gamma ou Vu, et récompensée par des prix prestigieux tels le Robert Capa, le Pulitzer, le Niepce ou le World Press Photo (Morel, 2007). Quelques photoreporters français de guerre comme Antoine d'Agata<sup>3</sup> et Luc Delahaye<sup>4</sup> ont accédé à une renommée internationale par leur production particulière qui se distinguait de celle des photojournalistes traditionnels.

Par exemple, Gaëlle Morel, historienne de l'art, définit ainsi les éléments du photoreportage d'auteur : « La circulation des images, l'implication subjective du photographe et une esthétique spécifique » (Morel, 2007 : 135). Elle prend comme exemple les images d'un reportage à Jérusalem « d'une après-midi de combat dans un quartier de la vieille ville », réalisé en 2000 par le photographe Antoine d'Agata pour le magazine *Newsweek*. Tout d'abord, elle souligne que certaines images de ce reportage ont circulé, car elles ont été également publiées dans le *Monde Diplomatique* puis ont été exposées dans un centre photographique avant d'être vendues à Paris « au cours de la deuxième vente aux enchères consacrées au photojournalisme ». Ensuite, Gaëlle Morel insiste sur la forte présence du photoreporter dans l'image, une image remodelée « par des modifications intentionnelles et perceptibles dans le processus photographique » (Morel, 2007 : 135). Enfin, elle met l'accent sur l'originalité de cette production photographique qui implique « une esthétique particulière qui repose sur une stylisation évidente des images » afin de répondre aux exigences d'éditeurs de presse comme *Newsweek* ou le *Monde Diplomatique*. Cette production photographique –ajoute-t-elle– contribue à accentuer la portée des événements du monde par des « marques visuelles fortes et insistantes » (Morel 2007 : 134). C'est aussi l'avis de Michel Guerrin lorsqu'il souligne que « dans une photo de presse, l'œil du spectateur doit être aimanté par un fragment d'action, une émotion, une personne » (Guerrin, 2005). Parmi ces photoreporters, Sebastião Salgado occupe une place particulière.

## Les photographies de Sebastião Salgado dans son ouvrage *Exodes*

Photoreporter brésilien de renommée internationale, Sebastião Salgado est qualifié de photographe tiers-mondiste, humaniste et engagé. Il a toujours privilégié les sujets sociaux. De 1994 à 1999, il travaille sur les mouvements de population et parcourt le monde pour rencontrer ceux qui fuient pour mieux vivre ou pour sauver leur vie menacée par un conflit, une persécution ou une catastrophe naturelle. Les clichés de cette période, toujours en noir et blanc et d'une grande esthétisation, ont fait l'objet d'une exposition très fréquentée, intitulée *Exodes*, qui s'est tenue en 1999 à Paris à la Maison européenne de la photographie.

« Exodes raconte le désespoir, le déni du bonheur, la face noire d'un siècle qui a mal tourné » (Debray, 1999 : 1).

Cette exposition a ensuite été présentée à Sao Paulo, à New York et à Hambourg puis a fait l'objet d'un gros ouvrage luxueux et coûteux intitulé *Exodes* (fig.1) aux éditions de La Martinière en 2000. Sebastião Salgado introduit cet ouvrage par ces termes :

« Ce livre raconte l'histoire d'une humanité en mouvement. Cette histoire nous touche parce que les hommes choisissent rarement un déracinement total. La plupart sont obligés de devenir des migrants, des réfugiés ou des exilés, victimes de forces qui les dépassent et qui se nomment pauvreté, répression ou guerre » (Salgado, 2000 : 7).

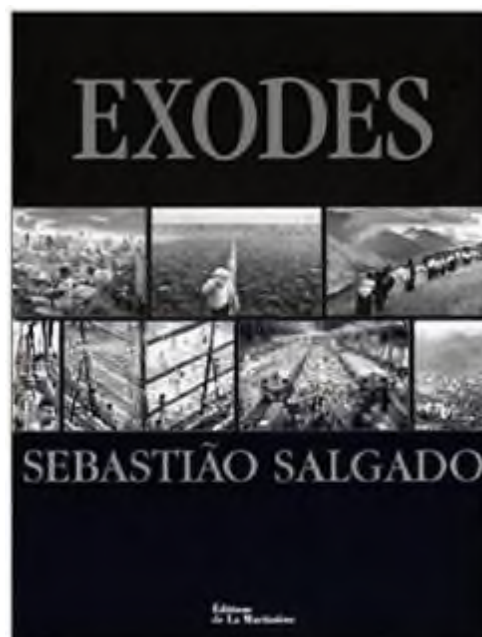


Figure 1. Couverture de l'ouvrage de Sebastião Salgado publié en 2000 aux éditions de La Martinière à Paris.



