



L'Humanitaire s'exhibe – The Humanitarian Exhibition

Document Version

Final published version

[Link to publication record in Manchester Research Explorer](#)

Citation for published version (APA):

Taithe, B., Farré, S., & Fayet, J-F. (2022). *L'Humanitaire s'exhibe – The Humanitarian Exhibition*. Georg.

Citing this paper

Please note that where the full-text provided on Manchester Research Explorer is the Author Accepted Manuscript or Proof version this may differ from the final Published version. If citing, it is advised that you check and use the publisher's definitive version.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the Research Explorer are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Takedown policy

If you believe that this document breaches copyright please refer to the University of Manchester's Takedown Procedures [<http://man.ac.uk/04Y6Bo>] or contact uml.scholarlycommunications@manchester.ac.uk providing relevant details, so we can investigate your claim.



L'Humanitaire s'exhibe (1867-2016)

The Humanitarian Exhibition (1867-2016)



GEORG

Sébastien Farré, Jean-François Fayet,
Bertrand Taithe (éd.)

L'Humanitaire s'exhibe
(1867-2016)

The Humanitarian
Exhibition
(1867-2016)

Cet ouvrage est publié avec le soutien du Fonds national pour la recherche scientifique (FNS).

Georg Editeur bénéficie d'un soutien de l'Office fédéral de la culture pour les années 2021-2024.

Conception graphique et couverture
Atelier Giganto, Genève
www.giganto.ch

© 2022

Georg Editeur
chemin de la Mousse, 46
1225 Chêne-Bourg
Suisse

ISBN 9782825712795

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation, y compris par la photocopie, réservés pour tous les pays.

L'Humanitaire s'exhibe
(1867-2016)

The Humanitarian
Exhibition
(1867-2016)

Sébastien Farré, Jean-François Fayet,
Bertrand Taithe (éd.)

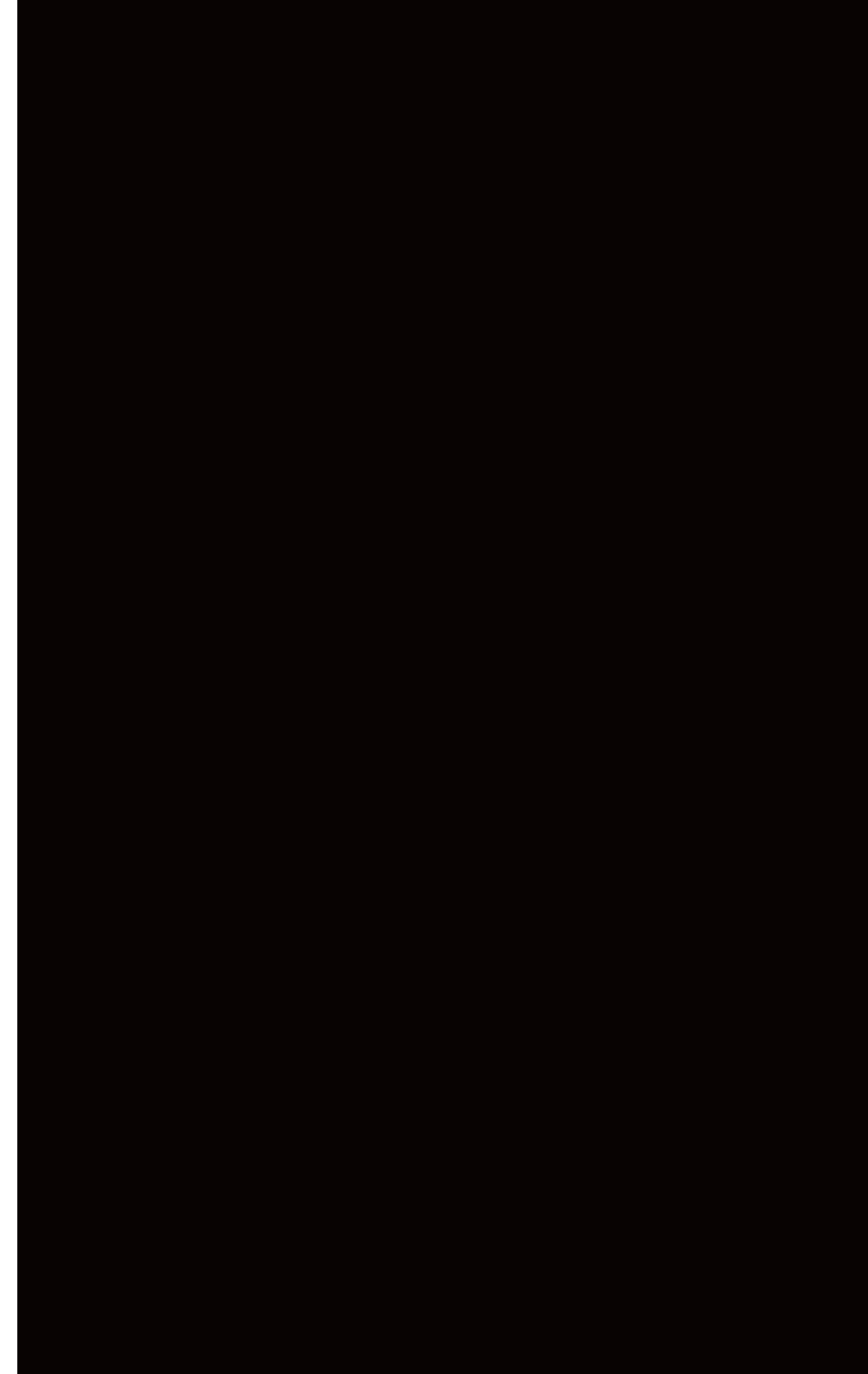
GEORG

Cet ouvrage est le fruit d'un colloque organisé en janvier 2019, entre Genève et Fribourg, par des collègues des universités de Fribourg (Jean-François Fayet, directeur exécutif du département d'histoire contemporaine), de Genève (Sébastien Farré, directeur exécutif de la Maison de l'histoire) et de Manchester (Bertrand Taithe, directeur du Humanitarian and Conflict Response Institute), avec la collaboration de Davide Rodogno (IHEID).

Le colloque n'aurait pu se tenir sans l'aide financière du Fonds national suisse (FNS) de la recherche, du Fonds d'action facultaire (FAF) de l'université de Fribourg, du HCRI de l'université de Manchester et de la Maison de l'histoire. Le FNS a de plus soutenu l'édition du présent ouvrage.

Notre gratitude se porte aussi en direction des collaborateurs de l'université de Fribourg: Niels Rebetez, qui a accompagné toute l'organisation du colloque, de la recherche des fonds aux réservations, Léo Bulliard, pour la relecture et la mise en page, Nicolas Constantin et Donia Hasler pour l'assistance lors du colloque.

Nous souhaiterions, enfin, remercier Pierre Hazan (journaliste et chercheur spécialisé dans le droit international et l'action humanitaire), Pascal Hufschmid (directeur du Musée international de la Croix-Rouge) et Valérie Gorin (CERAH, Genève) pour leur participation à la table ronde intitulée *L'humanitaire s'expose ? Du passé au présent* qui sert de préambule au colloque. Notre réflexion s'est nourrie des questions, critiques et réflexions abordées par ce panel rassemblant des personnes ayant de l'expérience dans l'organisation d'expositions « humanitaires », des praticiens de notre objet.



Introduction

Sébastien Farré, Jean-François Fayet, Bertrand Taithe

Exhibiting Humanitarian Identities? p. 14

The Role of Exhibitions in the Modern
Humanitarian Project, an introduction.

Exposer des identités humanitaires ? p. 34

*Le rôle des expositions dans le projet
humanitaire, une introduction*

The Universal Humanitarian Exhibition *L'exposition universelle humanitaire*

Bertrand Taithe p. 58

Université de Manchester

Encasing the word or the deeds? Imagining
and Representing Humanitarian Work
in Early Red Cross Displays and Exhibitions,
1867-1914

Wendy Asquith p. 82

Université de Nottingham

Constituting Communities of Humanitarian
Feeling: The League of Nations, the United
Nations and World Expos

Peter Gatrell p. 116

Université de Manchester

World Refugee Year, 1959-1960
and the humanitarian exhibition

Talita Cetinoglu

p. 144

Université de Manchester

World Humanitarian Summit and
the global display of humanitarianisms

Exhibiting Humanitarian Diplomacy

La diplomatie humanitaire s'expose

Julia Irwin

p. 170

Université de South Florida

Model villages amidst the ruins : Disaster
refugee camps and settlements as functional
sites of humanitarian exhibition

Jean-François Fayet

p. 196

Université de Fribourg

La Croix-Rouge soviétique s'expose
(à toutes les critiques)

Patrick Bondallaz

p. 226

Croix-Rouge suisse

S'exposer pour collecter : le Secours
aux enfants de la Croix-Rouge suisse
pendant la Seconde Guerre mondiale

Sébastien Farré

p. 258

Université de Genève

Du « Train-Expo » à « Captivité... ».
Exposer l'action de la Croix-Rouge durant
la Deuxième Guerre mondiale

The Humanitarian Media Exhibition *L'exposition médiatique de l'humanitaire*

Ana Carden-Coyne p. 282

Université de Manchester

« No Laboratory of Illusions » : UNESCO's
Human Rights Exhibition and Album
(1949-1951)

Marie-Luce Desgrandchamps p. 318

Université de Genève

Médecins et délégués en récit : évolution,
promotion et représentation du travail
humanitaire (1935-2012)

Luis Velasco-Pufleau p. 354

Université de Berne

Quand les célébrités s'exhibent : régimes
de visibilité et abandon de la justice sociale
dans les chansons humanitaires

Valérie Gorin p. 374

Université de Genève

L'humanitaire en bulles : les Médecins
Sans Frontières dans la bande dessinée
(2003-2019)

Auteurs p. 401

Liste des illustrations p. 409

Introduction

Sébastien Farré
Jean-François Fayet
Bertrand Taithe

Exhibiting Humanitarian Identities?
The Role of Exhibitions in the Modern Humanitarian Project,
an introduction.

«You find me, my dears, as usual, very busy; but that you will excuse. The African project at present employs my whole time»,

Charles Dickens, *Telescopic Philanthropy*, ch. 4, *Bleak House*, 1852¹.

Much as Balzac had lampooned humanitarianism as a fanciful and abstract love for humanity in his novel *Les Employés* in 1838², Dickens mercilessly portrayed philanthropists invested in global projects as myopic to sufferings around them while absorbed by distant visions of humanity. His characters infatuated with their African meliorist schemes thus neglect both domestic and social needs and survive in squalid home circumstances and abstract Utopianism. In his 1852 novel, he thus coined the phrase «telescopic philanthropy» to express his contempt for misguided optics in charitable activism³. The emergence of the paradox of devoting resources, material aid and emotions on subjects distant from one's own society is indeed one of the key historical questions for anyone studying the history of humanitarianism⁴. Many historians have thus chartered the development of a humanitarian sensibility in the eighteenth⁵ and nineteenth century and have associated it to the development of new narratives of pain and suffering⁶, to a sense of economic empowerment brought about by global

1 Charles Dickens, *Bleak House*, London, Chapman & Hall, 1901, vol. XI, p. 32.

2 Honoré de Balzac, *Les Employés*, Paris, Le Club français du Livre, 1965, p. 1082.

3 Hugh Cunningham, *The Reputation of Philanthropy since 1750. Britain and Beyond*, Manchester, Manchester University Press, 2020.

4 Ruben Flores, «When Charity Does Not Begin at Home: Exploring the British Socioemotional Economy of Compassion», *Sociological Research Online*, 18, 1 (2013), p. 50-60.

5 Norman S. Fiering, «Irresistible Compassion: an Aspect of Eighteenth-Century Sympathy and Humanitarianism», *Journal of the History of Ideas*, 37, 2 (1976), p. 195-218.

6 Bertrand Taithe, «Humanitarian History?», in Roger MacGinty and Jenny Peterson (eds), *The Humanitarian Handbook*, London, Routledge, 2015; Karen Halttunen, «Humanitarianism and the Pornography of Pain in Anglo-American Culture», *The American Historical Review*, 100, 2 (1995), p. 303-334.

trades in goods produced by slavery⁷, the civilizing project resulting from the imperial affirmation of the European powers, to the reach of the press and media explosion in the mid to late nineteenth century⁸, to gender and class transformations. According Alan Lester and Fae Dussart the latter brought a bourgeois ethos and shaped what they consider a profoundly conservative quasi-ideology⁹. The Genevan «moment», a decade after *Bleak House* and the Crimean war (1853-56), added another dimension to a still nebulous humanitarian sensibility. But, by bringing attention to the sufferings of one's own boys lost at war, this new sensibility also brought back humanitarianism home. This focus on European wars arguably changed the optics of telescopic philanthropy without widening much its focus, at least in its early days¹⁰.

Whatever the origins of humanitarianism may be: anti-slavery, colonial governance or the rescue of wounded and sick soldiers at war, soon expanded to include the rescue of victims of sudden onset disasters and epidemics¹¹, humanitarian aid continues to need representing and explaining. It was and is, to a very large extent, shaped by the optics through which events, sufferings and aid can be seen. The

7 Thomas L. Haskell, «Capitalism and the Origins of the Humanitarian Sensibility, Part 1», *The American Historical Review*, 90, 2 (1985), p. 339-361.

8 Michael Barnett and Thomas Weiss, «Humanitarianism: a Brief History of the Present», in Michael Barnett and Thomas Weiss (eds), *Humanitarianism in Question. Politics, Power, Ethics*, Ithaca, Cornell University Press, 2008, p. 1-48.

9 Alan Lester and Fae Dussart, *Colonization and the Origins of Humanitarian Governance. Protecting Aborigines Across the Nineteenth-Century British Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

10 Rebecca Gill, «The Rational Administration of Compassion: The Origins of British Relief in War», *Le Mouvement social*, 2 (2009), p. 9-26; John F. Hutchinson, «Rethinking the Origins of the Red Cross», *Bulletin of the History of Medicine*, 63 (1989), p. 557-578; Bertrand Taithe, «The Red Cross Flag in the Franco-Prussian War: Civilians, Humanitarians and War in the "Modern" Age», in Roger Cooter, S. Sturdy, and M. Harrison (eds), *Medicine, War and Modernity*, Stroud, 1998, p. 22-47.

11 John F. Hutchinson, «Disasters and the International Order: Earthquakes, Humanitarians, and the Ciralo Project», *International History Review*, 22,1 (2000), p. 1-36.

necessity to introduce, present, explain and demonstrate – the need to develop a pedagogical process through which activists may be able to make sense of their activism, share their enthusiasm and mobilise potential donors – is at the heart of humanitarianism as a social enterprise. Entrepreneurs of local charity had long built networks and commercial methods to raise the profile of their enterprises and funds¹², but humanitarians had a harder task. While charity at home could and did exhibit its activities very directly, philanthropists who claimed to affect distant groups had to find ways of making intelligible the plight of their wards in moving terms. To represent their work in wars, famines, epidemics or disasters entailed complex forms of communication – the most participative of which was that of exhibitions.

In an era of growing and increasingly sophisticated forms of representation, panoramas of battles, photographic accounts of war and sensational events, exhibitions increasingly became a mode of representation which created order out of confusion. They enabled flâneurs to touch, test, experience and feel. This immersion in new urban spaces often brought temporary disruptions to familiar public spaces: tents, papier mâché and prefabricated buildings would suddenly sprout out with the singular purpose to create exhibition spaces. Permanent structures, museums and didactic monuments could also anchor forms of storytelling in the quotidian landscape. Visual material, theatre, models, immersive experiences, re-enactment villages, cinema and television, new media and virtual reality have all been brought into a long process of exhibition. This book is devoted to this emergence of humanitarian exhibitions either as part of wider events or in their own right, as a means of conveying the narratives of

12 Sarah Roddy, Julie-Marie Strange, and Bertrand Taithe, *The Charity Market and Humanitarianism in Britain, 1870-1912*, London, Bloomsbury Academic, 2018.

humanitarianism and focus attention while making sense of the aid humanitarians provided. We thus argue for the centrality of this exhibition process to the humanitarian project as a narration of itself. It did not simply represent humanitarian work, it helped shape its essential identity and sense of purpose.

This collection builds on a growing literature devoted to modes of humanitarian representation which trace the uses and rhetorical purpose of images, photographs, semiotics, narratives and their media uses¹³. The vocabulary and semantics of compassion which underpins the humanitarian narrative – as Tom Laqueur put it many years ago¹⁴ – undoubtedly shaped the message of humanitarianism as a concept. But, this volume argues, they were most effectively deployed, at regular intervals, through physical engagements with the public. These exhibitions (which included, as we will see, displays or expositions as well as experiences and material demonstrations) formed an essential part of the social and political project of modern humanitarians. Beyond the customary understanding of exhibitions as sites of knowledge production and dissemination, we argue that their function was to assert the cultural relevance of humanitarian ideas and aspiration, define authoritative perspectives on the world and to stage how organisations and social mobilisations might act.

13 Christina Twomey, « Framing Atrocity: Photography and Humanitarianism », *History of Photography*, 36, 3 (2012), p. 255-264; Aubrey Graham, « One Hundred Years of Suffering? "Humanitarian Crisis Photography" and Self-Representation in the Democratic Republic of the Congo », *Social Dynamics*, 40,1 (2014), p. 140-163; Heide Fehrenbach and Davide Rodogno (eds), *Humanitarian Photography*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015; Lina Dencik and Stuart Allan, « In/visible Conflicts: NGOs and the Visual Politics of Humanitarian Photography », *Media, Culture & Society*, 39, 8 (2017), p. 1178-1193. On the effect of such representations see Lilie Chouliaraki, *The Ironic Spectator. Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*, London, John Wiley & Sons, 2013.

14 Thomas W. Laqueur, « Bodies, Details, and the Humanitarian Narrative », in Lynn Hunt (ed), *The New Cultural History*, San Pablo, University of California Press, 1989, p. 176-204.

To stage is also to provide a script for a compelling narrative and in turn, this narrative may provide internal coherence to humanitarian organisational cultures. Though our volume is largely concerned with ephemeral manifestations – our common argument is that these revealed, renewed and reinforced more fundamental re-plotting of the humanitarian narrative over time.

There is a considerable historiography devoted to exhibition studies notably as a result of the cultural turn of the 1980s. The study of exhibition has expanded to include museums, shopping displays etc.¹⁵, but there are remarkably few studies of humanitarian exhibitions¹⁶. Yet humanitarians established from their early years a network of actors and publicists to develop a veritable policy of exhibition and communication which needs to be questioned not as a mirror of humanitarian action but as a project in its own right at the heart of humanitarianism. From a theoretical perspective, a starting point of our project was to think about the role of the «exhibitionary complex» defined by Bennett¹⁷ many years ago and to reflect on the purpose of displays in shaping a narrative of modernity. Far from being a «communication strategy» adjunct to a more sober core role, humanitarian exhibitions enable us to identify the tropes and grammar of a narrative of self-governance. They also enable us to identify how humanitarian knowledge was produced. This dynamic role at the

15 Claire-Lise Deblüe, *Exposer pour exporter. Culture visuelle et expansion commerciale en Suisse (1908-1939)*, Neuchâtel, Alphil, 2016.

16 Alexander C. T. Geppert, Freie Universität Berlin, Germany, Jean Coffey and Tammy Lau, *International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-2005: a Bibliography*, Berlin, Freie Universität Berlin, 2006.

17 Tony Bennett, «The Exhibitionary Complex», in Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (eds), *Thinking about Exhibitions*, London, Routledge, 2005, p. 81-113; Tony Bennett, «Exhibition, Truth, Power: Reconsidering The Exhibitionary Complex», *The Documenta 14 Reader*, 2017, p. 339-352; Robert W. Rydell, «World Fairs and Museums», in *A Companion to Museum Studies*, Sharon Macdonald, 2006, p. 135-151.

heart of the humanitarian enterprise entailed clearly a regulatory purpose. In this sense humanitarians were partaking in a much broader enterprise embodied in museums and exhibitions worldwide. As Bennett remarked: «Rather than confinement, the public art museum is an institution of exhibition, where visitors and artworks, subjects and objects are all put on display according to a logic of self-regulation and discipline». «The exhibitionary complex», he writes, «perfected a self-monitoring system of looks in which the subject and object positions can be exchanged, in which the crowd comes to commune with and regulate itself through interiorizing the ideal and ordered view of itself as seen from the controlling vision of power.»¹⁸ Or as Kim West puts it: «In other words, the public art institution is not the site of a negation of social life, but a place where social life is organized according to another pattern, and a specific mode of subjectivity is shaped: a space of biopolitical circulation rather than of isolation and death»¹⁹. In contrast to permanent collections in museums, exhibitions constitute a moment of outstanding visibility. Spaces devoted to the display of humanitarian images and objects are places of knowledge and sacrality that help to mobilise the public around causes, but also focal points for the major charitable institutions²⁰.

It follows from this notion of exhibition as circulation of power that humanitarian exhibitions are not simply about the elaboration of displays and their reception by a bovine public. They entail the development of new ways of thinking about worrisome developments and emergencies. They

18 Bennett, «The Exhibitionary Complex», *art. cit.*, p. 82.

19 Kim West, *The Exhibitionary Complex. Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963-1977*, Diss. Södertörns högskola, 2017, p. 16.

20 Christian Jacob, *Lieux de savoir: Espaces et Communautés*, t. 1, Paris, Albin Michel, 2007; Dominique Poulot, «Qu'est-ce qu'un musée?», in Dominique Poulot (ed), *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2009, p. 6-21.

shape and are shaped by the public's perception of themselves. Display cabinets serve as mirrors as much as windows onto unknown vistas. The narrative function of exhibitions escapes the agency of organisers and narrators. However well designed, exhibitions and exhibition displays operate through this interaction with the public and this interaction later shape what organisations or humanitarians may be able to say about themselves. This loss of control is of course a by-product of the incommensurability of humanitarian work. The nature of that work itself: its mundane aspects, its often-derisory effect on the vast scale of human needs, demand to be told in intelligible ways. Exhibitions were often reliant on heroic tropes or positivist and meliorist accounts of modernity. Proxies may then serve to shape understanding – explaining what is done and why through anecdotes and objects, images and narratives – distort and assert humanitarian identities. Most of them serve as figurative and allusive approaches to unspeakable and distant needs or suffering. For instance, the difficulty of explaining suffering can be circumnavigated by representing surgical and anaesthesia equipment – the promise of a solution could thus be profoundly encoded in the very familiar displays of industrial ingenuity and the soothing narrative of medical progress.

Throughout this volume we will thus encounter different means of expressing what aid might be or do. This volume covers much of the political and institutional periods in humanitarian history from the nineteenth century to the contemporary period. Where it differs from historians' attempts at establishing moments of acceleration, breaks and reinventions is in focusing on self-representations and in the effort to bring together a coherent narrative around humanitarian

aid²¹. Thus we consider humanitarian exhibitions from 1867 until 2016 and highlight their continuities, consistent practices and tropes while each chapter emphasizes their political and social significance in often very polarised world politics. This volume thus brings together a range of perspectives on the act of exhibiting, experiencing the exhibition and translating into an experience the complexity of political, diplomatic and social humanitarian projects. It is organised in three parts which cover three of the main objectives of humanitarian exhibitions over time: the staging and exhibiting of humanitarianism in its universalist context; the uses of exhibitions to represent humanitarian diplomacy and the development of humanitarian exhibitionary practices in the media as well as the development of humanitarian media genres.

These three objectives run alongside each other and do not represent stages in the history of humanitarian exhibitions. They were often the coordinates of complex and sometimes inchoate efforts to be present and to represent, to act and to mobilise, to sell and to be invested in and legitimised. While there is undoubtedly a chronological drift towards the third section of the volume, this reflects the state of scholarship. As any volume devoted to a complex history will attest, we cannot claim exhaustivity or even aspire to it when the field is developing so swiftly. Nevertheless, by taking advantage of our two languages of communication we can also tease some of the ambiguities and nuances each cultural

21 There is a healthy debate on the periodisation of humanitarian history: Barnett and Weiss, « Humanitarianism: a Brief History of the Present », art. cit., p. 1-48; Enrico Dal Lago and Kevin O'Sullivan, « Introduction: Towards a New History of Humanitarianism », *Moving the Social*, 57 (2017), p. 5-20; Kevin O'Sullivan, Matthew Hilton and Juliano Fiori, « Humanitarianisms in Context », *European Review of History – Revue européenne d'histoire*, 23, 1-2 (2016), p. 1-15; Johannes Paulmann, « Conjunctions in the History of International Humanitarian Aid During the Twentieth Century », *Humanity: an International Journal of Human Rights, Humanitarianism, and Development*, 4, 2 (2013), p. 215-238.

frame of reference brings. Exhibitions and expositions, manifestations and demonstrations are *faux amis* in more ways than one. The nature of the gaze between a flâneur ambulating among mock villages or amidst hospital tents is undoubtedly different from that of a spectator in a cinema or of a visitor contemplating the drawings of an art exposition. Though the gaze and experience differ markedly, the intentions and aims may have been very similar. The cultural and social work that these events achieved may be difficult to trace historically but our chapters may bring some of their context and significance at the moment they took place. Exhibitions and exhibitionary practices are thus parties to wider development in the history and communication of humanitarianism and also specific events which need to be analysed in their context. Not all exhibitions proved epochal or seismic – many of the events we analyse here may have been on the margins of wider cultural displays or even were amateurish approximations as in the case of some of the improvised «refugee camps» set up by volunteers during world refugee year. We do not claim here that the aims of organisers in winning spectators over were ever fully achieved – nevertheless the chapters show that they brought along crowds and, cumulatively and aggregately – contributed to build modern humanitarianism.

The Universal Humanitarian Exhibition

Our starting point in this volume refers to the Paris exhibition of 1867. This event was the largest since the Great Exhibition of 1851 which had launched universal exhibitions as a global

movement²². It took place three years after what later became the Red Cross had been launched. Following the reporting of the severe deficiencies in medical care during the Crimean and Italian Wars and the extraordinary brutality of mass casualties during the American Civil war, the exhibition for the first time made space for a specific humanitarian project intended to succouring wounded and sick soldiers. Our end point is extremely contemporary and reflects how exhibitionary processes have evolved and embraced different modes of communication. Over one hundred and fifty-years, modern humanitarians have sought to exist or maintain their position in society and used exhibitions to do so. Humanitarian institution building, the defining of new objects and new means of eliciting support and express identities were all part of an exhibitionary process which our chapters illustrate and question. Our first thematic approach is to consider how exhibitions participated in an effort to represent humanitarianism as a universal cause – illustrative of a «civilising process» and of its modernity.

The first chapter thus takes the 1867 universal exhibition in Paris as a symbolic milestone which also illustrates the ambiguities of presenting concurrently ideals and the material tools of aid. Alongside Krupp guns, the early international Society of Help to the Wounded and Sick presented its wares and sought to win over public support for its humanitarian agenda. As Bertrand Taithe's chapter shows²³, medical

22 The great exhibition of 1851 celebrated free trade, industry and empire but it also embodied a desire to demonstrate progress and organise a coherent representation of the world. Jeffrey A. Auerbach and Peter H. Hoffenberg (eds), *Britain, the Empire, and the World at the Great Exhibition of 1851*, Farnham, Ashgate Publishing, 2008; Hermione Hobhouse (ed), *The Crystal Palace and the Great Exhibition: Art, Science and Productive Industry. A History of the Royal Commission for the Exhibition of 1851*, London, A&C Black, 2002.

23 Bertrand Taithe, «Encasing the Word or the Deeds? Imagining and Representing Humanitarian Work in Early Red Cross Displays and Exhibitions».

humanitarianism devoted to war victims emerged almost at its inception as an object of exhibition in 1867. The exhibit was a node combining the exposition of tools of aid with the noble aspirations of a new world order for modern war. Combining legal texts and tools, inviting first aid demonstrators to show off their skills while encasing and displaying the loftier declarations on the nature of civilisation, humanitarians sought to foster a dynamic of volunteerism which would embody wider cultural shifts. In subsequent universal exhibitions and increasingly also in events of their own a tension arose between these two aims. Covering the period up to 1914, this chapter sets out a humanitarian project in its early phase of institutionalisation which sought to build its universalism around legal principles and the promotion of new norms of care.

Yet notions of universalism remained contested and fragile. The chapter of Wendy Asquith²⁴ interrogates the humanitarian objectives of League of Nations exhibitions of the 1930s at a time when humanitarianism was contested by Fascist, Nazi and Soviet ideologies. By tracing the representational strategies of League of Nations organisers she illustrates how images of humanity were poignantly displayed in a vain effort to maintain a political space for a universalism under siege. She also shows how nations under threat might use these exhibitionary spaces to articulate their victim status. They thus framed their humanitarian needs in profoundly political ways – eschewing any notion of neutrality in this portrayal. A generation later and in the context of entrenched population displacement in Europe, Peter Gatrell's chapter²⁵ shows how the UN sponsored World Refugee Year brought

24 Wendy Asquith, «The Humanitarian Sentiment on-display: The League of Nations, the United Nations and World Expos».

25 Peter Gatrell, «World Refugee Year, 1959-60».

about an efflorescence of exhibitions – small and large, spontaneous and well-funded to bring attention to the plight of refugees as priority humanitarian subjects. This chapter maps out how humanitarian initiatives arose within the context of growing globalisation of travels and consumption. Talita Cetinoglu ends this section²⁶ devoted to global events through her study of the United Nations World Humanitarian Summit in 2016. She highlights how the host of the summit developed their own objectives in relation to humanitarian universalism and how the staging and exclusionary practices shaped the global aims of the summit. As a United Nations event a multitude of exhibitionary practices shaped the architecture of a reform project while making political contestation impossible. Alongside a diplomatic process, this humanitarian summit reshaped humanitarian aspirations and projects as display items in a depoliticised marketplace of humanitarianism. This marketplace itself was carefully curated to exclude any real political issues. This chapter also provides a transition with the second section and opens up the volume to the broader questions of humanitarian diplomacy.

Exhibiting Humanitarian Diplomacy

Our second main thematic section focuses on the exhibiting of humanitarian diplomacy. In this section we explore how humanitarian exhibitions framed competing forms of

26 Talita Cetinoglu, «World Humanitarian Summit and the Global Display of Humanitarianisms (Istanbul, 2016)».

humanitarian diplomacy and aligned themselves with the reconfiguration of the humanitarian market before and after World War One²⁷. To seek to establish a global humanitarian regime was a paradox and contrasted with the greater political alignment of Red Cross movements in their respective countries with the priorities of their government²⁸.

In this context humanitarian work and its representations reflected the political polarities which dominated the twentieth century until the end of the Cold War. Though committed to a message of universalism and common idealism, the national Red Cross exhibitions and those of the International Committee of the Red Cross all intended to demonstrate the superiority of their organisation and assert their notions of excellence in humanitarianism. Exhibitions thus contributed to the rise of a veritable humanitarian industry and to increased competition around its political and economic stakes.

Julia Irwin's paper²⁹ is devoted to the camps and villages built by American organisations for displaced people in Italy and North East China following natural disasters at the beginning of the twentieth century. With American Red Cross financing and under the administration of the military, consular and diplomatic staff and voluntary organisations, these camps were regarded from their founding as exhibition

27 Larry Minear et Hazel Smith, *Humanitarian diplomacy: practitioners and their craft*, Tokyo, United Nations University, 2007; Philippe Régnier, « The emerging concept of humanitarian diplomacy: Identification of a community of practice and prospects for international recognition », *International Review of the Red Cross*, 93, 844 (2011), p. 1211-1237; Sommo Pende Rousseau, « Humanitarian Diplomacy », in Thierry Balzacq et Frédéric Charillon (eds), *Global Diplomacy. An Introduction to Theory and Practice*, London, Palgrave Macmillan, 2020, p. 253-266.

28 Larry Minear, « Humanitarian Action and Politicization. A Review of Experience Since World War II », in Antonio Donini (ed), *The Golden Fleece: Manipulation and Independence in Humanitarian Action*, London, Kumarian Presse, 2012.

29 Julia Irwin, « Model Villages Amidst the Ruins: Disaster Refugee Camps as Sites of Humanitarian Exhibition ».

spaces, welcoming visitors and eliciting photographic and visitors' accounts. These accounts were then widely distributed through books and periodical articles participating in amplifying the exhibition. By turning these humanitarian spaces into «model villages», the American organisations used these camps to present and represent not only their modern take on humanitarian aid but also their reforming goals for the recipients of aid. These modern villages were intended to affect durably moral, civic and sanitary behaviours according to modern ideals.

Exhibitions and in more general terms the staging («kul'tpokaz») of the values and achievements of the Soviets were one of the means of legitimating the regime within and abroad in the aftermath of the civil war. In his chapter, Jean-François Fayet³⁰ thus shows that despite their reluctance to embrace bourgeois philanthropy, the Russian Red Cross became a state sponsored agent in Soviet soft power. In the West, anti-Communists reacted to its exhibitions despite the wider public's curiosity for its displays. On the international diplomatic stage, the exhibitions of the Soviet Red Cross contributed to the gradual rehabilitation of the Soviet Union while internally they contributed to the spread of social, political and sanitary norms and targeted in particular national and sometimes rebellious minorities of Central Asia and northern Caucasus.

Patrick Bondallaz's chapter³¹ is concerned with the communication strategy of the Secours aux Enfants de la Croix-Rouge Suisse (CRS-SAE), one of the organisations supporting Swiss foreign policy during World War Two. The Swiss situation during the conflict led the CRS-SAE to imagine

30 Jean-François Fayet, «La Croix-Rouge soviétique s'expose (à toutes les critiques)».

31 Patrick Bondallaz, «S'exposer pour s'imposer: le secours aux enfants de la Croix-Rouge suisse (1942-1949) ou la création d'une image de marque».

sustainable funding strategies which could elicit the support of the entire population in their national humanitarian project. These would combine answering the needs of children victims of war while promoting strict political neutrality despite external pressures. By developing its own rhetorical tropes and a visual register aligned with the expectations of Swiss citizens and assuaging their need to help, the CRS-SAE established itself as partner of government's effort to re-establish the country's international reputation.

The ICRC which experienced an unprecedented expansion and diversification of its action during the Second World War was also utilising exhibitions to assert its role as a key international humanitarian actor serving the neutral confederation. Sébastien Farré's contribution to this volume³² shows and questions how the ICRC exhibited artefacts produced by inmates in prisoner camps. These were exhibited within the camps in the first instance and in museums or mobile train exhibitions which criss-crossed France and Switzerland. This exhibition strategy grew in complexity and was elaborated through these different phases to find its most mature expression in the mobile exhibition. This exhibition entitled «Captivité» illustrated how the ICRC shifted its self-representation from its institutional discourse to focus instead on its primary domain of intervention: prisoner camps and their inmates.

32 Sébastien Farré, « Du "Train-Expo" à "Captivité...". Exposer l'action de la Croix-Rouge durant la Seconde Guerre mondiale ».

The Humanitarian Media Exhibition

Through their selection of items, their editorial choice of key moments of their history, the identifying of admired figures or the identification of memorable spaces, charitable organisations developed a register and grammar of humanitarianism through the medium of exhibitions. This emplotting of identities, objectives and fundamental values built on the literary tradition of humanitarian narratives of their experience of the «field». As Marie-Luce Desgrandchamps shows in this volume, their writings have shaped «a specific representation of humanitarian work in public imagination»³³. These writings gave a plot and meaning to memories and the recollection of emotions and these narratives have then, in turn, played a central role for humanitarian organisations. Some have become «foundational» texts and the best instance is the canonical account of Henri Dunant, *Un Souvenir de Solferino* (1862).

The emplotment of «adventures» in humanitarianism and the importance given to accounts of emotions and thoughts in the field highlight the significant role of books in developing and prolonging the exhibition of the work of humanitarians. Ana Carden-Coyne's study is an exemplary instance of the polymorphous nature of the humanitarian exhibition³⁴. She unpacks the different developments of the 1949 exhibition devoted to the Universal Human Right declaration organised by UNESCO in Paris. With the intention of

33 Voir Marie-Luce Desgrandchamps, «Médecins et délégués en récit: évolution, promotion et représentation du travail humanitaire (1935-2012)».

34 Voir Ana Carden-Coyne, «“No Laboratory of Illusions”? UNESCO's Human Rights Exhibition and Album (1949-1951)».

educating the international community into these universal principles of the UN, the exhibition morphed into a book and album: *Human Rights Album. Human Rights Exhibition Album*. A halfway house between an exhibition catalogue and an exhibition kit, this album presented panels, photographs and texts around the declaration of 1948. It aimed to be a portable exhibition and to circulate worldwide.

From an exhibition to an album and from an album to a graphic documentary, the humanitarian exhibitions developed over the years a humanitarian visual culture and a rich iconography: drawings, engravings, sculptures, paintings, posters, postcards, photographs, stamps, films, documentaries, TV programmes and social media...³⁵ All these cultural objects which were long neglected by historians, are now extremely important sources provided one does not consider them to reflect reality but instead analyse them as discursive constructs anchored in ideological values.