Dans l'avant-propos de cet ouvrage, Sebastião Salgado écrit que la photographie doit aider à changer le comportement des hommes, à changer le monde. Il déclare également que ses images ont pour but de susciter la compassion, l'empathie et, donc, de motiver le spectateur à agir pour combattre les causes à l'origine des souffrances représentées.

Quelles images de la souffrance, des injustices et des migrations forcées Sebastião Salgado produit-il ? Quel message veut-il transmettre ? Pour répondre à ces questions, nous avons sélectionné trois photographies dans l'ouvrage *Exodes* qui représentent des camps de réfugiés en Afrique. Elles apparaissent dans la deuxième partie de l'ouvrage intitulée « La tragédie africaine : un continent à la dérive ». Deux d'entre elles ont été prises en 1994 dans le camp de Bénako qui venait d'ouvrir dans le nord-est de la Tanzanie pour héberger les milliers de réfugiés rwandais qui fuyaient le génocide. La troisième a été prise en 1995 dans le camp de Kibeho, situé au Rwanda dans la zone turquoise, et qui fut créé en 1994 pour plus de 150 000 déplacés dont des milliers seront massacrés l'année suivante par les soldats de l'armée patriotique rwandaise.

La première image du camp de Bénako (Salgado, 2000 : 183), qui figure également sur la couverture de l'ouvrage, montre le camp de toile qui vient d'être créé. Les réfugiés sont arrivés tout récemment et sont en train de s'installer. Ici, la vulnérabilité est mise en avant par le grand désordre de cette installation, par le flou du deuxième plan qui laisse imaginer l'immensité du camp, par les tentes et les bâches en plastique qui ne sont qu'à moitié montées alors que les cieux sont menaçants, par les quelques marmites chauffées sur des petits feux improvisés, par des femmes assises sur le sol et qui semblent épuisées. L'atmosphère tragique du camp est accentuée par le noir et blanc et par l'immensité de ces nuages chargés qui vont se déverser sur ces fugitifs épuisés. Mais dans cet espace de désolation, l'objectif est focalisé, au premier plan, sur une femme assise par terre et qui a les yeux tournés vers son enfant qu'elle tient sur ses genoux et qui lui sourit. Ils semblent s'être extraits du chaos qui les environne et représentent une étincelle d'humanité.

La seconde image représente ce même camp au petit matin (Salgado, 2000 : 183). Les tentes sont à moitié montées, le terrain est parsemé de petits fagots de bois et des jeunes sont debout, en arrière-plan, et fixent le photographe. En premier plan, l'objectif est centré sur un tailleur assis sur des ballots de linge en train de coudre une chemise à l'aide de sa

machine à coudre qu'il a emmenée avec lui. Il est de profil, très absorbé par son travail, coiffé d'une casquette et vêtu d'une veste mais pieds nus. À côté de lui, un ballot de linge est ouvert, des commandes de couture sans doute. Derrière lui, on voit ses deux enfants dont l'un semble se réveiller pendant que l'autre dort encore. Là aussi, un fragment d'humanité et de dignité est mis en avant dans un monde de désolation.

Quant à la troisième image, elle concerne le camp de Kibeho au Rwanda (Salgado, 2000 : 208-209) où le photographe a séjourné trois jours en 1994. C'est une photo de multiples collines couvertes de tentes alignées qui se succèdent de part et d'autre d'une vallée. Au premier plan, dans la vallée, des groupes de réfugiés, debout, semblent attendre. La vulnérabilité est suggérée à la fois par cette vue panoramique de pentes occupées par des tentes et qui s'étendent à l'infini et par ces individus rassemblés en bas, dans la vallée, sans que l'on sache la raison de ce rassemblement. Ils semblent inactifs.

Cette production photographique s'insère dans le temps le plus tragique du parcours des réfugiés, celui de la fuite et de l'urgence. Elle met en avant la souffrance des réfugiés mais elle l'accentue et la sublime par des tableaux composés, des jeux de lumière et des cadrages. Ces photographies sont belles, esthétiquement parlant, mais peut-on faire de belles photographies avec la détresse des réfugiés ?

Sebastião Salgado répond :

« Je ne prétends pas réaliser des photos artistiques ou qui reflètent ma vie intérieure, mais des photos qui tentent de saisir la réalité du monde dans lequel nous vivons » (Roegiers, 1989 : 39)

L'exposition *Exodes* a suscité de nombreux commentaires souvent positifs mais parfois très critiques. En 1999, Régis Debray publie un texte dans *Marianne* à l'occasion de cette exposition (Debray 1999). Il voit en Salgado « un esthète voyageur au regard engagé » (Debray, 1999 : 1) et parle de ses photographies comme des icônes durables. Toutefois, il s'interroge :

« A-t-on le droit de faire de la beauté avec de la souffrance ?  
Laisser choir des rayons de vitrail sur des squelettes vivants ?  
Napper de brumes gris perle des camps de réfugiés ? ».

Pourtant, il répond affirmativement et justifie sa position en déclarant que

« la beauté est un efficace outil de solidarité... Et si une certaine sublimation formelle était à l'honneur justement rendu à la dignité des errants ? » (Debray, 1999 :3)

Ces propos sur la relation positive entre beauté et souffrance sont aussi ceux de Serge Tisseron qui écrit, en parlant des photographies de Sebastião Salgado :

« Au caractère dégradant des situations où sont plongées les personnes qu'il côtoie, il oppose une exaltation fabriquée de leur image destinée à leur conférer une humanité encore plus grande » (Tisseron, 2002 : 172).

Mais le photographe est aussi accusé d'une recherche obstinée d'une qualité esthétique de ses photographies même lorsqu'elles montrent une grande détresse et une profonde misère. A-t-il le droit d'utiliser la lumière pour embellir la détresse et la misère ? Cette esthétisation n'est-elle pas un détournement de la réalité ? Les critiques de la conception du photoreportage de Sebastião Salgado ont été nombreuses et parfois virulentes.

## Critiques des photographies de Sebastião Salgado

Suite à l'exposition *Exodes* et à la publication de l'ouvrage du même nom, plusieurs critiques d'art et photoreporters se sont indignés publiquement de l'esthétisation excessive de ces images de la misère et du malheur. Elles ont été accusées de « dérives esthétisantes » à des fins de publications coûteuses. À ce propos, Raymond Depardon, photoreporter, photographe et cinéaste, critique cette forme de publication coûteuse en décalage avec le public à qui elle s'adresse. Il pense qu'il aurait fallu plutôt :

« une sorte de rapport en images utilisable par les ONG ou par la Communauté européenne de Bruxelles pour guider leur action. Un peu moins *fine art*, plus catalogue » (Depardon, 1993 : 80).

Il pense aussi que cette production qui accentue les aspects dramatiques est en décalage avec la réalité africaine. En parlant de Salgado, il dit que « le lyrisme triste de ses images est étranger à l'Afrique ».



En mars 2000, Jean-François Chevrier, historien et critique d'art, publie un article virulent dans *Le Monde* à l'encontre de Sebastião Salgado. Son titre « Salgado, ou l'exploitation de la compassion » parle de lui-même. Il dénonce sa recherche d'« une esthétisation commerciale de la souffrance et de la misère » (Chevrier, 2000). Il accuse Sebastião Salgado :

« de corrompre par des dérives esthétisantes la compassion du public afin d'en retirer des bénéfices commerciaux et un prestige personnel ».

En 2015, Katia Machado souligne que ceux qui critiquent les photographies de Sebastião Salgado déclarent qu'elles sont travaillées pour faire naître des émotions. Elle s'interroge sur le pouvoir de l'émotion à susciter la réflexion et l'action. L'émotion occulte-t-elle la réflexion ? Ou bien donne-t-elle l'impulsion pour agir ? Elle déclare que

« l'intention de Salgado n'est pas de faire comprendre la faim, la pauvreté, la misère représentées dans ses images, mais plutôt de susciter des émotions propres à éveiller l'intérêt empathique du spectateur » (Machado, 2015 : 50).

Mais ces émotions, dit-elle :

« perturbent la faculté de réflexion du spectateur... sous l'effet des émotions, les spectateurs sont anesthésiés devant la représentation de la souffrance des autres » (Machado, 2015 : 37).

## Les images du Haut Commissariat aux réfugiés de l'ONU : des plaidoyers

L'image occupe une place fondamentale et essentielle dans la médiatisation de l'agence onusienne du HCR. Hélène Caux, photographe, chargée de l'information au HCR, déclare que « les donateurs préfèrent voir des images dans un livre ou une exposition plutôt que de lire des pages de description des activités de l'UNHCR ». Elle affirme que « les photos sont extrêmement puissantes et peuvent dire bien plus que des mots » (UNHCR, 2007).