Valérie Gorin discusses this visual material and devotes her chapter to graphic reportage, in particular through the MSF engagement with this medium since the early 2000³⁶. Cartoonists and scriptwriters, she argues, have played a role in re-imagining the representation of «victims» with greater sensitivity than is often found in mainstream media. The representation and staging of «totemic» figures, to use Susan Sontag's concepts³⁷, such as women, children, refugees or the starving highlight the complex questions humanitarian faced

35 La notion de *Visual Culture* concerne l'étude de tout ce qui est socialement et culturellement conçu et construit pour être vu. Marisa Sturken, Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2009; W. J. Mitchell, *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

36 Valérie Gorin, «L'humanitaire en bulles: les Médecins sans Frontières dans la bande dessinée (2003-2019)».

37 Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 93.

when organising exhibitions and shaping their appeals to the wider public. NGOs are all, at least partially, funded by public giving. Appeals thus need to generate emotions to raise funds and the question arises of whether these appeals might privilege emotions and empathy or invite a more reflexive response which might be distancing?³⁸

This dilemma is particularly salient in the media exhibitions of music stars and TV celebrities which has played an important role in contemporary humanitarian campaigns. These tend to ignore victims in their staging and they do not «give them a voice in the humanitarian song chorus»³⁹. Luis Velasco-Puffleau builds on the work of Jacques Rancière on the sharing of the sensibilities to study a range of humanitarian songs that have left an imprint on public memory, notably *We are the world* (1984) or *Des Ricochets* (2012). His analysis of the texts, music and staging of these songs leads him to conclude that these songs, through their modalities of communication and discursive coherence, simplify the humanitarian discourse to make it uniquely focused on emergency aid and never on social justice or the redistribution of wealth⁴⁰.

This book thus opens up a new perspective on humanitarian exhibitions and shows how humanitarians framed and were framed by their exhibitions in their many guises. Far from being prisoners or even victims of communication strategies, humanitarian organisations have developed their identity narratives and their work conjointly. Ultimately, exhibitions and exhibitionary processes shaped perceptions of humanitarian work within and without.

38 Denis Kennedy, «Selling the Distant Other: Humanitarianism and Imagery-Ethical Dilemmas of Humanitarian Action», *The Journal of Humanitarian Assistance*, 28th February 2009.

39 Luis Velasco-Puffleau, «Quand les chanteurs s'exhibent: régimes de visibilité et abandon de la justice sociale dans les chansons humanitaires».

40 Jacques Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000, p. 13-14.



Sébastien Farré
Jean-François Fayet
Bertrand Taithe

Exposer des identités humanitaires ? Le rôle des expositions dans le projet humanitaire, une introduction

« You find me, my dears, as usual, very busy; but that you will excuse. The African project at present employs my whole time »

Charles Dickens, *Telescopic Philanthropy*, chap. 4, *Bleak House*, 1852¹.

À l'exemple de Balzac qui, dans *Les Employés* (1838), considérait l'« humanitarisme » comme « un stupide amour collectif » – et surtout abstrait – de l'humanité², Dickens a impitoyablement dénoncé la myopie des philanthropes internationalistes à l'égard des souffrances les entourant, absorbés qu'ils étaient par les horizons lointains de l'humanité. Dans son roman écrit en 1852, Dickens a ainsi inventé l'expression *telescopic philanthropy* pour exprimer son mépris à l'égard des conceptions biaisées de l'activisme caritatif³. Ses personnages, inspirés par un méliorisme focalisé vers l'Afrique, se détournent des besoins de leurs compatriotes et se complaisent dans un utopisme abstrait et dans un quotidien sordide. La philanthrope télescopique de *Bleak House* s'exprime ainsi dans une maison en voie de délabrement et désordonnée, à l'inverse d'une charité bien ordonnée. L'émergence de ce paradoxe, consistant à consacrer des ressources, de l'aide matérielle et de l'empathie à des sujets éloignés de sa propre société, est en effet l'une des questions les plus fondamentales de l'histoire de l'humanitaire⁴. Nombre d'historiennes et d'historiens ont associé le développement de cette sensibilité humanitaire, au cours des XVIII^e et XIX^e siècles⁵, à l'élaboration de nouveaux récits de la

1 Charles Dickens, *Bleak House*, Londres, Chapman and Hall, 1901, vol. XI, p. 32.

2 Honoré de Balzac, *Les Employés*, Paris, Guy Le Prat, 1959 [1838], p. 404-405.

3 Hugh Cunningham, *The Reputation of Philanthropy since 1750. Britain and Beyond*, Manchester, Manchester University Press, 2020.

4 Ruben Flores, « When Charity Does Not Begin at Home: Exploring the British Socioemotional Economy of Compassion », *Sociological Research Online*, 18, 1 (2013), p. 50-60.

5 Norman S. Fiering, « Irresistible Compassion: an Aspect of Eighteenth-Century Sympathy and Humanitarianism », *Journal of the History of Ideas*, 37, 2 (1976), p. 195-218.

douleur et de la souffrance⁶, à une conscience de la puissance des consommateurs face au commerce mondial des biens produits par l'esclavage⁷, au projet civilisateur résultant de l'affirmation impériale des puissances européennes, à l'influence de la presse et à l'explosion des médias au milieu et à la fin du XIX^e siècle⁸ et enfin aux transformations dans la conception du genre et des classes. Mais cette éthique bourgeoise aurait façonné, selon Alan Lester et Fae Dussart, une quasi-idéologie résolument conservatrice⁹. Le « moment » genevois, une décennie après *La Maison d'Âpre-Vent* et la guerre de Crimée, a ajouté une dimension supplémentaire à cette sensibilité humanitaire encore floue, en portant l'attention sur les souffrances de ses propres enfants tombés durant la guerre, ramenant ainsi l'humanitaire à la maison. Ce recentrage sur les guerres européennes a sans doute changé l'optique de la philanthropie télescopique mais sans vraiment en élargir le champ d'action, du moins dans un premier temps¹⁰.

Quelles qu'en soient les origines – la lutte contre l'esclavage, le projet colonial ou le secours aux soldats blessés et malades en temps de guerre, bientôt élargi au sauvetage des

6 Bertrand Taithe, « Humanitarian History? », in Roger MacGinty et Jenny Peterson (eds), *The Humanitarian Handbook*, Londres, Routledge, 2015; Karen Halttunen, « Humanitarianism and the Pornography of Pain in Anglo-American Culture », *The American Historical Review*, 100, 2 (1995), p. 303-334.

7 Thomas L. Haskell, « Capitalism and the Origins of the Humanitarian Sensibility, Part 1 », *The American Historical Review*, 90, 2 (1985), p. 339-361.

8 Michael Barnett, Thomas Weiss, « Humanitarianism: a Brief History of the Present », in Michael Barnett et Thomas Weiss (éd.), *Humanitarianism in Question. Politics, Power, Ethics*, Ithaca, Cornell University Press, 2008, p. 1-48.

9 Alan Lester, Fae Dussart, *Colonization and the Origins of Humanitarian Governance. Protecting Aborigines Across the Nineteenth-Century British Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

10 Rebecca Gill, « The Rational Administration of Compassion: The Origins of British Relief in War », *Le Mouvement social*, 2 (2009), p. 9-26; John F. Hutchinson, « Rethinking the Origins of the Red Cross », *Bulletin of the History of Medicine*, 63 (1989), p. 557-578; Bertrand Taithe, « The Red Cross Flag in the Franco-Prussian War: Civilians, Humanitarians and War in the "Modern" Age », in Roger Cooter, S. Sturdy et M. Harrison (éd.), *Medicine, War and Modernity*, Stroud, 1998, p. 22-47.

victimes de catastrophes naturelles ou d'épidémies¹¹ –, l'aide humanitaire se caractérise toujours par le besoin d'être représentée et expliquée. Il conviendrait même de dire que, dans une très large mesure, l'aide apportée fut façonnée par la perception du rôle possible des humanitaires face aux événements et aux souffrances. La nécessité de présenter, d'expliquer et de démontrer – en développant un dispositif pédagogique par lequel les militants peuvent être en mesure de donner un sens à leur activisme, de partager leur enthousiasme et de mobiliser des donateurs potentiels – est au cœur de l'humanitaire en tant qu'entreprise sociale. Les promoteurs locaux et nationaux de la charité avaient depuis longtemps construit des réseaux et des méthodes commerciales pour améliorer le profil de leurs entreprises et élargir leurs ressources, mais la tâche des humanitaires fut plus difficile¹². Alors que les organisations caritatives locales ont pu exposer leurs activités de manière simple et efficace, les philanthropes qui prétendaient toucher des communautés lointaines devaient trouver des moyens de faire partager la détresse de leurs protégés. Représenter leur action lors de guerres, de famines, d'épidémies ou de catastrophes impliquait des formes complexes de communication, dont la plus participative était celle des expositions.

Durant cette période de la seconde moitié du XIX^e siècle, caractérisée par l'apparition de formes de représentation de plus en plus sophistiquées – panoramas de batailles, récits photographiques de guerre et d'actualités sensationnelles – les expositions s'affirment progressivement comme un mode de communication qui donne du sens à des éléments désordonnés, permettant aux flâneurs de toucher, de

11 John F. Hutchinson, «Disasters and the International Order: Earthquakes, Humanitarians, and the Ciraoło Project», *International History Review*, 22, 1 (2000), p. 1-36.

12 Sarah Roddy, Julie-Marie Strange and Bertrand Taithe, *The Charity Market and Humanitarianism in Britain, 1870-1912*, Londres, Bloomsbury Academic, 2018.

tester, d'expérimenter et de ressentir. Cette immersion dans les nouveaux espaces urbains a souvent entraîné l'altération temporaire des lieux publics familiers : tentes, structures en papier mâché et espaces d'exposition préfabriqués surgissaient soudainement, avec un objectif précis. Les structures permanentes, les musées et les monuments didactiques pouvaient également ancrer des formes de narration dans le paysage quotidien. Matériel visuel, théâtre, maquettes, expériences immersives, villages reconstruits, cinéma et télévision, nouveaux médias et réalité virtuelle sont entrés dans un long processus d'exposition. C'est à l'émergence de ces expositions humanitaires, qu'elles soient intégrées à des manifestations aux thématiques plus larges ou exclusivement humanitaires, que ce livre est consacré. Ces expositions constituent un moyen privilégié pour focaliser l'attention du public, transmettre le narratif de l'humanitarisme et donner un sens à l'aide fournie. Nous posons ainsi l'hypothèse de la centralité de ce processus d'exposition dans la narration du projet humanitaire lui-même. Il n'a pas simplement représenté le travail humanitaire, il a contribué à façonner son identité et ses objectifs fondamentaux.

Cet ouvrage collectif s'appuie sur une littérature de plus en plus abondante consacrée aux modes de représentation de l'humanitaire, ainsi que sur des analyses des usages et de la finalité rhétorique des images, des photographies, de la sémiotique, des récits et de leurs utilisations médiatiques¹³.

13 Christina Twomey, « Framing Atrocity: Photography and Humanitarianism », *History of Photography*, 36, 3 (2012), p. 255-264 ; Aubrey Graham, « One Hundred Years of Suffering? "Humanitarian Crisis Photography" and Self-Representation in the Democratic Republic of the Congo », *Social Dynamics*, 40, 1 (2014), p. 140-163 ; Heide Fehrenbach, Davide Rodogno (éd.), *Humanitarian Photography*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015 ; Lina Dencik and Stuart Allan. « In/visible Conflicts: NGOs and the Visual Politics of Humanitarian Photography », *Media, Culture & Society*, 39, 8 (2017), p. 1178-1193. Sur l'effet de ces représentations, voir Lillie Chouliaraki, *The Ironic Spectator. Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*, Londres, John Wiley & Sons, 2013.

Le vocabulaire et la sémantique de la compassion qui sous-tendent le récit humanitaire – comme l’a avancé Tom Laqueur il y a de nombreuses années¹⁴ – ont sans aucun doute façonné le message de l’humanitaire en tant que concept. Néanmoins, le travail collectif proposé dans cet ouvrage défend l’idée que ces éléments ont été déployés plus efficacement, et à intervalles réguliers, par le biais de dispositifs matériels destinés à accueillir le public. Ces expositions (se déclinant dans des formes diverses comme nous le verrons) ont constitué une partie essentielle du projet social et politique des humanitaires contemporains. Au-delà de l’analyse classique des expositions en tant que sites de production et de diffusion de connaissances, nous soutenons que leur fonction était d’affirmer la légitimité culturelle et éthique des idées et des aspirations humanitaires, de définir une vision du monde faisant autorité et de mettre en scène les formes de mobilisations des organisations concernées. Mettre en scène, c’est aussi construire un récit identitaire et organisationnel. Malgré le fait que notre volume s’intéresse principalement aux manifestations éphémères, nous partageons l’analyse que celles-ci ont mis à jour et accompagné une réélaboration, constamment renouvelée, du récit humanitaire au fil du temps.

L’historiographie consacrée aux expositions est considérable, notamment depuis le tournant culturel des années 1980. L’étude des expositions s’est également élargie aux musées, aux vitrines commerciales¹⁵, etc., mais il y a encore très peu d’études portant sur les expositions humanitaires¹⁶. Pourtant,

14 Thomas W. Laqueur, « Bodies, Details, and the Humanitarian Narrative », in Lynn Hunt (éd.), *The New Cultural History*, San Pablo, University of California Press, 1989, p. 176-204.

15 Claire-Lise Deblüe, *Exposer pour exporter. Culture visuelle et expansion commerciale en Suisse (1908-1939)*, Neuchâtel, Alphil, 2016.

16 Alexander C. T. Geppert, Jean Coffey et Tammy Lau, *International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-2005: a Bibliography*, Berlin, Freie Universität Berlin, 2006.

les humanitaires ont dès les premières années mis en place un réseau d'acteurs et de professionnels de la communication au service d'une véritable politique d'exposition et de communication qu'il convient d'interroger non pas comme un miroir de l'action humanitaire, mais comme un projet à part entière, qui révèle le cœur même de l'humanitaire. D'un point de vue théorique, nous sommes partis de la notion de dispositif d'exhibition (*exhibitionary complex*) définie par Bennett¹⁷ il y a quelques années pour étudier le rôle des expositions dans la formation d'un récit de la modernité. Refusant de cantonner cette narration humanitaire à une « stratégie de communication », somme toute accessoire en comparaison d'autres activités, nous la considérons au contraire comme un objet central dont il convient d'analyser les ressorts, la sémantique et la grammaire. Le narratif au cœur de l'entreprise humanitaire implique clairement un objectif de régulation sociale. En ce sens, les humanitaires prennent part à un mouvement beaucoup plus vaste, auquel participent aussi les musées et les expositions du monde entier. Comme l'a fait remarquer Bennett: « *Rather than confinement, the public art museum is an institution of exhibition, where visitors and artworks, subjects and objects are all put on display according to a logic of self-regulation and discipline. The exhibitionary complex, perfected a self-monitoring system of looks in which the subject and object positions can be exchanged, in which the crowd comes to commune with and regulate itself through interiorizing the ideal and ordered view of itself as seen from the controlling vision of power*¹⁸. » De même, comme l'affirme Kim West: « *perfected a self-monitoring system*

17 Tony Bennett, « The Exhibitionary Complex », in Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson, Sandy Nairne (éd.), *Thinking about Exhibitions*, Londres, Routledge, 2005, p. 81-113; Tony Bennett, « Exhibition, Truth, Power: Reconsidering the Exhibitionary Complex », *The Documenta 14 Reader*, 2017, p. 339-352; Robert W. Rydell, « World Fairs and Museums », in *A Companion to Museum Studies*, Sharon Macdonald, 2006, p. 135-151.

18 Bennett, « The Exhibitionary Complex », art. cit., p. 82.

*of looks in which the subject and object positions can be exchanged, in which the crowd comes to commune with and regulate itself through interiorizing the ideal and ordered view of itself as seen from the controlling vision of power*¹⁹ ». À l'opposé des collections permanentes des musées, les expositions constituent d'ailleurs un moment de visibilité exceptionnel. Les espaces consacrés à la présentation d'images et d'objets humanitaires sont des lieux de savoir et de sacralité (du fait de l'exposition de ces objets comme des reliques ou des symboles) qui permettent de mobiliser le public autour de causes, mais qui fonctionnent aussi pour les grandes institutions caritatives.

Il ressort de cette notion d'exposition comme espace de mise en scène et de circulation de pouvoirs que les expositions humanitaires ne se résument pas à l'élaboration de dispositifs visuels et à leur réception par un public passif. Elles impliquent le développement de nouvelles façons de penser l'urgence ou l'événement. Elles façonnent et sont façonnées par la perception que le public a de lui-même. Les vitrines servent autant de miroirs que de fenêtres sur des panoramas inconnus. Ces expositions invitent les spectateurs à ne plus l'être et à participer à une œuvre, à la remettre en question et à entreprendre une remise en question de soi. Cependant, la fonction narrative des expositions échappe aux intentions des organisateurs et des narrateurs. Quelles que soient les intentions de leurs concepteurs, les expositions et le matériel d'exposition entrent en interaction avec le public et cette interaction façonne ultérieurement ce que les organisations ou les humanitaires sont en mesure de dire sur eux-mêmes. Cette perte de contrôle est bien sûr un sous-produit de l'incommensurabilité du travail humanitaire. La nature même de ce travail, sa banalité et

19 Kim West, *The Exhibitionary Complex. Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963-1977*, Diss. Södertörns högskola, 2017, p. 16.

ses effets souvent dérisoires à l'échelle des besoins humains exigent d'être racontés de manière intelligible. Souvent, les expositions humanitaires recourent ainsi aux modes figuratifs et allusifs pour évoquer des besoins ou des souffrances indicibles et lointains. Par exemple, la difficulté d'expliquer la souffrance peut être contournée par la présentation de matériel chirurgical et d'anesthésie reproduisant le récit lénifiant du progrès médical et de l'ingéniosité industrielle.

Ce volume, qui présente différentes formes de ce que l'aide pourrait être ou faire, couvre la presque totalité du temps de l'histoire humanitaire, du XIX^e siècle à nos jours, dans ses dimensions politiques et institutionnelles. À la différence des travaux historiques portant sur l'identification des moments d'accélération, de rupture et de réinvention de l'humanitaire, il se concentre sur l'autoreprésentation et la tentative qui en découle de construire un récit cohérent autour de l'aide humanitaire²⁰. Si chaque chapitre met en lumière la signification politique et sociale de telle ou telle exposition dans des contextes internationaux souvent très polarisés, le panel d'exemples abordé (de 1867 à 2016) permet d'interroger les expositions humanitaires dans leurs continuités, leurs pratiques communes et figures de style récurrentes. Le volume rassemble ainsi un ensemble de regards sur l'acte d'exposer, ainsi que sur l'exposition en tant qu'expérience vécue, laboratoire de la complexité politique, diplomatique et sociale du projet humanitaire. Il se décline en trois parties correspondant

20 Il existe un débat très vif sur la périodisation de l'histoire humanitaire, Barnett et Weiss, « Humanitarianism: a Brief History of the Present », art. cit., p. 1-48; Enrico Dal Lago and Kevin O'Sullivan, « Introduction: Towards a New History of Humanitarianism », *Moving the Social*, 57 (2017), p. 5-20; Kevin O'sullivan, Matthew Hilton et Juliano Fiori, « Humanitarianisms in Context », *European Review of History - Revue européenne d'histoire*, 23, 1-2 (2016), p. 1-15; Johannes Paulmann, « Conjunctions in the History of International Humanitarian Aid during the Twentieth Century », *Humanity: An International Journal of Human Rights, Humanitarianism, and Development*, 4, 2 (2013), p. 215-238.

aux trois principaux objectifs des expositions humanitaires : leur ambition universaliste, leurs usages diplomatiques et la diversification des modes de représentation médiatique de l'humanitaire.