Rappelons que les instruments médiatiques du HCR se sont diversifiés au cours des années. Jusqu'en 2007 le HCR produisait son propre magazine *Refugees*. Et plusieurs ouvrages de bilans annuels ont été publiés en anglais et en français. Je pense aux quatre ouvrages de la série « Les réfugiés dans le Monde » richement illustrés de photographies, de cartes et de tableaux statistiques. Il s'agit de : *L'enjeu de la protection* (UNHCR, 1993), *En quête de solutions* (UNHCR, 1995), *Les personnes déplacées : l'urgence humanitaire* (UNHCR, 1997) et *Cinquante ans d'action humanitaire* (UNHCR, 2000). En outre, depuis l'avènement d'internet, le HCR met annuellement en ligne ses statistiques et ses bilans nationaux, régionaux et mondiaux. Et tout récemment, en 2016, le HCR a même accepté de collaborer avec la Fondation Annenberg pour présenter à l'Espace Annenberg à Los Angeles

« une exposition de photos unique et superbe, *REFUGEE*, qui illustre, à travers l'objectif de certains des plus grands photographes au monde, la crise des déplacements forcés qui ne cesse de s'aggraver » (UNHCR, 2016).

Les dépêches du HCR sur les situations de crise et leur évolution sont particulièrement parlantes. Elles sont succinctes (3 à 4 pages) et souvent introduites par une photographie en couleur. Par exemple, la dépêche du 15 avril 2016, intitulée *UNHCR begins relocating Mozambican asylum-seekers in Malawi*, montre une image de l'arrivée soudaine de cette population dans le camp de transit de Kapise au Malawi. Ici, les symboles de la vulnérabilité sont représentés par un groupe de femmes assises, en rangs serrés sur le sol, au premier plan avec leurs bébés dans le dos sans protection contre le soleil, et qui écoutent les directives données par deux femmes debout et vêtues de la veste bleue du HCR. La vulnérabilité est également soulignée par la présence des tentes marquées du logo et du sigle du HCR au deuxième plan. Cette photographie met en scène la période de l'urgence après la fuite, de la désorganisation, de l'attente et de l'action de secours du HCR. Elle sert à accentuer la force du message contenu dans le texte, à le rendre plus percutant. Il s'agit de convaincre le lecteur que la situation est dramatique et qu'il faut aider le HCR à intervenir pour la résoudre. Ces photos sont faites pour inciter à la réflexion mais une réflexion, comme le souligne Katia Machado, qui « ne sera traduite en action que si quelque chose d'émotionnel, conscient ou inconscient s'y intègre ». (Machado, 2015 : 43). Mais que disent ces photos sur la vie quotidienne dans les camps ?

En 1991, l'Office des Nations Unies pour les Réfugiés publia un ouvrage de photographies intitulé *Images of exile* pour célébrer le 40<sup>e</sup> anniversaire de l'institution (UNHCR, 1991). Préfacé par la Commissaire aux réfugiés, Sadako Ogata, cet ouvrage contient 124 photographies en noir et blanc des grandes crises humanitaires à travers le monde prises en charge par le HCR depuis 1951. Parmi ces 124 photographies, 58 sont produites par des photographes amateurs, travaillant au HCR (comme Jeff Crisp), ou par des professionnels associés au HCR (comme Jean Mohr, Masanori Kobayashi, Lars Aström). Les 66 autres sont des *copyrights* de photographes extérieurs au HCR comme Sebastião Salgado, auteur d'une des photographies.

J'ai été particulièrement intéressée par 4 photographies produites par Jean Mohr, photographe suisse, engagé et humaniste qui a collaboré avec le CICR, l'OMS et le HCR. Ces 4 photos parlent de la vie des réfugiés dans les camps en Afrique australe. Ce sont des photos-vérité sans pathos. La première intitulée *Angolan refugees tilling agricultural land at Lwatembo settlement, Zambia, 1968* (UNHCR, 1991 : 22) montre au premier plan des dizaines de femmes dans une zone de friches. Elles sont photographiées de profil, alignées, courbées, en train de défricher à la *daba* une grande parcelle de terre sèche. Les arbres ont été abattus et dessouchés. Ces femmes sont des réfugiées angolaises qui ont fui la guerre de libération nationale et se trouvent dans un site agricole du HCR en Zambie où elles participent à un travail communautaire dans le cadre d'un programme d'auto-suffisance par la pratique de l'agriculture. Ces femmes réfugiées travaillent la terre comme les autres femmes de cette région rurale. Ici, elles ne sont pas représentées comme des victimes. La deuxième photographie, *Refugees from Mozambique at M'kushi settlement, Zambia, 1968* (UNHCR, 1991 : 24) est un gros plan d'une jeune institutrice mozambicaine portant son enfant dans le dos qui montre à l'aide d'un bâton des voyelles écrites à la craie sur un tableau noir. On imagine qu'on se trouve dans une salle de classe. L'atmosphère est studieuse. Les élèves sont sans doute derrière la jeune femme qui elle-même est vue de dos. Ces réfugiés ont fui la guerre de libération nationale mozambicaine. Quant à la troisième photographie, *Refugees from Southern Sudan at Kakya settlement, Uganda, 1968* (UNHCR, 1991 : 25), elle montre la construction du toit en bois d'une case par deux hommes. Enfin, la quatrième, *Rutamba, a settlement for Mozambican refugees in Tanzania, 1968* (UNHCR, 1991 : 26) est une vue plongeante sur le camp de Rutamba