Ces trois objectifs se croisent en permanence et ne sont donc pas abordés en tant qu'étapes spécifiques de l'histoire des expositions humanitaires. Tous découlent de la volonté complexe et souvent implicite d'agir, de mobiliser, de vendre et d'obtenir une forme de reconnaissance, si ce n'est de légitimité. Et si un glissement chronologique s'effectue dans la troisième section du volume, il est surtout le reflet de l'état actuel de la recherche. Sans prétendre à une quelconque exhaustivité, ni même y aspirer alors que le domaine est en constante évolution, le bilinguisme de l'ouvrage permet d'aborder les ambiguïtés et les nuances liées à chaque tradition historiographique. Rappelons à cet égard que d'une langue à l'autre, les termes d'exposition, d'exhibition et de représentation sont des faux amis à plus d'un titre.

La nature du regard d'un flâneur déambulant parmi des villages factices ou au milieu de tentes d'hôpital est sans doute différente de celui d'un spectateur assis dans une salle de cinéma ou d'un visiteur contemplant une exposition d'art. Si le regard et l'expérience diffèrent sensiblement, les intentions et les objectifs peuvent néanmoins être très similaires. Malgré la difficulté de mesurer l'impact culturel et social suscité par ces événements, les chapitres présentés offrent une analyse de leur signification dans un contexte spécifique. Les expositions et autres formes d'exhibition sont ainsi parties prenantes de l'histoire de l'humanitaire et de sa communication, mais aussi d'autres événements historiques qui doivent être replacés dans leur contexte. Toutes les expositions n'ont pas fait date ou n'ont pas eu un effet sismique : nombre d'événements que nous analysons ici se déroulent en marge de manifestations culturelles plus larges ou sont le fruit de démarches initiées

par des amateurs, à l'instar de certains « camps de réfugiés » improvisés par des volontaires pendant l'année mondiale des réfugiés. Nous ne prétendons pas ici que les objectifs des organisateurs en termes de nombres de visiteurs aient vraiment été atteints, néanmoins les différentes contributions suggèrent que, cumulées, ces expositions ont attiré des foules et contribué à construire l'humanitarisme moderne.

L'exposition universelle humanitaire

Le point de départ du volume est l'exposition de Paris en 1867²¹ – la plus grande depuis la Grande Exposition de 1851 qui a lancé le mouvement mondial des expositions – trois ans après le lancement de ce qui deviendra plus tard la Croix-Rouge. Avec la couverture médiatique des graves déficiences en termes de soins médicaux pendant les guerres de Crimée et d'Italie, l'extraordinaire brutalité et l'importance quantitative des pertes humaines pendant la guerre de Sécession, l'exposition offre pour la première fois une visibilité à un projet humanitaire spécifiquement destiné à secourir des soldats blessés et malades. Notre point d'arrivée est extrêmement contemporain et reflète la façon dont les processus d'exposition ont évolué et, ce faisant, adopté de nouveaux modes de

21 La grande exposition de 1851 célèbre le libre-échange, l'industrie et l'empire, mais elle incarne aussi la volonté d'affirmer le progrès et d'organiser une représentation cohérente du monde. Jeffrey A. Auerbach et Peter H. Hoffenberg (éd.), *Britain, the Empire, and the World at the Great Exhibition of 1851*, Farnham, Ashgate Publishing, 2008; Hermione Hobhouse (éd.), *The Crystal Palace and the Great Exhibition: Art, Science, and Productive Industry. A History of the Royal Commission for the Exhibition of 1851*, Londres, A&C Black, 2002.

communication. Pendant cent cinquante ans, les humanitaires modernes ont cherché à faire exister ou à maintenir leur position dans la société et ont pour ce faire utilisé les expositions. La mise sur pied d'institutions humanitaires, la définition de nouveaux moyens de susciter des soutiens et d'exprimer leur identité de réformateur humanitaire font partie d'un processus d'exposition que les chapitres qui suivent illustrent et questionnent. Notre premier axe montre comment les expositions ont contribué à l'affirmation de l'humanitaire en tant que cause universelle, faisant partie d'un processus civilisateur témoignant de sa modernité.

Le premier chapitre considère l'Exposition universelle de 1867 à Paris comme un jalon symbolique, qui illustre toutes les ambiguïtés de la présentation des idéaux et des instruments humanitaires. Aux côtés des canons Krupp, la première société internationale d'aide aux blessés et aux malades présentait ses outils et appareils et cherchait à gagner le soutien du public à son programme humanitaire. Comme le montre le chapitre de Bertrand Taithe²², l'humanitarisme médical consacré aux victimes de guerre est apparu presque dès le début comme un objet d'exposition, combinant l'étalage d'instruments d'aide et l'énonciation d'un nouvel ordre mondial pour « améliorer » la guerre moderne. L'exposition de 1867 combinant des textes juridiques et des outils et appareils invitait un groupe de spécialistes de premiers secours à faire la démonstration de leurs compétences. Cependant en s'appuyant sur des déclarations ambitieuses sur la nature de la civilisation, les humanitaires des origines de la Croix-Rouge ont tenté de favoriser la dynamique du volontariat tout en cherchant à définir les normes de l'humanitaire en guerre. Couvrant la période allant jusqu'à 1914, ce chapitre présente le projet humanitaire

22 Bertrand Taithe, « Encasing the Word or the Deeds? Imagining and Representing Humanitarian Work in Early Red Cross Displays and Exhibitions ».

dans sa première phase d'institutionnalisation, alors qu'il cherche à affirmer son universalisme autour de principes juridiques et de nouvelles normes de soins.

Pourtant, les notions d'universalisme restaient contestées et fragiles. Le chapitre de Wendy Asquith²³ interroge les objectifs humanitaires des expositions de la Société des Nations dans les années 1930, une époque lors de laquelle l'humanitaire était contesté par les idéologies fasciste, nazie et soviétique. En retraçant les stratégies de représentation des organisateurs de la Société des Nations, elle analyse comment des images de l'humanité souffrante ont été utilisées dans une campagne politique pour défendre les valeurs d'un universalisme mis à mal. Elle pointe également comment les nations menacées pouvaient utiliser ces espaces d'exposition pour exprimer leur statut de victimes et formuler leurs besoins humanitaires de manière profondément politique, en renonçant, dans cette représentation, à toute notion de neutralité. Une génération plus tard et dans le contexte des déplacements de populations en Europe, l'article de Peter Gatrell²⁴ analyse comment l'Année mondiale du réfugié, parrainée par l'ONU, a entraîné une efflorescence d'expositions – petites et grandes, spontanées et bien financées – pour attirer l'attention sur le sort des réfugiés en tant que sujets humanitaires prioritaires. Ce chapitre témoigne d'une forme d'intégration du projet humanitaire dans une globalisation naissante. Talita Cetinoglu²⁵ termine cette section consacrée aux manifestations universelles par son étude du Sommet humanitaire mondial des Nations unies tenu à Istanbul en 2016. Elle met en évidence la manière dont l'hôte du sommet développe ses

23 Wendy Asquith, «The Humanitarian Sentiment on-display: The League of Nations, the United Nations and World Expos».

24 Peter Gatrell, «World Refugee Year, 1959-60».

25 Talita Cetinoglu, «World Humanitarian Summit and the Global Display of Humanitarianisms (Istanbul 2016)».

propres objectifs par rapport à l'universalisme humanitaire et comment la scénographie et les pratiques d'inclusion et d'exclusion ont défini l'articulation d'un projet global. Dans ce contexte de congrès des Nations unies, une multitude de processus d'exposition ont défini l'architecture d'un projet de réforme, tout en neutralisant les possibilités de contestation. À la marge du monde diplomatique, ce sommet humanitaire a transformé les aspirations des humanitaires en objets d'exposition dans un *marketplace* humanitaire déniait les véritables enjeux politiques. Il assure également une transition avec la deuxième section du livre en ouvrant la réflexion sur le domaine de la diplomatie humanitaire.

La diplomatie humanitaire s'expose

Dans cette deuxième partie, l'exposition de l'humanitaire est interrogée en termes de concurrence diplomatique et de reconfiguration du marché du secours international. Cette tentative de mise en place d'un régime humanitaire global, qui se manifeste dès le début du XX^e siècle et plus encore au sortir de la Première Guerre mondiale²⁶, s'est paradoxalement accompagnée d'un alignement politique des acteurs Croix-Rouge de tous les pays sur les positions adoptées par leur

26 Larry Minear et Hazel Smith, *Humanitarian diplomacy: practitioners and their craft*, Tokyo, United Nations University, 2007; Philippe Régner, «The emerging concept of humanitarian diplomacy: Identification of a community of practice and prospects for international recognition», *International Review of the Red Cross*, 93, 884 (2011), p. 1211-1237; Sommo Pende Rousseau, «Humanitarian Diplomacy», in Thierry Balzacq et Frédéric Charillon (éd.), *Global Diplomacy. An Introduction to Theory and Practice*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020, p. 253-266.

gouvernement²⁷. Dans ce contexte, l'action humanitaire et sa représentation reflètent la polarisation politique qui caractérise le xx^e siècle jusqu'à la fin de la guerre froide. Bien que participant à la diffusion d'un idéal universel commun, les expositions humanitaires des sociétés nationales de la CR et du Comité international de la Croix-Rouge lui-même entendent en effet toutes démontrer la supériorité de leur organisation et imposer leurs critères comme autant de standards d'excellence. Les expositions ont ainsi favorisé l'émergence d'une véritable industrie de l'humanitaire, dont les enjeux sont aussi économiques et politiques.

Le chapitre de Julia Irwin²⁸ est consacré aux camps de déplacés établis par les organisations américaines au début du xx^e siècle en Italie et dans le nord-est de la Chine, à la suite de catastrophes naturelles. Financés par la Croix-Rouge américaine et administrés par des officiers et des troupes militaires, des agents diplomatiques et des volontaires civils américains, ces camps furent dès l'origine considérés comme des sites d'exposition appelés à accueillir des visiteurs. Les photographies prises et les textes rédigés par ces derniers furent largement diffusés dans des livres et des périodiques, multipliant ainsi les déclinaisons d'une même représentation. Conceptualisant ces espaces humanitaires comme des «villages modèles», les États-Unis ont utilisé ces camps de réfugiés pour présenter non seulement des méthodes modernes d'aide humanitaire, mais aussi des comportements sanitaires, moraux et civiques idéalisés.

Les expositions et, d'une façon plus générale, la mise en scène («kul'tpokaz») des réalisations et des valeurs du

27 Larry Minear, «Humanitarian Action and Politicization A Review of Experience Since World War II», in Antonio Donini (éd.), *The Golden Fleece: Manipulation and Independence in Humanitarian Action*, Londres, Kumarian Presse, 2012.

28 Julia Irwin, «Model Villages amidst the Ruins: Disaster Refugee Camps as Sites of Humanitarian Exhibition».

régime sont l'une des principales composantes du processus de légitimation externe et interne entamé par les Soviétiques au sortir de la guerre civile. Dans son chapitre, Jean-François Fayet montre ainsi que, malgré la réticence des bolcheviks à l'égard de la philanthropie bourgeoise, la Société russe de la Croix-Rouge s'impose comme un agent para-étatique du *soft power* soviétique, dont les mises en scène suscitent la curiosité du public occidental, tout comme l'animosité des milieux anticommunistes²⁹. Si, sur le plan extérieur, les expositions de la Croix-Rouge soviétique contribuent à la réinsertion progressive de l'Union soviétique sur la scène diplomatique, sur le plan intérieur, elles participent à la diffusion des normes sanitaires – mais aussi sociales et politiques du régime – auprès des minorités nationales, parfois rebelles, d'Asie centrale et du Nord-Caucase.

Patrick Bondallaz s'intéresse pour sa part aux représentations véhiculées par la stratégie communicationnelle du Secours aux enfants de la Croix-Rouge suisse (CRS-SAE), une composante du dispositif de politique étrangère mis en place par la Confédération pendant la Seconde Guerre mondiale³⁰. La configuration particulière dans laquelle se trouve la Suisse impose à la CRS-SAE d'imaginer des modes de financement pérennes, susceptibles d'intégrer l'ensemble de la population suisse dans un projet humanitaire national devant pallier les besoins des enfants victimes de la guerre tout en répondant aux exigences d'une neutralité politique mise sous pression. En créant ses propres codes rhétoriques et en développant une identité visuelle calibrée sur les attentes des citoyens, la CRS a fait du Secours aux enfants un instrument au service de la

29 Jean-François Fayet, « La Croix-Rouge soviétique s'expose (à toutes les critiques) ».

30 Patrick Bondallaz, « S'exposer pour s'imposer: le Secours aux enfants de la Croix-Rouge suisse (1942-1949) ou la création d'une image de marque ».

Suisse, capable à la fois d'apaiser les consciences individuelles et de rétablir l'image du pays.

Le Comité international de la Croix-Rouge, qui connaît durant cette période du second conflit mondial une expansion inédite de ses activités, entend lui aussi affirmer par le biais des expositions son rôle déterminant d'acteur humanitaire international au service de la neutralité de la Confédération helvétique. Dans sa contribution, Sébastien Farré présente, en les interrogeant, les efforts déployés pour favoriser l'exposition d'objets fabriqués par les prisonniers, d'abord au sein des camps de prisonniers, puis hors des camps, dans des musées ou des trains-expositions circulant à travers la France et la Suisse³¹. La scénographie, qui se réinvente au fur et à mesure de ce déploiement pour aboutir à l'exposition itinérante intitulée « Captivité », illustre le glissement qui s'est opéré du discours institutionnel du Comité à la représentation de son champ d'intervention privilégié : le camp de prisonniers.

Expositions médiatiques

Sélections d'objets, choix de moments significatifs, figures admirées, lieux mémorables, les institutions caritatives participent, par l'intermédiaire des expositions consacrées à leurs activités, à la cristallisation d'une grammaire humanitaire. Livrée au public, cette mise en récit de leur identité, de leurs valeurs et de leurs objectifs suit la tradition des témoignages écrits par les collaboratrices et collaborateurs des organisations humanitaires au sujet de leur expérience sur

31 Sébastien Farré, « Du "Train-Expo" à "Captivité...". Exposer l'action de la Croix-Rouge durant la Deuxième Guerre mondiale ».

le « terrain ». Comme le montre Marie-Luce Desgrandchamps dans ce volume, leurs écrits ont façonné « une certaine représentation du travail humanitaire dans l'imaginaire collectif³² ». En scénarisant leurs souvenirs et leurs émotions, leurs récits ont joué un rôle central, voire fondateur, pour les organisations humanitaires, à l'exemple du témoignage canonique de Henry Dunant, *Un souvenir de Solférino* (1862).

La mise en scène de ces « aventures » et l'exposition de leurs réflexions et de leurs émotions désignent le livre comme un moyen de prolonger et de transformer la mise en exposition des acteurs humanitaires. L'étude d'Ana Carden-Coyne est exemplaire pour suivre le caractère polymorphe de l'exhibition humanitaire³³. Elle décrypte notamment la grande exposition consacrée à la Déclaration universelle des droits humains, organisée à Paris, en 1949, sous l'égide de l'UNESCO. Dans l'intention d'éduquer la Communauté internationale aux principes universels promus par l'ONU, l'exposition est transformée et adaptée sous la forme d'un livre-album : *Human Rights Album. Human Rights Exhibition Album*. Entre le catalogue et le kit d'exposition, cet album propose des panneaux, des photographies et des textes illustrant les articles de la déclaration de 1948, dont l'objet est de faire circuler dans le monde entier les valeurs de cette dernière et de servir d'exposition portable.

De l'exposition à l'album, et de l'album au reportage graphique, l'exposition de l'humanitaire s'inscrit dans l'affirmation d'une culture visuelle humanitaire qui est à l'origine d'une imposante production iconographique : dessins, gravures, sculptures, tableaux, affiches, photographies, cartes postales, timbres, images filmées, ciné-journaux, émissions

32 Marie-Luce Desgrandchamps, « Médecins et délégués en récit : évolution, promotion et représentation du travail humanitaire (1935-2012) ».

33 Voir Ana Carden-Coyne, « "No Laboratory of Illusions"? UNESCO's Human Rights Exhibition and Album (1949-1951) ».

TV, publications sur les réseaux sociaux³⁴... Ces aspects qui autrefois étaient vus avec méfiance par les historiennes et les historiens sont désormais devenus un objet particulièrement fertile pour l'histoire, à condition de ne pas les prendre pour un « reflet » du réel, mais plutôt comme un discours et une construction véhiculant des valeurs idéologiques.

Ce patrimoine visuel est discuté dans le travail de Valérie Gorin consacré à la bande dessinée-reportage, en particulier à travers l'expérience de Médecins sans frontières (MSF) depuis le début des années 2000³⁵. Dessinateurs et scénaristes ont réélabore la relation difficile entre médias et institutions humanitaires, en participant à la visibilisation des victimes avec une plus grande pudeur et réflexivité. Cet enjeu de mise en spectacle, notamment des figures « totems » pour reprendre la notion de Susan Sontag³⁶ : enfants, femmes, réfugiés, affamés, nous permet de mieux cerner les réflexions menées par les acteurs humanitaires sur les formes d'exposition, les images livrées à tous, mais aussi leurs objectifs au moment de mobiliser le public. Les ONG sont partiellement financées par des dons privés. Les émotions suscitées par les témoignages et les images sont souvent suffisantes pour générer des efforts de solidarité importants. Est-ce que l'on privilégie l'émotion, la proximité ou au contraire un travail de mise à distance qui invite à la réflexion³⁷ ?

34 La notion de *Visual Culture* concerne l'étude de tout ce qui est socialement et culturellement conçu et construit pour être vu. Marisa Sturken, Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2009 ; W. J. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

35 Valérie Gorin, « L'humanitaire en bulles : les Médecins sans Frontières dans la bande dessinée (2003-2019) ».

36 Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 93.

37 Denis Kennedy, « Selling the Distant Other: Humanitarianism and Imagery-Ethical Dilemmas of Humanitarian Action », *The Journal of Humanitarian Assistance*, 28 février 2009.

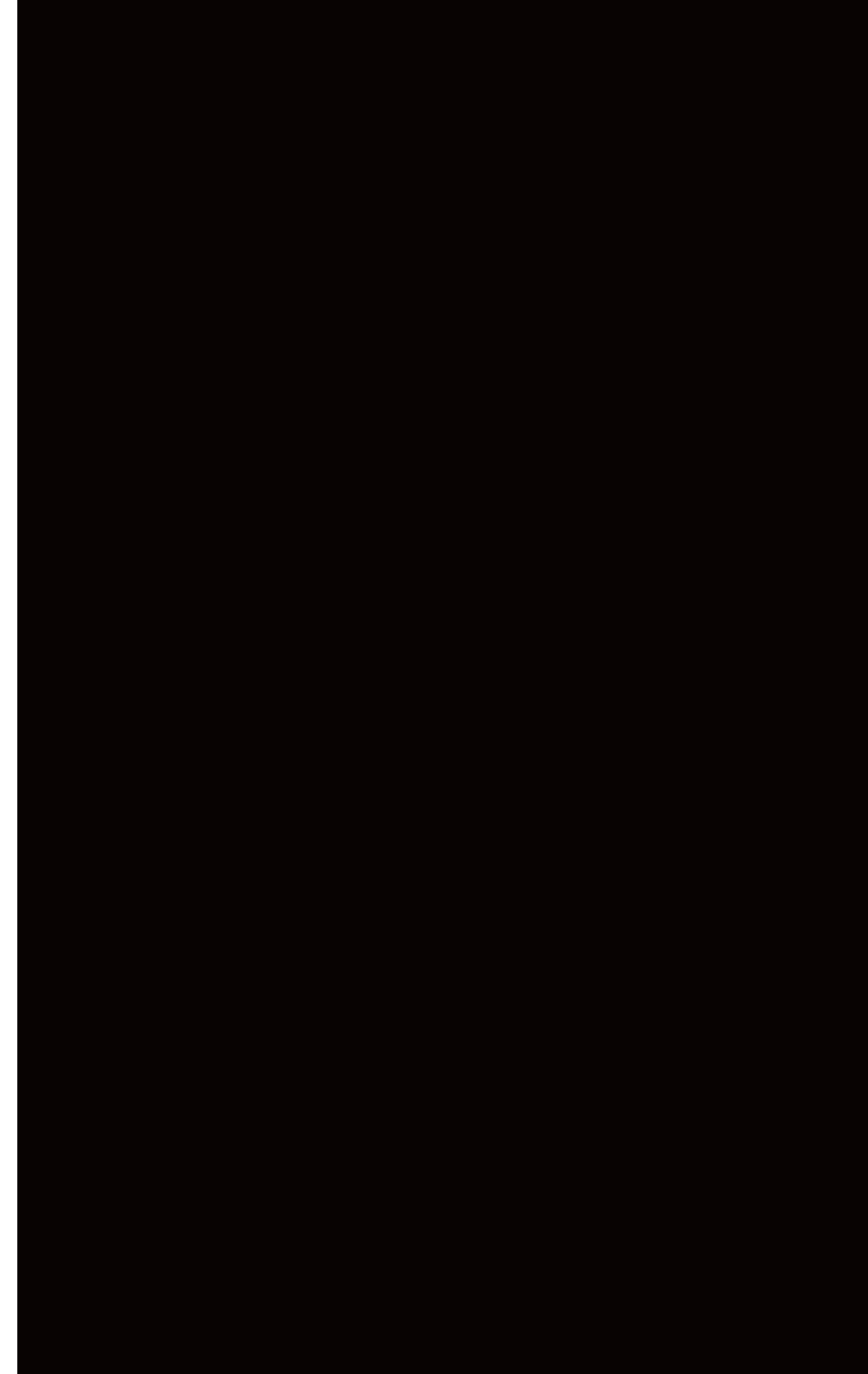
Ce dilemme fait écho à l'exposition médiatique des stars de la chanson et de la télévision qui ont joué un rôle important dans les mobilisations humanitaires contemporaines. À l'opposé, les victimes restent dans l'angle mort de ces dispositifs médiatiques et « n'ont jamais eu de voix dans les chœurs des chansons humanitaires³⁸ ». En étudiant un répertoire de chansons humanitaires qui sont restées dans la mémoire collective, à l'exemple de *We Are the World* (1984) ou *Des ricochets* (2012), la contribution de Luis Velasco-Pufleau s'inspire notamment des travaux de Jacques Rancière sur le « partage du sensible ». Son analyse des textes, de la musique et de la mise en scène des stars lui permet de conclure que le « régime de visibilité » et l'« unité discursive » de ces chansons traduisent l'émergence d'un discours plaidant essentiellement sur l'aide d'urgence et non plus sur une justice sociale basée sur la redistribution équitable des richesses³⁹.

Cet ouvrage collectif ouvre un chantier de recherche sur les expositions humanitaires. Les humanitaires ont défini – mais se sont aussi définis – par ces expositions, sous toutes leurs formes. Loin d'être prisonnier, voire victime de cette stratégie de communication, ce livre collectif présente les expositions et le processus de l'exhibition comme une narration de soi et du travail humanitaire qui élabore, pour le public et les humanitaires eux-mêmes, notre rapport à l'humanitarisme.

38 Luis Velasco-Pufleau, « Quand les chanteurs s'exhibent : régimes de visibilité et abandon de la justice sociale dans les chansons humanitaires ».

39 Jacques Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 13-14.





The Universal
Humanitarian
Exhibition

*L'exposition
universelle
humanitaire*

Encasing the word or
the deeds? Imagining
and Representing
Humanitarian Work
in Early Red Cross
Displays and Exhibi-
tions, 1867-1914

Introduction

Within the humanitarian project of the Red Cross movement, in all its variegated manifestations, engaging with displays proved an initial imperative – core to the propagation of ideals and central to the development of a coherent mission. Emerging as early as 1867, the humanitarian exhibitions pre-empted action to a large instance and prefigured a field of practice yet to be established. At a time of doctrinal uncertainty and practical doubts, humanitarians began to exhibit their wares and themselves within 3 years of the signing of the Geneva convention at a time when even the emblem of the movement was almost totally unknown or ignored.

This chapter will thus follow the earlier phases of the exhibitionary complex discussed in our general introduction, to explore the role it played at the heart of humanitarian institution building. This chapter will argue that these exhibitions were concomitant with the development of a community concerned with practices of aid and relief – an epistemic community¹. 1867 seems a fitting start for this exploration, not because it represents the first exhibition of some humanitarian work or indeed ideals but because it located humanitarian work within a universal exhibition and proclaimed humanitarian universality while narrowing down what it might actually stand for. It had precedent in the work of antislavery campaigners. Anti-slavery campaigners raised much of

1 Michael N. Barnett, «Humanitarian Governance», *Annual Review of Political Science*, 16 (2013), p. 379-398. On how humanitarian epistemic communities emerge and diverge also see Clair Gough and Simon Shackley, «The Respectable Politics of Climate Change: the Epistemic Communities and NGOs», *International Affairs*, 77, 2 (2001), p. 329-346; Bertrand Taithe, «The Cradle of the New Humanitarian System? International Work and European Volunteers at the Cambodian Border Camps, 1979-1993», *Contemporary European History*, 25, 2 (2016), p. 335-358.

their funding by exhibiting their work through conferences, pictures and goods, producing a veritable industry of representation and providing platforms for their humanitarian subjects from which to speak². In this tradition, the 1867 exhibition set humanitarian ideals and the material and tools of humanitarian work within the same space. It juxtaposed the words and grand statements of what humanitarian ideals ought to be alongside the small and great innovations, tools and instruments, that were required to transform the fate of wounded and sick soldiers. It began to set on parallel tracks aspirational declarations of principles and the shape of norms to come to turn them into effective action.

Far from being narrowly defined along some Dunantist ideals of humanitarian principles, yet to be fully defined, the 1867 exhibition took place precisely at the end of Dunant's leadership of the Société de secours (later to be known as the Red Cross). Over the following 47 years – until the San Francisco exhibition of 1914 – the Red Cross participation in exhibitions and exhibitionary events were illustrative of tensions within humanitarian organisations and opened avenues to the expression of ambiguities within the humanitarian projects of the era. Beginning with universal exhibitions and the tensions and ideals they revealed, the chapter will then consider competitions organised by the Red Cross.

2 Clare Midgley, « Slave Sugar Boycotts, Female Activism and the Domestic Base of British Anti-slavery Culture », *Slavery and Abolition*, 17, 3 (1996), p. 137-162; John R. Oldfield, *Popular Politics and British Anti-Slavery: The Mobilisation of Public Opinion against the Slave Trade 1787-1807*, London, Routledge, 2012; Teresa A. Goddu, *Selling Antislavery: Abolition and Mass Media in Antebellum America*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2020.

Humanitarianism in Universal Exhibitions 1867-1914

Historians of universal exhibitions have emphasized the significance of these immensely popular events in promoting trade, fashion, the internationalisation of norms and even the development of capitalist ethos. The sheer accumulation of resources, objects, architectural representations, technology showcases and fine arts embodied growing competition amongst industrialised nations but also enabled public demonstrations of new ideas and practices. It was in this orgy of wealth and innovations that the first humanitarian participation, in the terms of the Genevan movement, took place in 1867 at the Paris Universal Exhibition. One of 50,000 exhibits the humanitarian display was not central to the main hall but it benefited from its location, near one of the main entrances – almost impossible to ignore when coming by the new crowd-pleasing *bateaux-mouches* launched for the exhibition.

This relative prominence and the space afforded to the display reflected the significance of the humanitarian project for the Imperial government of Napoleon III. The 1867 exhibition was a profound political statement for the Second Empire. Much like the pioneering Great exhibition of 1851 in London had reflected the political choices and aspirations of Prince Albert, the 1867 event reflected the changes taking place at the heart of the regime of Napoleon III. The exhibition was thus an exhibition of progress and modernity. Halls of machines, weapons and products were classified according to their categories. The pavilion of the Société de Secours

Internationale, was thus strategically located near the entrance of the «quart français» in the parc³, the largest of the sections of the exhibition. The display was not unlike the display of a better established «humanitarian» organisation, that of the Société de Protection des Animaux (SPA). Aligning the two exhibits made much sense since the two organisations shared eminent members, including the holder of an iconic name, médecin général Hippolyte Larrey⁴. Both were part of the landscaped space of the exhibition, away from the crowded spaces of the main building and this enabled the pavilions to exhibit outdoor as well as indoor. Though their display differed from that of the main buildings, in humanitarian matters like in all other domains of industry, setting norms and standards was the main preoccupation and the explicit organisation principle.

This normative purpose was key to the design of the universal exhibition itself. At the symbolic heart were the standards of weight and measure – the kilogramme and metre (prior to the international agreement setting Paris as the centre of the international bureau of weight and measures in 1875)⁵. – and much of the purpose of most other sections were to define quality, norms and standards – ranging from woven material to beer, wine or humanitarian surgical kits. The normative aims of the 1867 exhibition were primarily

3 The exhibition favoured a very Utopian spatial representation in quarters. Hippolyte Gautier, *Les Curiosités de l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Delagrave, 1867, p. 25, 64-65; Michel Chevalier (ed), *Exposition universelle de 1867 à Paris. Rapport du jury international*, Paris, imprimerie Paul Dupont, 1868, 13 tomes. The organization of the exhibition was under the direction of Frédéric Le Play, cf. Édouard Vasseur, «Pourquoi organiser des Expositions universelles? Le "succès" de l'Exposition universelle de 1867», *Histoire, Économie & Société*, 24, 4 (2005), p. 573-594.

4 Hippolyte Larrey was the president of the SPA from 1878 to 1881. P. Vayre, «Le Baron Hippolyte Larret (1808-1895). Chirurgien de Napoléon III ou le défi d'un héritage», *Mémoires de l'Académie nationale de chirurgie*, 4, 2 (2005), p. 42-48.

5 Terry J. Quinn, «The Metre Convention and the Creation of BIPM», in Patrizia Tavella, Martin J. T. Milton, Massimo Inguscio, Nataschia De Leo, *Metrology: from Physics Fundamentals to Quality of Life*, Amsterdam, IOS Press, 2017, p. 217-249.



Fig. 1 Provost, *Champ-de-Mars et ses abords*, Paris, Ledot, 1867. © Bibliothèque nationale de France.

practical and sought to foster collaborations and standards around medical military rescue work.

The 1867 Paris universal exhibition was the archetype of circulatory model. The conference building was circular and could be visited through concentric path or segmented thematically. As an organised space it sought to provide a coherent reading of the world. Within every space of the exhibition models of knowledge production existed and enabled governmentality and legibility. It is within this context that contemporary humanitarian exhibitions came into existence.

It did not significantly identify the legal or internationalist agenda as a priority for exhibition. The Genevan committee display was separate from the Swiss in which Dr Appia's writing and system for the transportation of wounded soldiers featured. Invited in August 1865, the International committee had been invited as part of a Swiss delegation in order for «Switzerland to occupy the important place that befits her in this demonstration of the international initiative and which was consecrated in a

European Congress...»⁶. Instead of merging with the Swiss, the international committee opted to present its specific mission in a separate display. Within the display of the Swiss branch of the *société internationale* one could find some short publications, the armband of Dr Appia from the brief Danish war of 1864, a system he had devised and some equally modest remnants of the 1866 conflict⁷. The Genevan committee limited its display to a copy of the organisation of committees, photographs pictures surrounded with some explanatory text and a copy of the Geneva convention. This textual display was at odds with the intentions of the rest of the humanitarian display.

For all other participants, the aim of the exhibition was: (...) to establish in each group of similar items a model type which could be adopted in principle by all the societies, each retaining the right to adapt it according to the specific circumstances of its climate. In view of this aim and in order to facilitate the judgement and comparison, we have distributed our exhibition in five sections, each of them collecting the objects of a similar nature and in the alphabetical order of the committees.⁸

There was nothing much representing the Geneva convention beyond a humble display window cabinet and the visitors might have entirely missed it among the mountain of equipment and the libraries of documents presented by the French, Prussians and Americans.

6 Archives CICR, A, AF/6, 1-2 correspondance France 1863-73, Serurier invite, 9th August 1965, 8-1.

7 The presence of Dr. Louis Appia and the new use of the emblem were the only innovations of 1864. Thomas Wiltberger Evans, *Les Institutions sanitaires pendant le conflit austro-prussien-italien. Suivi d'un essai sur les voitures d'ambulance et d'un catalogue de la collection sanitaire américaine de l'auteur*, Paris, Masson, 1867.

8 Dr Gauvin cited in *Exposition universelle de 1867 à Paris*, catalogue général, 2nd édition, p. 1526.

In contrast one could visit the full display of an American civil war field hospital (including the Lieber code in a glass display). The hospital itself had been given to an American committee led by Dr Thomas Evans⁹, private dentist of the imperial family and imported for the exhibition. It contained equipment for amputees, the material used for the selection of fit soldiers etc. The range of objects was matched by the display of the French committee which also listed medical equipment promising rehabilitation and field deployment capability¹⁰. The Prussians also presented a field tent and ambulance carriage as well as the full pharmaceutical equipment of a battalion of infantry. The disproportion between the Geneva display and the American field hospital¹¹ reflected their influence on the military health reformer¹². The scale of the Central American Association for Medical Assistance had profoundly impressed the need to reform the French health provisions¹³.

As a military health project, the humanitarian exhibit could find a dual inspiration for its fledging organisation. From a military point of view the American experience, idealised and simplified in a perfect form through the exhibition, promised a futurist toolkit¹⁴, including dried food supplies, coffee waggon and moral support with its field library while the SPA, on the other side of the quart, presented the example of

9 Thomas W. Evans, *Voitures et tentes d'ambulance*, Paris, Paul Dupont, 1867.

10 Chevalier, *Exposition universelle de 1867*, op. cit., p. 1537.

11 Philip Mark Katz, *From Appomattox to Montmartre: Americans and the Paris Commune*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.

12 Cf. *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris*, Paris, Imprimerie impériale, 1869; the world's fair received 11 million visitors and was the subject of unprecedented media hype in France.

13 Emmanuel Domenech, *Histoire de la campagne de 1870-1871 et de la deuxième ambulance, dite de la Presse française*, Lyon, Imprimerie du Salut Public, 1871, p. 45.

14 Cf. Jean-François Chanet, Claire Fredj, Anne Rasmussen, « Soigner les soldats : pratiques et expertises à l'ère des masses », *Le Mouvement social*, 257, 4 (2016), p. 3-19.

an emotional educative campaign which had already achieved some legislative progress and had set out public awareness of sufferings including new features in the urban setting. By that stage the French SPA led the way since 1845 and claimed a major piece of legislation in 1850 (Grammond Law)¹⁵.

From a Genevan perspective 1867 could not have been a more awkward period for the new movement. The Genevan leadership had recently intimated to Dunant that they had accepted his resignation – though he had not sent them one – and they understood the transfer of the committee's archives from Dunant to Moynier as the symbol of his withdrawing from the société. The organisers of the exhibition were troubled by this and sought to provide for him¹⁶. Dunant was one of only two members of the Genevan committee who could claim to have worked on a battlefield as a humanitarian. By including war seasoned American exhibits the French exhibition was considerably more inclusive. To add insult to injury the Geneva convention itself was largely presented as a French diplomatic initiative¹⁷. At a time when French «Ultramuntane» Catholics resented the dominance of Calvinist Genevans, nothing was less assured than the position of Geneva in the international geography of humanitarianism.¹⁸ The 1867 conference of the movement was the strategic meeting for deciding where the international committee should reside¹⁹. Geneva appeared neither safer

15 Especially since the Grammont Act according to Éric Pierre, «Réformer les relations entre les hommes et les animaux: fonction et usages de la loi Grammont en France (1850-1914)», *Déviance et Société*, tome 31, 1 (2007), p. 65-76.

16 Archives CICR, A, AF/6, 1-2 correspondance France 1863-73, 6-1-97.

17 Archives CICR, A, AF/6, 1-2 correspondance France 1863-73; AF/6, 1-94-111 exposition de Paris.

18 On religious tensions in Second Empire France see Natalie Isser, «Protestants and Proselytization During the Second French Empire», *Journal of Church and State*, 30 (1988), p. 51.

19 Archives CICR, A, AF/6, 1-2 correspondance France 1863-73; AF/6,1, 110 rapport du Comte Breda.

socially than Paris, nor Swiss neutrality a firm certainty considering the swiss had recently «re-armed in an extraordinary manner»²⁰.

Nevertheless, by virtue of not being French and appealing thus to the jury's aim to avoid the growing tensions between Prussia and France, the Genevan committee won the grand prize of the exhibition. The Gold medal was then copied in Bronze and 4 copies were minted²¹. The general secretary of the French committee strongly objected to the award being made to the Genevan committee but was overruled by the prize committee of section 1 of the Exhibition²². The award revealed the incongruity of a Genevan international committee which had no international members and which had no other legitimacy than the ideas of its now disgraced previous leader and the organisational acumen of its current one²³.

After the dismantling of the fair, the humanitarian exhibits of 1867 were either returned to exhibitors or put into storage. The bulkiest exhibits were used, as an American field hospital, during the siege of Paris a little less than 3 years later. To a degree this serves as a metaphor for humanitarianism itself. The exhibition preceded the existence of the genuine widescale deployment of aid. The exhibit pre-empted the material reality of humanitarian relief work. Interestingly these exhibits had a life beyond the exhibition. The modest display from the Geneva committee found a home in a corner

20 *Ibid.*, p. 3.