qui apparaît en second plan. La rue principale apparaît bordée des cases des réfugiés. Des enfants marchent sur la piste au premier plan. Peu d'adultes sont visibles. Cette photographie semble avoir été prise en milieu de journée alors que les adultes sont encore dans les champs et que les enfants sortent de l'école.

Ces 4 photographies parlent ici des réfugiés non pas comme des victimes mais comme des acteurs de leur vie. Elles montrent la vie et non pas la survie, la résilience et non pas la victimisation. Mes photographies s'inscrivent dans ce courant de représentation des réfugiés.

## La vulnérabilité suggérée dans la vie quotidienne d'un camp de réfugiés

L'appareil photographique et le carnet de notes ont toujours accompagné mes recherches sur le terrain. J'ai travaillé à plusieurs reprises, entre 1993 et 2007, dans un camp de réfugiés mozambicains en Zambie. Le camp d'Ukwimi, situé au sud-est du pays, était une installation agricole créée en 1987 par le HCR pour regrouper les réfugiés mozambicains qui s'étaient dispersés dans la zone frontalière suite aux attaques de la Résistance nationale mozambicaine (Renamo). Ce site agricole a accueilli, pendant 8 années environ, 25000 réfugiés mozambicains répartis dans 73 petits villages. Chaque famille avait reçu un lopin de terre pour construire sa case et cultiver du maïs et de l'arachide. L'objectif de cette recherche était d'évaluer le degré d'insertion des réfugiés, en observant les relations foncières, économiques et sociales qu'ils avaient nouées avec la population locale. Il s'agissait également d'étudier la situation des réfugiés qui avaient refusé de quitter le site agricole au moment du rapatriement organisé en 1994 par le HCR et de questionner la réalité de la politique d'asile zambienne et son adéquation avec la solution de l'aide à l'installation sur place préconisée par le HCR (Lassailly-Jacob, 2012).

J'avais choisi de parcourir le site à pied ou à bicyclette pour aller à la rencontre des personnes enquêtées. La plupart de mes entretiens individuels se déroulaient au gré des rencontres, à côté de l'habitation ou dans les champs. L'observation des paysages était associée à l'enquête par entretien. Je photographiais les villages et les paysages agricoles

traversés ainsi que les personnes et leur famille qui, généreusement, me donnaient de leur temps pour répondre à mes questions.<sup>5</sup>

Mon objectif n'était pas de faire de mes photographies des objets de recherche. Je ne cherchais pas à susciter d'émotions particulières en produisant des photographies sur un camp de réfugiés. Je voulais surtout conserver la mémoire des personnes rencontrées, des lieux visités et des sensations vécues.

J'étais en quête de photographies « des temps faibles », « des moments de temps faible qui durent » pour reprendre les termes de Raymond Depardon. Je ne cherchais pas à photographier des événements spectaculaires ni à travailler l'esthétisme mais seulement à prendre le temps de saisir les temps ordinaires de la vie quotidienne. Raymond Depardon souligne que dans ses photographies de voyage, il cherchait à saisir

« un moment qui n'est pas un moment privilégié, mais bien plutôt un moment ordinaire, un temps faible ».

Il poursuit :

« Je me suis souvent trouvé dans la situation qui consiste à laisser les images venir à soi ».

et

« Dans une photographie du temps faible, rien ne se passerait. Il n'y aurait aucun intérêt, pas de moment décisif, pas de couleurs ni de lumières magnifiques, pas de petits rayons de soleil, pas de chimie bricolée – sauf pour obtenir une extrême douceur » (Depardon 1993 :81).

J'ai sélectionné 15 photographies prises pendant mes séjours successifs entre 1994 et 2007 dans le camp agricole d'Ukwimi. La plupart d'entre elles étaient des diapositives scannées par la suite. Elles ont été divisées en trois ensembles : photos de famille et de groupes, des activités quotidiennes et sociales et, enfin, des représentations de la vulnérabilité.