21 Archives CICR, A, AF/6, 1-2 correspondance France 1863-73, 111 letter of Le Play.

22 See Archives CICR, A AF/6, 1-2 correspondance France 1863-73, 127, letter of comte de Rohan Chabot. Rohan Chabot had been part of the French delegation to Geneva in 1863-4, Letter from Henry Dunant to Gustave Moynier, 29 mai 1864, in Natalie Isser, «Protestants and Proselytization During the Second French Empire», in «Avant le Congrès de Genève», *Revue internationale de la Croix-Rouge et Bulletin international des Sociétés de la Croix-Rouge*, 36, 426 (1954), p. 499-503.

23 Archives CICR Vernes, A, AF/6-1, 97 (T) 15.06.1867; AF/21-3 b. The conference at the Athénée in August 1864 had not set a clear hierarchy between the societies.



Fig. 2 L'Ambulance américaine à Paris, photographe anonyme, 1870. © Musée Carnavalet.

of hôtel Metropole in Geneva²⁴. The exhibits contained primarily the texts of the conventions, the first armband ever utilised in wartime bearing the emblem of the society, reports and group portrait of the founders. Dunant was largely absent from the Genevan exhibit.

Though it had not won a gold medal, the Evans exhibition played a more substantial role. In July 1870 it was completed by a gift from the American government which enabled it to be deployed as a full field hospital avenue du Général Uhrich [avenue Foch]²⁵.

24 See the transfert of these collections listed in CICR A, CR/23, 51 Musée de la Croix-Rouge Genève, note sommaire sur le futur musée de la Croix-Rouge, G. Vuagnat, 25.9.1946. The Hotel Métropole had been an operational centre for the ICRC between 1942 and 1946.

25 Thomas Evans, *History of the American Ambulance Established in Paris During the Siege of 1870-1871: Together with the Details of Its Methods and Its Works*, London, S. Low, Marston Low and Searle, 1873, p. 16. Gregory Seltzer, « Organized Efficiency in a Disordered Medical Setting: The American Ambulance in Besieged Paris, 1870-1871 », Diss. University of North Carolina, Wilmington, 2009.

The exhibits became actants in what in many ways represented the first genuinely global expression of humanitarianism in action following the Geneva convention. Unusually the collection of artefacts did not make its way into a museum which might have neutered their relevance to real sufferings (as for instance many weapons did or other objects leading for the Great Exhibition to the creation of the Victoria and Albert Museum) – they became the centre of tourism and the theatrical display of solidarity and what Pinder called the practice of «humanitarian civility» by reference to Balibar, as «possibility of responding to extremes of violence in order to displace or limit it» in his account of the museum of the ICRC in the early XXIst century²⁶. This field hospital set within the walls of Paris was the object of journalistic attention and as a reminded of the universal exhibition and international solidarity:

l'aspect général... est vraiment pittoresque. Aux alentours sont plantés de jeunes sapins en assez grand nombre, dans le but de purifier l'air.²⁷

Other foreign private initiatives under the red cross emblem, such as the ambulance of Richard Wallace or the Irish Ambulance which joined the internationalist war effort of 1870 received equal attention²⁸. While the objects of the 1867 exhibition became once again tools of humanitarian work (or indeed became for the first time utilised as some of the

26 John Yves Pinder, «A theatrical critique of humanitarian civility in the ICRC Museum», *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 23, 4 (2018), p. 483-498.

27 Alexandre Piédagnel, *Les Ambulances de Paris pendant le siège (1870-1871)*, Paris, Librairie générale, 1871, p. 84.

28 Francisque Sarcey, *Le Siège de Paris: impressions et souvenirs*, Paris, E. Lachaud, 1871, 2 vol.

original soldiers' kits were)²⁹, the text of the Geneva convention itself was mass published for the first time and distributed systematically to all German soldiers, and throughout the war, circulated in the French press until the last publications of the Commune of Paris in May 1871³⁰.

The International committee display of 1867 was also revived in Vienna at the Universal exhibition of 1873 when it sent a «tableau» including the international conference of 1863, a copy of the *Bulletin International* (founded in 1869) and a document referring to it Basel international agency for the wounded and prisoners launched in 1870. The exhibit (apart from the prize of 1867) was entirely composed of reports from Basel³¹, lists of prisoners, *Bulletins* and a potted history of the «oeuvre de la croix rouge»³².

This first presence at a universal exhibition highlighted the tensions at the heart of the humanitarian exhibitionary process when it sought to fit alongside weights and measures and other indexes of normalised modernity. Among 50,000 other exhibits, the humanitarian exhibition expressed a desire to internationalise and regulate, normalise standard setting, frame and coordinate responses according to a range of scientific parameters. Although a small adjunct exhibit of the ministry of war, one could argue that the conceptual heart of the exhibition was the Genevan display despite its vacuity in practical or field legitimacy.

Following the Geneva convention, the aims of the proponents of the humanitarian project was clearly to set out standards and some kind of regulatory framework to make

29 Bertrand Taithe, *Defeated Flesh: Welfare, Warfare and the Making of Modern France*, Manchester, Manchester University Press, 1999, p. 76.

30 Bertrand Taithe, «L'Humanitaire spectacle? La presse et le reportage de souffrance durant les sièges de Paris», *Revue d'histoire du XIX^e siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle*, 60 (2020), p. 177-190.

31 CICR A, AF/21,5, Basel committee.

32 CICR A, AF/21,11, Exposition de Vienne.

them operational. Humanitarians participated here in a broader agenda still in its infancy. 1867 was extremely early in a process of «unions universelles». Weights and measures were set in 1875 in Paris, Geodesy in Berlin 1886, copyright in Brussels 1886, the anti-slave trade in Africa and tax rates and in Brussels in 1890 and 1896 respectively, epidemic control in Desden in 1893. The idea that a treaty might justify a central control and a regulatory administration, the international committee, was the product of new forms of internationalisation which universal exhibitions helped structure and popularize. The Swiss claimed the «Union des administrations télégraphiques» in 1865, postal union in 1874, the union for the protection of industrial copyright 1885 and the protection of works of art in 1888, and the railway transport in 1890³³. In subsequent universal exhibitions one finds the Red Cross included in the military section of hygiene and displaying a multitude of inventive solutions and fixes witnessing to the what some have called the technological fetish of humanitarianism³⁴.

Yet throughout the First World War era the exhibitions of normative or divergent humanitarian practice and ideas were to alternate and balance each other. Either as organising body or as participants, the red cross organisations continued to alternate between a normative imperative and the competitive urges of a humanitarian marketplace open to innovation and industry.

33 Ernest Roethlisberger, «Le Rôle international de la Suisse», in Paul Sieppel, *La Suisse au dix-neuvième siècle*, Lausanne, Payot, 1899, vol. 1, p. 538-552.

34 Katja Lindskov Jacobsen, *The Politics of Humanitarian Technology: Good Intentions, Unintended Consequences and Insecurity*, London, Routledge, 2015; Tom Scott-Smith, «The fetishism of humanitarian objects and the management of malnutrition in emergencies», *Third World Quarterly*, 34, 5 (2013), p. 913-928.

The Augusta Prize and Humanitarian Competitions

The ambiguities and range of possibilities at the heart of humanitarian practice were the object of a sequence of initiatives which aimed at anchoring and tying back a range of extremely diverse initiatives and potentially dissonant organisations. The Franco-Prussian war had been a baptism of fire for the entire new movement and for the Genevans too. Refugees and internees (soldiers from the French army of the Jura led by General Bourbaki) had flooded Geneva itself in January 1871³⁵. The Genevan committee needed to take stock. Moynier published throughout the 1870s a series of important texts which defined the role of the Red Cross as not only the provision of aid but as a centre for the elaboration of new codes and laws, norms and practices³⁶.

In 1873 the empress Augusta of Germany endowed a prize which would allow a competition bringing together the best minds of Europe to reflect on recent events and set out some kind of independent dogmatic understanding of humanitarian aid. The first competition took place in 1874 and a

35 Gilles Vogt, *Neutres face à la guerre franco-allemande (1870-1871)?: diplomatie et dynamiques d'opinions dans les États de Suisse, de Belgique et du Danemark*, Diss. Strasbourg, 2018; Vincent Genin, «The Institute of International Law's Crisis in the Wake of the Franco-Prussian War (1873-1899)», in Inge Van Hulle, Randall Lesaffer (eds), *International Law in the Long Nineteenth Century (1776-1914)*, Leiden, Boston, Brill Nijhoff, 2019, p. 214-232.

36 Wylie Neville, Melanie Oppenheimer, James Crossland, *The Red Cross Movement: Myths, practices and turning points*, Manchester, Manchester University Press, 2020.

small number of memoirs were presented in German, Italian and French³⁷.

The text that won the prize was authored by a Prussian Carl Lueder – professor of Law at the University of Erlangen -- and his text was translated into French in 1876 by the international committee under the title: *La Convention de Genève au point de vue historique, critique et dogmatique*³⁸. His portrayal of the war was harsh on all volunteers and called for a significant curtailing of spontaneous humanitarianism in favour of coordination under the strict control of the military – a significant concession which entailed significant changes on the part of the military too. Under the new humanitarian order the military would prove respectful of humanitarian neutrality, protect the wounded and the medical personnel and respect their right to act according to the strictest impartiality.

The Augusta prize generated a wide interest across the red cross movement and being set up as a biannual event, it continued to welcome texts from various sides. It soon became apparent that the purpose of the prize was not to challenge but to reinforce Genevan understanding of the concept of humanitarian aid. Rejected manuscripts were often defined as incomplete, showing poor understanding or even «heresy». As a doctrinal centre the Genevan committee sought to define a coherent approach based on pragmatic rather than idealistic advances.

Of course, Genevans were not the only actors in the development of humanitarian law: there were conferences in the Hague and in Brussels which furthered internationalism without Swiss leadership. Yet, insofar as the Genevan

37 CICR A, AF/21, 12, Concours Augusta, not to be confused with the Augusta fund which created at the death of the empress became a subscription fund which accumulated resources until 1904 when having reached 100,000 frs it was deployed in aid of the German Red Cross in Manchuria and Japan. AF/23, 2 and 4.

38 Published in Paris and Brussels by Édouard Besold.

committee could, these «open» invitations to contribute to the elaboration of the Red Cross were purposefully disciplining contradictory understandings of what humanitarian aid might be and they set out to anchor Genevan primacy and its fragile legitimacy.

Yet if this competition invited dogmatic rigour and added to the growing volume of legal texts originating from Geneva, other competitions sought to address the volunteering urges or the development of practices. Three public events disseminated in the press or lending themselves to public exhibits are exemplary of alternative forms of exhibition and regulation.

The first one was the oddly named «concours d'improvisation» which brought a Franco-German jury of veterans of the Franco-Prussian war to arbitrate on the merits of propositions on how to improvise humanitarian work. Set at the extreme opposite of the display cabinets and procurement markets of 1867 – this competition intended to show how humanitarian initiative might actually embrace the *absence* of prepared resources, pre-deployed trained staff or consistent tools. That the jury ended up praising the American entry which denounced the concept of improvisation as antithetic to good humanitarian work revealed the tension of this particular project which nevertheless rewarded a proposal offered by an industrialist, the Picot bed maker of Paris whose field camp beds dominated the market³⁹.

At the relatively modest universal exhibition of Antwerp in 1882 – the international committee attempted to take the lead in shaping the agenda and the display through a competition which clearly invited industrialists to offer their wares to become approved procurement items for humanitarian organisations and armies. The purpose of the exhibition

39 CICRA, AF/35, 1, Concours d'improvisation.

was to set norms in modular barracks field hospitals. The Red Cross set up its own competition to be displayed on a 7,700 square meter section of the exhibition next to the section devoted to the red cross. Once again located towards the entrance the Red Cross exhibition was some distance from the heart of the events but benefited from being open to the public without an entrance ticket⁴⁰.

Against the spirit of pure improvisation, the red cross concours of Antwerp in 1885 invited industrialists and inventors to present full scale or 1/5 models of their flat pack barracks for medical use in wartime. To the winner designated by a Jury composed of a genuinely international group of medical doctors presided by the Lawyer Moynier, Empress Augusta would award a medal and 5,000 francs while the committee would disseminate to all national committees the name and business proposition of the winner⁴¹. The aim of the 12 beds structure was to be «useful before all in rapid improvisations, either in theatre of war or in epidemics which might take place in the hinterland», it had to be prefabricated, easy to put down and to be transported by road or rail. In the 1885 conference the notion of improvisation took a different meaning and referred to its speedy deployment. Thirteen full barracks were put up, 36 models were exhibited and 10 set of plans and drawings were entered in the competition. All but one flat pack originated from Europe and only three were from Red Cross organisations. Most originated from businesses and inventors. Ultimately two industrialists (systems Doecker and Tollet) both won the main prize while another ten shared the silver medals of a suddenly increased competition. Though it did not produce a clear winner and incontrovertible provider

40 CICR A, AF/35, 2, Concours Anvers pour un modèle type de baraque d'ambulance mobile, 1885 (annonce).

41 CICR A, AF/35, 2, Concours Anvers baraque, letter of 3rd February 1885.

for humanitarians, the competition enshrined a number of requirements, basic norms of ventilation and hygiene and most important set the Red Cross movement as the sponsor and arbiter in these matters. The main objective of the event was to have taken place, brought into the limelight the Geneva committee and its powerful Royal patron⁴².

Exhibiting Humanitarian Aid in the Aid Marketplace

From 1867 until the «Exposition Nationale Suisse» in Bern (1914) which corresponded to the red cross' 50th anniversary⁴³, organisations of the Red Cross movement stimulated and regulated the market for ideas, ideals and objects. Calling inventors to submit their innovations for approval and contributors to add to the humanitarian enterprise – only to correct them should they contest it – the Red cross emblem became a kind of trademark which was not without competitors despite its efforts to regulate «abusive usages of the emblem» (once again through an open competition)⁴⁴. The St John Ambulance in the British Empire had developed field expertise and credibility in the domain of first aid as well as a kitemark of approved products⁴⁵. At national level the

42 CICR A, AF/35,2, Rapport du jury sur le concours pour un modèle type de Baraque d'ambulance mobile institué à Anvers au nom de la troisième Conférence internationale des sociétés de la Croix-Rouge, 1885.

43 CICR A, AF/24, 5, Exposition nationale suisse, A AF 24 7 Anniversary of Convention.

44 CICR A, AF/35, 3, Concours sur l'emploi abusif de l'emblème.

45 Christopher McCreery, *The Maple Leaf and the White Cross: A History of St. John Ambulance and the Most Venerable Order of the Hospital of St. John of Jerusa-*

competitive marketplace of aid could lead to rivalry when it came to practical training or deployment⁴⁶. In the domain of public health and hygiene in which Red Cross national organisations also operated, the Red Cross movement was often a key adjunct to wider campaigns rather than the originator or regulator⁴⁷.

As the humanitarian movements bearing its emblem grew worldwide, the Genevans took stock of the new activities of national societies. They could map out before 1914 the extent of their work in peacetime. The ICRC was a regular invitee in the more specialised conferences on hygiene, insurance, public health or military medicine. Each event reflected a different aspect of a movement which had protean forms and which, unchecked might grow its remit in every direction.

The international committee and several societies of the Red Cross (Sweden, Austria) were thus invited to exhibit to the Dresden international Exhibition on Hygiene in 1911 or the congress in Berlin for the assistance to the mentally ill but declined to steer too far from their main business⁴⁸. Despite this reluctance, wars on disease could mobilise as effectively as armed conflicts and hygiene campaigns were significant events in their own rights. Key actors in the red cross movements were often themselves engaged in setting up national campaigns of communication which took some of the key messages out of the exhibition space to make them supportive slogans which health actors could embrace⁴⁹.

lem in Canada, Toronto, Dundurn, 2008.

46 See for instance an interesting thesis on how such a rivalry was eventually settled in Canada in 1951. Deanna Toxopeus, *1951 agreement between the Red Cross and St. John Ambulance: A Case Study of the Effect of Civil Defence on Canada's Health Care System*. Diss. Carleton University, 1997.

47 CICR A, AF/24, 8, Premier Congrès international Gand, 25th-30th August 1913.

48 CICR A, AF/24, 9, Exposition internationale d'hygiène de Dresde, 1911.

49 See Julia Irwin, *Making the World Safe: The American Red Cross and a Nation's Humanitarian Awakening*, New York, Oxford University Press, 2013, chapter 3.

Some key endemic diseases could be framed as key concern for humanitarian fundraising and work in peacetime. The American Red Cross thus resourced in 1908 the «struggle against tuberculosis» through 32 sanatoriums and 10 in the state of New York alone. This global effort against what the Red Cross called a «social disease» was matched by the Swedish Red Cross in 1881, Hungarian in 1895, the German one in 1896, only to recur in different forms in Belgium, 1908, Greece, 1909, Spain 1912, Japan 1914 and Romania 1919. As the movement became particularly apt at mobilising images and the press, it could devote matching effort to a presenting campaign for hygiene routines and health prevention as humanitarianism.

Seemingly a long way from the original displays of 1867 which reflected the lessons of war surgery in 1866, the Austrian Red Cross in 1897 could thus engage with the same rhetoric against alcoholism and anaemia. The Italian Red Cross identified Malaria as a key «humanitarian» target from 1899⁵⁰. Other diseases such as small pox, typhoid, diphtheria were the object of shorter term campaigns as and when epidemics occurred (1879, 1883, 1884, 1896 for diphtheria in Russia for instance; for typhoid 1881 in France, 1889 and 1896 in Denmark, 1903 in Spain and 1908 in Uruguay)⁵¹.

As the Red Cross diversified it ran the risk of disappearing into a rising tide of public health concerns, first aid training and social issues. The divide that emerged between the ICRC, which would lead on wartime activities, and national associations which would lead on disasters was a product of the history of the red cross movement itself as it sought to occupy the many niches of humanitarian concerns for social meliorism. The American Red Cross itself was

50 CICR A, CR 103-1, *L'œuvre de la Croix-Rouge en temps de paix*.

51 CICR A, CR 103-1, *L'œuvre de la Croix-Rouge en temps de paix, épidémies*.

largely a product of peacetime mobilization even if it could also claim the legacy of civil war humanitarianism as shown by Irwin⁵². In the global aid market, the humanitarians were only one set of experts and norm setters among others and they were invited to contribute on the basis of their expertise responding to war and peace events. Thus, in the international insurance conference that took place in San Francisco in 1914 («a city built on insurance» since it had been rebuilt entirely after the earthquake and fire of 1906)⁵³, the organisers sought to pool together a display of help societies, rescuers and epidemiologists whose work would inform actuarial calculus and worldwide norms of insurance solidarity⁵⁴. The participation of the Red Cross alongside other mass organisations devoted to first aid and health prevention set it as part of a «social» agenda redefined afresh as global humanitarian concerns⁵⁵. The Red Cross movement could embrace «social providence» [prévoyance sociale] as a humanitarian pursuit and join in global gatherings mixing policy makers, insurance brokers and health providers.

Conclusion

Through universal exhibitions, competitions and participation in health promotion campaigns, humanitarians deployed their aims over their field of activity and established over time their

52 Irwin, *Making the World Safe*, *op. cit.*

53 Tilmann Röder, *From Industrial to Legal Standardization, 1871-1914: Transnational Insurance Law and the Great San Francisco Earthquake*, vol. 3, Leiden, Martinus Nijhoff Publishers, 2011.

54 CICR A, A, AF/24, 6, Exposition de San Francisco.

55 CICR A, CR 103-1, *L'œuvre de la Croix-Rouge en temps de paix, prévoyance sociale*.

legitimacy. They began doing so before any substantial deployment had taken place, in 1867, by enforcing the primacy of ideals over experience. Through dogmatic scaffoldings, competitive awards rewarding orthodox interpretations and the furthering of norms to be applied in the field, humanitarians associated with the Geneva committee attempted to project a clear image of what humanitarianism should be and eventually succeeded in their undertaking. Simultaneously national organisations broadened and widened their remit to embrace a much more extensive understanding of humanitarianism which encompassed social and public health issues, preventive measures and campaigns. Between first aid, disaster response and reconstruction, insurance and war medicine, humanitarian action as depicted in red cross exhibitions lost some of the initial clarity of purpose of the «société de secours aux soldats des armées de terre et de mer», yet what remained was a desire to discipline, manage and validate what might be humanitarian aid in peacetime and in war.



Constituting Communities of Hu- manitarian Feeling: The League of Nations, the United Nations and World Expos¹

¹ The author was a Leverhulme Early Career Fellow while conducting research and writing for this chapter and so would like to acknowledge the generous support of the Leverhulme Trust.

Introduction

An expanding scholarly literature has been dedicated to examining humanitarian visual culture: from its symbiotic origins with the birth of photography, to its emotive qualities, the ethics of its use and the relations of power that govern its creation and propagation². Case studies have predominantly focused on the role that NGOs and associated media have played in developing this mode of humanitarian communications³. Yet states and intergovernmental organisations have long made claims to, inhabited, and increasingly dominate the spaces of humanitarian action – not just through militarized intervention but also – to participate in disaster response, relief aid and programmes of development and thus are involved in related practices of humanitarian imaging⁴. A particular concern with interrogating the historical antecedents and evolution of contemporary fund-raising imagery seems to have driven this focus on the picturing practices of civil society, voluntary aid, faith-based and activist organisations⁵.

2 See, for example: Heide Fehrenbach, Davide Rodogno (eds), *Humanitarian Photography*, *op. cit.*, 2014; Lilie Chouliaraki, *The Spectatorship of Suffering*, London, Sage, 2006; Emma Hutchison, «Humanitarian Emotions through History: Imaging Suffering and Performing Aid», in Dolores Martin-Moruno, Beatriz Pichel (eds), *Emotional Bodies: The Historical Performativity of Emotions*, Chicago, University of Illinois Press, 2019.

3 Nandita Dogra, *Representations of Global Poverty: Aid, Development and International NGOs*, London, I.B. Taurus, 2013; Henrietta Lidchi, «Finding the Right Image: British Development NGOs and the Regulation of Imagery», in Fehrenbach, Rodogno, *Humanitarian Photography*, *op. cit.*, p. 275-296.

4 Fabian Klose (ed), *The Emergence of Humanitarian Intervention: Ideas and Practices from the Nineteenth Century to the Present*, Cambridge University Press, 2016; Michael Barnett, *The International Humanitarian Order*, London, Routledge, 2010; Nandita Sharma, «Anti-trafficking is an inside job», *Open Democracy*, 18th November 2020.

5 Emily Baughan, «Every Citizen of Empire Implored to Save the Children!», *Empire, Internationalism and the Save the Children Fund in Inter-war Britain, Historical Research*, 86, 231 (2013), p. 116-137; Heather D. Curtis, «Picturing Pain: Evangel-

These preoccupations have also led to a predominant analytical focus on printed, published and broadcast sites for the circulation of humanitarian visual culture in forms such as posters, billboards, leaflets, mailouts, tv adverts, music videos and telethons. Spaces of exhibition have received scant attention in comparison.

In an effort to draw greater attention to the entanglements of humanitarian visual culture with institutions of global governance, this chapter will examine how, when and consider why the twentieth century's leading intergovernmental organisation (IGO) – the United Nations (UN) and its predecessor the League of Nations – adopted visual vocabularies of humanitarianism within a series of major World Expos in the immediate pre- and post-WWII eras. The events which will be the focus of attention here are: the Peace Pavilion at Paris' Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne (1937), the League of Nations pavilion at the New York World's Fair (1939) and the United Nations and UNESCO pavilions at the Exposition Internationale du Bicentenaire de Port-au-Prince (1950). These three exhibitions straddle a crucial period of transition for the IGO. In the late 1930s, with the onset of tensions leading to WWII, the League's founding *raison d'être* as the protector of collective security was undermined and the organisation, hemorrhaging member states and staff, eventually became all but defunct. Quietly, during the global conflict that ensued, the organisation's rebirth was being planned at closed diplomatic gatherings⁶. In 1946, following the Allied Victory, the League was finally decommissioned and the bulk of its assets and remaining personnel were transferred to its successor: the United Nations.

icals and the Politics of Pictorial Humanitarianism in an Imperial Age», in Heide Fehrenbach, Davide Rodogno (eds), *Humanitarian Photography, op. cit.*, p. 22-46.

⁶ Mark Mazower, *No Enchanted Palace: The End of Empire and the Ideological Origins of the United Nations*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

In this period of transition (from 1937-1950) with global geopolitics in turmoil, the IGO had to reconsider, reconfigure and rearticulate its presence and activities across the globe. First the League was fighting for its survival and then the UN was making a case for its legitimacy and anticipating a greatly expanded membership, which would place new postcolonial populations amongst its constituents⁷. In this context there was an unprecedented need for the organisation to connect with global publics around the world in new ways. It is little surprise then that, at this time, the high-profile international platforms offered by major World Expos were identified by the IGO's successive departments of public information as particularly opportune venues via which to engage with multinational audiences on a large scale. Indeed, in the first half of the twentieth-century, the means for image circulation worldwide were much more limited and protracted than we are now accustomed to. It is often said that in the twenty-first century «we live in a visual age» where images flow almost instantaneously around the globe⁸. But the purported visual democratization facilitated by the internet and social media platforms, or even the possibility of reaching mass international audiences with moving images via television networks were all a thing of the future in 1950. In this context, the power and importance of public exhibition spaces was significant. These were sites at which audiences could have communal experiences centred on visual media.

It has been said that World Expos from the mid-nineteenth to the mid-twentieth centuries «were the largest

7 Louis Emmerij, Richard Jolly, Thomas G. Weiss, *Ahead of the Curve? UN Ideas and Global Challenges*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

8 Roland Bleiker, « Mapping visual global politics », in *Visual Global Politics*, London, Routledge, 2018, p. 1-29.

gatherings of people – war and peace – of all time»⁹. Indeed, states on every continent continue to be so convinced of the socio-political and, potential, economic gains to be made by hosting such events that they invest substantial time and money in staging them¹⁰. Among the events that are the focus of this study, for example, the Paris Expo of 1937 cost over 785 million Francs and attracted an audience of over 31 million across its six-month run, while the New York World's Fair of 1939 cost over \$155 million with an attendance of 45 million across its two seasons¹¹. Yet their significance extends beyond being an unconnected series of ephemeral sites for mass spectacle and edutainment. World Expos have always been part of a network of institutional sites – or an «exhibitionary complex» – for the circulation of curated worldviews. At these events the latest «technologies of vision» facilitated the propagation of new disciplines and discourses – or ways of seeing and thinking – to mass, international audiences¹². For hosting nations these sites were bound up with the expression of state power/knowledge and the constitution and ordering of citizenries. Yet for other participating state and non-state actors – like the League and UN – World Expos could also be spaces in which to constitute communities of interest, feeling and allegiance.

9 Since Paul Greenhalgh made this statement in 1988 pilgrimages in Asia and the Middle East rival the attendance of World Expos. However, for the period that is the focus here (1937-1950) this statement remains apt. Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas*, Manchester, MUP, 1988, p. 1.

10 For example, China invested \$45 billion in hosting the largest World Expo to date in Shanghai.

11 The cost of Haiti's World's Fair is disputed but is said to range between \$4-6 million with an attendance of 250,000 across the fair's six-month run: Matthew Smith, *Red and Black in Haiti: Radicalism, Conflict, and Political Change, 1934-1957*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2009; Gage Averill, *A Day for the Hunter a Day for the Prey: Popular Music and Power in Haiti*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

12 Tony Bennett, «The Exhibitionary Complex», *New Formations*, 4 (Spring 1988), p. 73-102.

Having identified World Expos as venues through which to connect with large and diverse international audiences from the late 1930s, the League (and later UN) was then faced with the challenge of how to effectively communicate at these events. In order to constitute a global citizenry, or, at least, a worldwide community of advocates the IGO had to identify and/or devise visual vocabularies that could express the organisation's purported universal values, principles and ideals. Making a case for the centrality of images and spectatorship to the development of human rights in modern history, Sharon Sliwinski argues that our shared ideas about humanity – or what it means to be human – and the rights that accompany that recognition have been integrally shaped by aesthetic encounters: in particular with images depicting the violation of human rights, which have the power to constitute communities of collective feeling¹³. To demonstrate this Sliwinski analyses a series of «visual flashpoints» or «aesthetic scenes» beginning with the imagery of enslaved suffering deployed by abolitionists from the eighteenth century. In this period, visual representations of suffering were considered to be the most effective means by which to stir the humanitarian sentiment and provoke action¹⁴. As a result graphic and emotionally affective images of victims in distress quickly became the lynchpin of humanitarian campaigning; seen to be a necessary mechanism by which to engage audiences¹⁵.

13 Sharon Sliwinski, *Human Rights in Camera*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

14 Karen Halttunen, «Humanitarianism and the Pornography of Pain in Anglo-American Culture», art. cit.

15 Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford, Oxford University Press, 1987; Sonya de Laat, Valérie Gorin, «Iconographies of humanitarian aid in Africa», in Christina Bennett, Matthew Foley, Hannah B. Krebs (eds), *Learning from the past to shape the future*, London, HPG Working Paper, October 2016, p. 15-30.

Images of human suffering do not function alone in humanitarian visual culture. Fuyuki Kurasawa explains that, for humanitarian organisations, depictions of effective humanitarian action have long been a vital counterpart to images of human suffering as the former facilitate the « delicate task » of harnessing powerful emotional responses towards « appropriate outlets » such as advocacy and donation¹⁶. These two categories of visual protagonist – the suffering victim and the heroic aid worker – have been valuable visual tools for humanitarian organisations for over two centuries. They have featured so recurrently as mainstays of humanitarian imagery since the late eighteenth century that they have reached iconic status: having the ability to not only constitute new communities of feeling and action but also able to quickly reconstitute pre-existing communities of feeling familiar with anterior visions of victimhood and heroism¹⁷.

The case studies to follow will explore how supporters, advocates and personnel of the League and the UN sought to use the spaces of exhibition at major World Expos of the pre- and post-war era to constitute global communities of support by incorporating humanitarian imagery – and particularly iconic images of suffering and heroism – within organizational exhibits. Sensitive to the located nature of the events in which they were participating, those representing the League or UN at these events tailored their displays to the specificities of the geopolitical nexus that each Expo was defined by and existed within. This chapter seeks to illuminate how the visual culture of humanitarianism became one of the key ways

16 Fuyuki Kurasawa, « The Making of Humanitarian Visual Icons: On the 1921-1923 Russian Famine as Foundational Event », in Jeffrey C. Alexander, Dominik Bartmański, Bernhard Giesen (eds), *Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life*, London, Palgrave Macmillan, 2012, p. 67-84.

17 Dominik Bartmański, Jeffrey C. Alexander, « Introduction: Materiality and Meaning in Social Life », in Alexander, Bartmański, Giesen (eds), *Iconic Power, op. cit.*, p. 1-12.

that representatives of the League and UN sought to balance the need to communicate in located and locally-sensitive ways whilst also having the potential to inspire global communities of feeling and action.

The Peace Pavilion at Paris Expo 1937: Learning to Connect with the Crowd

The shadow of war loomed large at the Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne of 1937 in Paris. Opening just two years before the outbreak of WWII, the era's heightened political tensions and increasingly jingoistic nationalisms were palpably present. Like the many World Expos preceding it, this event was officially dedicated to the worldwide causes of peace and prosperity. Yet, it has been largely remembered for the striking visual confrontation between the pavilions of Nazi Germany and Soviet Russia at the centre of the fairgrounds¹⁸. For the Geneva-based League of Nations the deepening crisis in Europe only served to amplify concerns about its efficacy, given that its core mandate was to ensure peace was maintained through collective security in the aftermath of WWI. With its future in question, and its membership in decline the League was compelled to

18 Danilo Udovički-Selb, «Facing Hitler's Pavilion: The Uses of Modernity in the Soviet Pavilion at the 1937 Paris International Exhibition», *Journal of Contemporary History*, 47, 1 (January 2012), p. 18; Rika Devos, Alexander Ortenberg, Vladimir Paperny (eds), *Architecture of Great Expositions 1937-1959: Messages of Peace, Images of War*, Farnham, Ashgate, 2015, p. 1-22.

take risks and find new ways to connect with global publics outside of the channels facilitated by member states. It was in this context that the League collaborated with a transnational antiwar organisation known as the Rassemblement Universel pour la Paix (RUP) to promote its work through the Peace Pavilion at the Expo in Paris.

The RUP was an internationalist initiative characteristic of the pre-war period when antiwar and pacifist movements proliferated in an attempt to avert conflict¹⁹. It sprang up in a seemingly spontaneous manner at the Congrès Universel pour la Paix of 1936. Yet, as its ability to form an alliance with powerful figures in international governance at the League suggests, the RUP's advent was more orchestrated than this. The organisation was led by French socialists with strong ties to the Popular Front movement in France and the wider transnational networks of the Comintern²⁰. This group was deeply concerned by the sustained rise of fascism and the imminent prospect of war, yet was also well aware that their left-leaning credentials would be off-putting to some and could undermine the urgent antifascist and antiwar causes they sought to foster. As a result, they used the RUP to promote a broader internationalist movement that focused attention on the League of Nations as a vital vessel for global peace efforts. The staging of the Peace Pavilion at the Expo in Paris was a clear manifestation of this strategy.

Courtesy of the RUP's prominent connections in the Popular Front government, the organisation secured a prime

19 See: Stephen Legg, Mike Heffernan, Jake Hodder, Benjamin Thorpe (eds), *Placing Internationalism: International Conferences and the Making of the Modern World*, London, Bloomsbury, 202; Glenda Sluga, *Internationalism in the Age of Nationalism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013.

20 Such as Pierre Cot, Louis Dolivet, Marcel Cachin. *Rassemblement Universel pour la Paix 138: Le Pavillon de la Paix*, Amsterdam, International Institute of Social History [hereafter RUP, IISH].

plot at the entrance to the fairgrounds²¹. There it presented a curved, semi-circular building with five halls that contained exhibits on the themes of war and peace. This main structure framed a 50-metre high «Colonne de la Paix» in the style of Trajan's Column that functioned as a poignant space of anti-war protest and WWI commemoration during the period of the exposition²². One room was entirely dedicated to detailing the work of the League, and its personnel collaborated closely with the RUP in providing materials for display²³. Among these exhibits were illuminated display panels resembling large 3D infographics. These conveyed an assemblage of knowledge, data and information regarding the League's structure, key achievements and spheres of operation. Included here, for example, were graphics detailing the League's role in stemming the international traffic in drugs, ending forms of slavery and protecting refugees²⁴. Such displays, with their focus on the IGO's capacity to address global issues through its possession of technical equipment and oversight of networks of knowledgeable experts, exemplify the League's rather cold, bureaucratic mode for disseminating its work²⁵. These displays successfully conveyed the League's efficacy and «scientificity», but they lacked the charisma and corporeal focus on humanitarian actors which already characterised the affective imagery of humanitarianism by this period: a significant absence that

21 Rachel Mazuy, «Le Rassemblement Universel pour la Paix (1931-1939): une organisation de masse?», *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 30 (1993), p. 40-44.

22 «Visit the Peace Pavilion», RUP 137, IISH; «Les Nouvelles de l'Exposition», mai 1937, RUP 136, IISH.

23 «Suggestions for Interior Arrangement of the Peace Pavilion», RUP 137, IISH.

24 «L'Œuvre de la Société des Nations», *Le Pavillon de la Paix*, Paris, Éditions du RUP, 1937, RUP 140, IISH.

25 See also: *The League of Nations: A Pictorial Survey*, League of Nations, 1925: www.wdl.org/en/item/11589/.



Fig. 1 A collage of photographs taken during the inauguration of the Peace Pavilion at Expo 1937 showing crowds of attendees. Detail from a promotional booklet published by the RUP. Source Rassemblement Universel pour la Paix. © International Institute for Social History (Amsterdam).

revealed the League's lack of literacy in the visual vocabularies of humanitarian communication and their affective qualities²⁶.

This is a point on which the League's collaborators in the Peace Pavilion project were well aware. Louis Dolivet, a key member of the RUP's Secretariat and keenly involved in this project, chastised the League for its aloofness. Within the RUP's archive is an unpublished article by Dolivet, which gives a dramatic account of a visit to the Peace Pavilion by an undifferentiated and «immense crowd» of visitors (illustration 1). Here he declares «the people does not want an organisation remote from themselves and from reality. If it is

26 Fuyuki Kurasawa, «The Making of Humanitarian Visual Icons», art. cit., p. 70-71; Sonya de Laat, Valérie Gorin, «Iconographies of humanitarian aid», art. cit., p. 15-30.

to support the League of Nations the public must know and understand it»²⁷. In a literary style that claimed the authority of an eye-witness, yet suggested great creative license, Dolivet recounted the step-by-step journey of «the crowd» around the pavilion charting their emotional highs and lows, their immediate reactions and philosophical musings as they encountered selected aspects of the exhibition. By means of this device, Dolivet revealed: how textual, visual and sonic elements of the exhibition had been strategically arranged to evoke emotional responses from visitors in an attempt to forge a community of feeling.

An exhibit in Hall Two of the pavilion offers a clear example of the RUP's efforts to create an emotive space of encounter. This display focussed on the human and environmental devastation of the Spanish Civil War (illustration 2), which was active at the time of the expo²⁸. The display consisted of a «huge photomontage» in two parts. The first half, representing Spain at peace in July 1936, comprised images of the Spanish countryside fertile and in bloom, cityscapes featuring grand architecture and both populated by smiling civilians radiating «the joy of living in creation»²⁹. The second half represented Spain a year later. It depicted the same landscapes ravaged by warfare and punctuated by plumes of smoke from falling bombs. Chaotic street scenes were filled with the debris of collapsed buildings, the bodies of the dead and distressed civilians. Close by, was a free-standing column, «surmounted by a bomb that seems to explode every minute». Descriptions of the exhibit tell us that, «in the lurid light of the explosions will be seen the heads of the children fearfully

27 Louis Dolivet, «The Public and the Work of the League of Nations», unpublished, RUP 137, IISH.

28 *RUP: Le Pavillon de la Paix*, Paris, Éditions du RUP/Labor, n.d., RUP 140, IISH.