## Des photographies de famille et de groupes



Figure 2. 2001. Une famille réfugiée angolaise récemment arrivée à Ukwimi.



Figure 4. 2007. Une famille réfugiée mozambicaine composée de grands-parents et de leur petit-fils scolarisé. Ils vivent à Ukwimi depuis plus de 10 ans et ont décidé d'y rester malgré leur situation d'illégalité.



Figure 6. 2007. Entretien collectif avec des Mozambicains qui ont perdu leur statut de réfugié après le rapatriement, mais qui ont refusé de rentrer au Mozambique.



Figure 3. 1993. Une famille réfugiée mozambicaine récemment arrivée à Ukwimi et composée des grands-parents et des petits-enfants.





Figure 5.1999. Entretien collectif avec des Mozambicaines qui ont décidé de rester avec leur famille à Ukwimi après le rapatriement malgré leur situation d'illégalité.

Ces photographies ont été prises dans les villages, à différentes périodes de l'évolution du camp. Elles ont été prises de manière frontale, avec des cadrages simples. Ce ne sont pas des prises de vue instantanées. Les personnes se sont préparées pour être photographiées. Elles posent solennelles et fermement campées devant l'appareil.

Les deux premières concernent des personnes ayant le statut de réfugiés qui viennent d'arriver à Ukwimi. Elles sont en train de construire leur case. Les suivantes présentent des réfugiés devenus illégaux en 1995 suite à la clause de cessation du conflit.

Sur la première (figure 2) les parents souhaitent être photographiés devant leur case qu'ils étaient en train de terminer. Derrière, on aperçoit les gerbes de chaume qui feront le toit. Toute la famille s'est préparée pour cette photographie. Elle a pris quelques minutes pour aller échanger ses vêtements de travail contre ceux du dimanche et elle s'aligne devant l'objectif. Le père et la mère encadrent la plus petite et la tiennent par la main en signe de protection. Les autres enfants se sont rangés par âge décroissant. L'un d'eux n'a pas eu le temps de se changer et tient de façon boudeuse ses vêtements devant lui. Leur posture est sérieuse et solennelle. Ils se mettent en scène devant l'objectif. Cette

posture est également adoptée par les familles figurant sur les deux photographies suivantes (figure 3 et 4). Ces deux familles sont constituées des grands-parents et de leurs petits-enfants, des situations fréquemment rencontrées dans les camps de réfugiés. L'homme est en train de construire sa case et reste la nuit sous l'abri. La femme et les enfants retournent dormir au centre d'urgence.

Quant aux deux photographies représentant des groupes (figures 5 et 6), elles sont prises à l'issue d'un entretien collectif. Ces femmes et ces hommes sont devenus des sans-papiers et plaident pour obtenir une carte d'identité zambienne. Leur visage est grave. Les femmes ont voulu être photographiées comme elles s'étaient positionnées pendant la réunion. Elles n'ont pas changé d'attitude (figure 5) contrairement aux hommes qui se sont alignés pour la photographie avec leurs femmes, enfants et petits-enfants (figure 6).

Se faire photographier contribuait à leurs yeux à un souhait d'être reconnus comme habitants d'Ukwimi et même comme Zambiens.

## Activités quotidiennes et sociales dans le camp

Vivre dans un camp agricole cela signifie être assisté par de multiples ONG, mais aussi pratiquer des tâches journalières : travailler dans les champs, avoir des liens sociaux, fréquenter des lieux de culte, être scolarisé... Ce sont toutes ces activités dont j'ai voulu témoigner.



Figure 7. 1993. Corvée matinale des femmes et des jeunes filles : chercher l'eau à la pompe.





Figure 9. 1994. Cette vieille femme jardine les terres de bas-fond au bord de la rivière.



Figure 11. 1993. Sortie de la messe dominicale de l'église pentecôtiste. Au fond, à gauche, on aperçoit le pasteur qui était aussi mon interprète.





Figure 13. 1994. Vie quotidienne dans un village de réfugiés mozambicains à Ukwimi



Figure 8. 2001. Retour du forage





Figure 10. 2001. Ces jeunes rwandais et burundais réfugiés à Ukwimi ont ouvert un petit marché dès leur arrivée.



Figure 12. 1993. Enfants mozambicains et zambiens et leur institutrice zambienne devant l'école maternelle

Au gré de mes déambulations dans le site, j'ai photographié les tâches de la vie quotidienne et les activités des réfugiés : des femmes et des fillettes

à la pompe ou transportant les bidons d'eau, une vieille femme en train de cultiver son jardin de bas-fond, des jeunes hommes ayant installé un étal pour vendre les denrées ramenées à pied ou à bicyclette de Petauke, ville située à 70 km, une foule de pratiquants à la sortie de la messe dominicale de l'église pentecôtiste, des écoliers qui posent devant leur école avec leur institutrice, des villageois qui vendent leur maïs ou qui achètent des volailles...

La vulnérabilité n'est pas ou peu visible sur ces photographies. Pourtant, elle est bien présente. Par exemple, dans le village construit par les réfugiés (photo 13), il n'y a pas de grenier ni de petit élevage et encore moins d'élevage bovin comme il en existe dans tous les villages alentours des autochtones. Les réfugiés ne sont pas autorisés à s'installer. Ils sont considérés comme étant de passage.

## Quelques représentations de la vulnérabilité



Figure 14. 1994. Les tentes du centre d'accueil pour héberger les réfugiés au moment de leur arrivée.





Figure 16. 2001. Sur le chemin du retour de la distribution alimentaire. Soldats angolais blessés, récemment regroupés dans le nouveau camp d'Ukwimi.



Figure 15. 2001. Lieu de la distribution des rations alimentaires

J'ai photographié la vulnérabilité de ces populations, une vulnérabilité que je ne pouvais pas occulter : l'accueil dans le camp de toiles, la distribution des rations alimentaires, les soldats angolais blessés. Mais, ces photographies ne sont pas des images « coup de poing ». Je n'ai pas fait de gros plans sur cette vulnérabilité. Mais je l'ai suggérée par ces objets photographiés au second plan comme les tentes ou les béquilles de l'homme blessé. Je l'ai aussi suggérée par ces hommes clopinant photographiés de dos. Je l'ai enfin suggérée par cette photographie d'une distribution de rations alimentaires qui s'achève. L'atmosphère est détendue. Certains agents sourient, les militaires posent avec leur fusil braqué sur l'objectif, l'agent du PAM refait ses comptes, les femmes attendent à l'extérieur, en bavardant, le moment où elles pourront récupérer les sacs de maïs vides.

Ces photographies montrent trois représentations de la vulnérabilité qui diffèrent en fonction du message qu'elles veulent transmettre. D'une part, les photographies des photo-reporters répondent aux exigences esthétiques des agences photographiques ou de presse qui les ont commandées. Elles doivent être belles et tragiques. Pour cela, le photo-reporter choisit d'intervenir dans des périodes de grande désorganisation (fuite, urgence) puis remodèle ses photographies pour sublimer la réalité tout en accentuant les symboles de la détresse qu'elle contient. Comme le souligne Raymond Depardon

« Si on limite la photographie au monde du reporter, elle va tout doucement mourir faute de force et d'impact. Elle se limitera aux images événementielles et échappera à la réflexion » (Depardon, 1993 : 84).

D'autre part, les photographies du HCR sont destinées à leurs donateurs et à de potentiels nouveaux donateurs. Elles doivent les émouvoir pour les faire réagir. Elles doivent aussi montrer que le HCR est bien présent sur le terrain pour porter secours à des populations devenues vulnérables. C'est pourquoi, les clichés du HCR comme ceux du photoreporter mettent en scène les périodes les plus cruciales d'un parcours de réfugiés : fuite, urgence et rapatriement. Ce sont des temps tragiques par les mouvements forcés qui sont imposés.



Enfin, les photographies de quelques photographes engagés ou de chercheurs s'attardent davantage sur les temps ordinaires d'un parcours de réfugiés, représentés par la vie quotidienne qui s'écoule pendant les années d'« encampement ». Les photographies de Jean Mohr, comme celles que j'ai présentées, parlent de ce temps ordinaire marqué par une certaine résilience ; à savoir une capacité à se relever, à redevenir acteur de sa vie. Peut-être dégagent-elles une énergie positive même si les signes de la vulnérabilité se laissent deviner ?

## Ressource associée



<https://videotheque.univ-poitiers.fr/embed.php?id=fa76cwtompkrwl1q3nty&link=nygewyhcntn4y8lwuhur168tyqbw3e>

# Bibliographie

- CHEVRIER, Jean-François. 2000. « Salgado ou l'exploitation de la compassion » *Le Monde*, 29 mars 2000.
- DEBRAY, Régis. 1999. « Exodes ». *Marianne*, n°1000, 22 mars 1999. Url : <http://www.unhcr.org/fr/news/stories/2007/4/4acfo10712/questionsreponses-photos-peuvent-dire-bien-mots.html>
- DEPARDON, Raymond. 1993. « Raymond Depardon. Pour une photographie des temps faibles, propos recueillis par A. Rouillé, E. Hermange et V. Lavoie ». *La Recherche photographique*, n°15, 93, p. 80-83.
- DE RAPPER, Gilles. 2017. « [La Photo de famille comme objet de recherche](#) ». *Revue Science and vidéo*, n° 6. Url : <http://scienceandvideo.mmsh.univ-aix.fr/numeros/6/Pages/02.aspx>
- DION, Delphine, LADWEIN, Richard. 2005. « [La Photographie comme matériel de recherche](#) ». *Actes des 10<sup>e</sup> Journées de recherche en marketing de Bourgogne*. Dijon : France, [https://www.google.fr/?gws\\_rd=ssl#q=Dion+Ladwein+La+photographie+comme+mat%C3%A9riel+de+recherche](https://www.google.fr/?gws_rd=ssl#q=Dion+Ladwein+La+photographie+comme+mat%C3%A9riel+de+recherche)
- DOBBS, Leo, MOREL, Haude. 2007. *Questions/Réponses : les photos peuvent dire bien plus que des mots*. (Entretien). UNHCR, Éd. Jack Redden, 20 avril 2007. Url : <http://www.unhcr.org/fr/news/stories/2007/4/4acfo10712/questionsreponses-photos-peuvent-dire-bien-mots.html>
- GUERRIN, Michel. 2005. « [Luc Delahaye, du photoreporter à l'artiste](#) ». *Le Monde*, 23/11/2005, Url : [http://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2005/11/23/luc-delahaye-du-photoreporter-a-l-artiste\\_713533\\_3208.html](http://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2005/11/23/luc-delahaye-du-photoreporter-a-l-artiste_713533_3208.html)
- LASSAILLY-JACOB, Véronique. 2012. « [Les non-dits de l'asile en Afrique subsaharienne : approche par une enquête à passages répétés dans un site de réfugiés en Zambie \(1993-2007\)](#) ». *e.migrinter*, n° 9. Url : <http://journals.openedition.org/e-migrinter/763>
- MACHADO, Katia. 2015. « La politique des émotions suscitées par la formalisation esthétique de la photographie de Sebastião Salgado ». *Voix plurielles*, 12-1, p. 37-51.
- MAILLARD, Fabienne. 2011. « La vacance dans la pratique photographique comme source de création : étude de quelques photographes voyageurs (Bernard Plossu, Raymond Depardon, Pierre Verger) ». *Les chantiers de la création*, n°4. Url : <https://lcc.revues.org/352>
- MOREL, Gaëlle. 2007. « Esthétique de l'auteur. Signes subjectifs ou retrait documentaire ». *Études photographiques*, n° 20, juin 2007, p. 134-147. Url : <https://etudesphotographiques.revues.org/1202#article-1202>
- STURM, Nora. 2016. UNHCR begins relocating Mozambican asylum-seekers in Malawi ». Éd. Tim Gaynor, 15 avril 2016. Url : <http://www.unhcr.org/news/latest/2016/4/5710d5746/unhcr-begins-relocating-mozambican-asylum-seekers-malawi.html>
- TISSERON, Serge. 2002. *Les bienfaits des images*, Paris, éditions Odile Jacob
- UNHCR. 2016. *Une exposition de photos présente les réfugiés sous un nouveau jour – le HCR collabore avec la Fondation Annenberg.*

Url : <http://www.unhcr.org/fr/news/press/2016/3/56f3b159c/exposition-photos-presente-refugies-nouveau-jour-hcr-collabore-fondation.html>

ROEGIERS, Patrick. 1989. *Ecoutez voir : Neuf entretiens avec des photographes*, Paris, Paris Audiovisuel.

## Notes

1. Salgado Sebastião, 2000. *Exodes*. Paris, La Martinière.[]
2. UNHCR, 1991, *Images of Exile*.[]
3. *Antoine D'Agata est écrivain, cinéaste et photoreporter de conflits, de migrations, de prostitution. En 2001, il publie Hometown et reçoit le prix Niepce attribué aux jeunes photographes.*[]
4. *Luc Delahaye est photojournaliste et a longtemps été spécialisé dans le reportage de guerre. Ses photographies ont été récompensées par de nombreux prix. Il a récemment présenté une exposition à Paris, intitulée « Sumud et autres histoires », constituée de photographies et d'une vidéo réalisée en Palestine entre octobre 2015 et mars 2017.*[]
5. *Comme les personnes enquêtées m'accueillaient et me donnaient de leur temps, je les remerciais en leur proposant avec leur accord une photographie familiale dont ils recevaient un tirage par l'intermédiaire de mon interprète à qui je les envoyais par courrier à mon retour en France.*