29 *Ibid.*

«mutilated in a bombardment of a school near Madrid»³⁰. What was actually displayed here were photographic reproductions of some of the faces of more than sixty children maimed or killed in the bombing of a school in the city of Getafe in October 1936 by German and Italian planes. This focus on shocking images of disfigured and slain children, drew upon a well-established strand of humanitarian imagery that had already positioned the child as an iconic victim: a powerfully affective symbol of innocence, political neutrality and vulnerability able to mobilise large international communities of advocacy and donation³¹. Centred on the bodily suffering of innocent children and other non-combatants, these displays depicting the wreckage of the Spanish Civil War in the Peace Pavilion vividly conveyed the violation of human life and dignity. Set up in a public space of exhibition, they were designed for spectatorship; to evoke those shared aesthetic encounters that could prompt the formation of shared values among communities of feeling.

Across the period of the exposition, the Peace Pavilion became a popular site for large international demonstrations. One Parisian newspaper noted that a march in August 1937 attracted representatives of youth for peace organisations from up to 25 different nations³². Dolivet also reflected on the pavilion's international reach in his narrative of a crowd journeying through its exhibits. He described the pavilion as «a school of an unusual kind where adults and young persons, men and women... of all nationalities are the pupils». He also noted that «considerable groups of Dutch, German, American,

30 «International Peace Campaign: The Message of the Peace Pavilion», RUP 137, IISH.

31 Heide Fehrenbach, Davide Rodogno, «“A horrific photo of a drowned Syrian child”: Humanitarian photography and NGO media strategies in historical perspective», *International Review of the Red Cross*, 900 (2015), p. 1121-1155.

32 «Au pied de la colonne de la Paix», *Excelsior*, 15 août 1937, Archives nationales de France, F12 12143.



Fig. 2 Interior display within the Peace Pavilion showing a photomontage of images from the Spanish Civil War including the Getafe bombing. Detail from a promotional booklet published by the RUP. Source Rassemblement Universel pour la Paix. © International Institute for Social History (Amsterdam).

Scandinavian, English, Czech and Rumanian visitors... arrive at the pavilion in large motor coaches»³³. These indicators of a keen international response to the Peace Pavilion clearly played their role in convincing the League's Secretariat of the value of participating in World Expos. While the spotlight was on Paris the League was invited to participate in the next major World Expo scheduled to take place just two years later³⁴. The League Secretariat assented and learning from those involved in Paris' exposition of 1937 it invested

33 Louis Dolivet, «Work of the League of Nations», unpublished, RUP 137, IISH.

34 Correspondence Leland Harrison to Joseph Avenol, 18th September 1937, International Exhibition: Invitation and Acceptance, New York, 1939, GM (50-26744-26744) UNA.

2 million Swiss Francs in staging a standalone presence at the New York World's Fair of 1939³⁵.

The League of Nations Pavilion at New York World's Fair of 1939: Iconic Heroes and Victims

Though the outbreak of war in Europe drew ever closer by the time that New York's world's fair opened in April 1939, US organisers hoped to keep the conflict at arm's length and instead focused on an idealised «world of tomorrow». Yet the reality was that the impact of hostilities across the Atlantic were already being felt on the fairgrounds, where the manufactured gaiety of the event was dented by the sombre presence of pavilions belonging to «orphan nations» fallen victim to Nazi or Soviet aggression³⁶. Reflecting on this state of affairs in early 1939, John H. Hall of the League's Information Section opined, «Europe gets crazier and crazier; but correspondingly Roosevelt moves to the front as leader of the democracies... in the new League, whatever form it may take, the United States is bound to be prominent»³⁷. Clearly, with outright war look-

35 «Aide-mémoire (Conversation Pelt/Field)», 17th August 1967, New York World's Fair: Demolition of the League Pavilion, GM (50-40163-26744) UNA.

36 Marco Duranti, «Utopia, Nostalgia and World War at the 1939-40 New York World's Fair», *Journal of Contemporary History*, 41, 4 (2006), p. 663-683.

37 Correspondence John H. Hall to Adrian Pelt, 20th April 1939, New York World's Fair, 1939: Installation of Room I, GM (50/36746/26744 [R5770]) UNA.

ing ever more immanent, League personnel began to concede that the IGO in its current form was no longer tenable and instead looked to secure its legacy. As Hall's reflections suggest, many now looked to the US to secure a future for a «new League» making the organisation's representation at the New York World's Fair of utmost importance. Indeed, «appeal[ing] to American psychology» became a fixation for the League's Secretariat as it made plans to construct an entire League of Nations pavilion with six full rooms of multimedia exhibits³⁸.

In line with the League's conventional modes of dissemination much space throughout was devoted to displaying charts, maps, graphs and panels of text with a focus on the IGO's technical and political work. Room IV, for example, focused on both the work of the League's Transit Section and its Economic Intelligence Service (illustration 3). Its main exhibit comprised of a huge floor to ceiling map of the world showing ever speedier «lines of inter-continental communication». Embedded within this at eye-level were a range of diagrams, dioramas, symbolic graphics and blocks of text designed to convey «the work of analysis and synthesis accomplished by the League»³⁹. Summarizing this section in one of the IGO's serial publications, League personnel explained, «in this room... the most modern technical methods have been used to present what are sometimes very abstract ideas in a vivid and suggestive way»⁴⁰. There is a somewhat defensive

38 See for example: Report by the Director of the Information Section: Annex 1, 23rd December 1937, International Exhibition: Participation of the Secretariat, GM (50-31578-26744 [R5764]) UNA; «III. League of Nations Pavilion at the New York World's Fair», *Monthly Summary of the League of Nations*, 19, 3 (March 1939), p. 113-124. For more detail on the organisation of the pavilion's interior spaces see: Wendy Asquith, «Spectacular Peacebuilding: the League of Nations and Internationalist Visions at Interwar World Expos», in Legg, Heffernan, Hodder, Thorpe (eds), *Placing Internationalism*, *op. cit.*, p. 186-212; «League of Nations Pavilion», *art. cit.*, p. 113-124.

39 «League of Nations Pavilion», *art. cit.*, p. 120.

40 *Ibid.*, p. 122.



Fig.3 Photograph showing an installation view of Room IV in the League of Nations Pavilion, New York World's Fair, 1939. © United Nations Archives at Geneva.

tone in this description, which acknowledges the potential coldness of these exhibits. Focussing on technical data and scientific charts certainly showcased the IGO's enviable networks of expertise, and the global influence that could be achieved by working through it. Yet such displays offered only a cerebral connection to the work of the League, failing to provide visitors with a means by which to forge an intimate connection with the IGO or with each other: in short, technical displays

lacked the human dimension that could activate shared emotional and aesthetic encounters.

Elsewhere, in Room II of the pavilion, the League's exhibits did employ the affective imagery of humanitarian visual culture by centring images of beneficiaries and «experts». The displays in this room represented the League's Health Section. A panel entitled «the League fights malaria» (illustration 4), for example, featured a range of photographic images centring human figures. The design of this panel resembles the conventions identified by Davide Rodogno and Thomas David in publicity materials produced by the World Health Organisation (WHO); which succeeded the League's Health Section in the post-war era⁴¹. Rodogno and David identify three tropes – or protagonists – that characterise the WHO's humanitarian narratives. These are: «the hapless victim in distress»; «the villain», a non-human figure, such as a disease that causes suffering; and finally, «the savior» an active, capable figure representing the international organisation. In the League's malaria exhibit the disease itself and the malarial mosquito are presented as the villains that create «200 million sufferers». The panel explains that a permanent commission of League experts has conducted studies «throughout the world» in order to understand the conditions under which the disease thrives. It lists a dozen countries, mostly in Europe but including the US, the USSR, India and Palestine, where these studies have taken place. Yet images of sufferers awaiting treatment and knowledge from League experts most prominently picture South-East Asian children. The panel's central headline image is one of these; showing a large group of children sitting or standing, waiting and looking

41 Davide Rodogno, Thomas David, «All the World Loves a Picture: The World Health Organisation's Visual Politics, 1948-1973», in Fehrenbach, Rodogno (eds), *Humanitarian Photography, op. cit.*, p. 223-248.

towards camera. The depiction of children here is, again, typical of their habitual use as powerfully affective icons of need who implore viewers to respond. This image also exemplifies «massification»: another trope of humanitarian visual culture that seeks to convey the magnitude or «scale of suffering» via «depiction of an undifferentiated mass of victims»⁴². To the right of this another group of children surround a light-skinned man who examines one child. Further down a similar image shows a sole light-skinned woman in pith helmet seated in an elevated position with arms outstretched towards a group of darker-skinned people adjacent to an explanatory text that includes phrases such as «treatment of the sick» and «efficient remedy». Here we see the League's light-skinned agents and collaborators represented as saviour figures: heroes in the combat against malaria, capable, focused and endowed with life-saving expertise.

As suggested by the racialization of the «victim» and «saviour» figures within the League's panel on malaria, the IGO's agents and activities were heavily interwoven with those of European imperialism⁴³. This includes the League's modes of representation and communication which drew upon visual and narrative practices of empire such as the colonial gaze, ethnographic photography and missionary-adventure narratives⁴⁴. These imperialist practices – developed over centuries – had created ways of seeing, accentuating and ordering difference and were used to justify the imposition of colonial power. Much like the photographic activism of Alice-Seeley Harris in

42 Kurasawa, «The Making of Humanitarian Visual Icons», *op. cit.*, p. 73.

43 Susan Pedersen, *The Guardians: The League of Nations and the Crisis of Empire*, Oxford, Oxford University Press, 2015; Sunil S. Amrith, *Decolonizing International Health: India and Southeast Asia, 1930-65*, London, Palgrave Macmillan, 2006.

44 Davide Rodogno, «All the World», art. cit., p. 223-248; J. McColl, «Imagining the Missionary Hero: Juvenile Missionary Biographies, c.1870-1917», unpublished phd thesis, 2017; Kevin Grant, «The Limits of Exposure», in Fehrenbach, Rodogno, *Humanitarian Photography*, *op. cit.*, p. 64-88.

Washington DC for the signing of a «Declaration by United Nations», which would later form the basis of the UN Charter. This wartime agreement signalled what had been so desired by League personnel planning the IGO's pavilion for the New York World's Fair: that the US would join and take a leading role in the League's successor organisation. Yet, contrasting with the colonialist ideology present in the League's Health Organisation exhibits in New York, Roosevelt, many of his colleagues and the wider US public professed themselves to be insistently anti-imperialist by the war years⁴⁶. While the limits of American anti-imperialism have been compellingly detailed, Roosevelt's shift in rhetoric on the «colonial question» was reflected in subsequent planning for the new United Nations⁴⁷. Anticipating the realization of long fought anticolonial struggles across parts of Asia, Africa and the Americas in the post-war years, Chapter XI of the UN Charter declared that those administering «Non-Self-Governing Territories» (read colonies) were to assist «the inhabitants of these territories... to develop self-government... (and) free political institutions»⁴⁸. Anti-colonialists were able to capitalise on this delegitimation of colonial rule, enabling 68 former colonial territories to join the UN as sovereign states over the following two decades, more than doubling the IGO's initial membership of 51⁴⁹. In this context of an emergent postcolonial world modes of representation – like those employed by

46 Lloyd Gardner, «FDR and the "Colonial Question"», in David Woolner, Warren Kimball, David Reynolds (eds), *FDR's World: War, Peace and Legacies*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.

47 Andrew Presto, «Franklin D. Roosevelt and America's empire of anti-imperialism», in Martin Thomas, Richard Toye (eds), *Rhetorics of Empire*, Manchester, MUP, 2017; Raphael Dalleo, *American Imperialism's Undead: The Occupation of Haiti and the Rise of Caribbean Anticolonialism*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2016.

48 *Charter of the United Nations and Statute of the International Court of Justice*, New York, United Nations, Office of Public Information, 1945.

49 Emmerij, Jolly, Weiss, *Ahead of the Curve?*, *op. cit.*, p. 23-26.

the League's Health Organisation at the New York World's Fair – which so explicitly interpolated imperialist worldviews were no longer tenable.

In the post-war era the doctrine – or «promise» – of development emerged as an embodiment of utopian aspirations to remedy global inequalities. The notion of development became an all-encompassing strategy for the realisation of newly articulated economic, social and cultural rights enshrined in the UN Charter. It was used to direct the economic and social aspirations of nascent postcolonial states and their populations, offering tangible benefits to some whilst neutralizing anticolonial sentiment⁵⁰. It offered a way to structure international relations between the former colonial and colonized worlds and a new discourse via which to conceptualise and justify continued and protracted interventions of western powers in the postcolonial world⁵¹. In its opening years, then, the UN was both grappling with the challenge of how to visually articulate the nature and contours of its work in the register of development, whilst trying to reconcile this new discourse with the still valuable visual vocabularies of humanitarianism. Fortunately for the UN the first major World Expo of the post-war era was to take place in Port-au-Prince the capital city of postcolonial Haiti. This proved to be an opportune venue in which the IGO tested out modes of communication that could enlist advocates for its work in the postcolonial world.

50 Amrith, *Decolonizing International Health*, *op. cit.*

51 Uma Kothari, «From Colonialism to development: Reflections of former Colonial Officers», *Commonwealth & Comparative Politics*, 44.1 (2006), p. 118-136; Alberto Acosta, Federico Demaria, Arturo Escobar, Ashish Kothari, Ariel Salleh, «“Development” is colonialism in disguise», *OpenDemocracy*, 9th September 2019, www.opendemocracy.net/en/oureconomy/development-colonialism-disguise/ (accessed 10th May 2021).

The United Nations at Haiti's Bicentenaire de Port-au-Prince of 1949: The Promise of Development

By the time that Haiti hosted its Bicentenaire de Port-au-Prince of 1949-50 it was a nation with a long and multi-layered postcolonial identity. US Marines had recently withdrawn from the country following almost two decades of resistance to occupation (1915-1934). In the context of twentieth century decolonization movements, this history alone would make Haiti an early postcolonial state, but, in fact, Haiti's history stretches back much further. Following a revolutionary uprising against French colonial rulers, the independent «state of Hayti» was founded in 1804 with leaders drawn from amongst the formerly enslaved. Haiti's founding documents subverted the values of the dominant imperialist system by abolishing slavery and rejecting racial hierarchy. Its radical postcolonial challenge to prevailing ideologies meant that full diplomatic recognition was slow to come to Haiti. Yet from the outset Haitian leaders seized every opportunity to connect with the international community and negotiate better terms of engagement⁵².

52 Julia Gaffield, *Haitian Connections: Recognition after Revolution in the Atlantic World*, Chapel Hill, UNC Press, 2015.

While the nation's sovereignty was under threat during US occupation and in its aftermath, Haitian men and women actively engaged in the vibrant internationalist climate of the interwar and post-WWII years. Haiti became a founding member of both the League of Nations and the UN and in the post-war era a segment of Haiti's privileged urban minority were keenly engaged in shaping the new development agenda⁵³. Professional Haitians in a variety of spheres had much to gain from involvement in nascent multilateral development initiatives and promoted Haiti as a laboratory of comparative and global value for piloting programmes of technical assistance. Indeed, Haitian President Léon Dumarsais Estimé lobbied the UN hard to host one of UNESCO's first development projects in Haiti's Marbial Valley from 1947 onwards⁵⁴. The Marbial project was in «fundamental education» (FE) a terminology that designated broad development programmes focused on «reduction of illiteracy... promotion of basic knowledge in... health and agriculture,... civic engagement and [augmenting] the ability of citizens to sustain the well-being of their community»⁵⁵.

In June 1949, six months before Haiti's *Bicentenaire* opened, the UNESCO Courier featured a story on its front page that celebrated the proposed coordinated investment of \$85million in a global programme of «technical assistance» by the UN and its specialized agencies. These major proposals were based upon the claimed success of pilot projects such as that conducted in Haiti's Marbial Valley⁵⁶. Therefore, at the time of preparation and planning for Haiti's *Bicentenaire*

53 Chantalle F. Verna, *Haiti and the Uses of America: Post-US Occupation Promises*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2017.

54 «The Re-birth of a Valley», *UNESCO Courier Supplement*, 2,5 (June 1949), p. 4-8; Verna, *Haiti and the Uses of America*, *op. cit.*, p. 122-147.

55 Verna, *Haiti and the Uses of America*, *op. cit.*, p. 123.

56 «\$85,000,000 Proposed by UN for Technical Development Plan», *UNESCO Courier*, 2, 5 (June 1949), p. 1-2.

maintaining good relations with the Caribbean republic, its administration and its citizenry was of significant value to both the UN and UNESCO as they sought to secure long-term funding for further programmes on the blueprint of Marbial. Similarly, the Estimé administration's investment in staging a major World Expo in 1949/50 should be seen alongside these efforts to host the Marbial pilot as the two were complementary elements of a broader interlinked domestic and foreign policy agenda which prioritised engagement in nascent international development initiatives.

Despite the significant domestic and international attention focussed on the Marbial project at precisely the time that the UN and UNESCO presented two conjoined exhibitions at Haiti's major World Expo (illustration 5), little space within the displays staged was dedicated to celebrating it⁵⁷. In contrast, the aforementioned *UNESCO Courier* issue included a four-page supplement which proudly celebrated the Marbial pilot programme as a great success story against all odds. Its narrative foregrounds a story of stoic and heroic humanitarian assistance in Marbial with a bleak picture of widespread disease, endemic poverty and social fragmentation amongst a needy, unskilled «peasantry». It explicitly characterizes foreign UNESCO personnel and their American collaborators – including Alfred Métraux and Frederick Rex – as «heroes», «experts» and «specialists» offering life-saving knowledge, skills and resource to enthusiastic local communities⁵⁸.

The biased and selective nature of this narrative is made plain by historian Chantalle F. Verna's account of the integral involvement of a wide array of Haitian experts in all elements of the Marbial pilot programme: including FE

57 One photographic image within a larger worldwide display in the UN pavilion [see Illustration 6] is labelled Haiti.

58 «The Re-birth of a Valley», art. cit., p. 4-8.



Fig. 5 Photo showing the UN flag adorning the walkway between the UN and UNESCO buildings at the Bicentenaire de Port-au-Prince in 1950. © United Nations.

specialist Emmanuel Gabriel who was employed within the UNESCO Secretariat, yet still omitted from UNESCO's own narrative⁵⁹. Verna reveals that, despite UNESCO's claims to have deeply invested in the Marbial pilot by June 1949, it had actually delayed signing a formal agreement with the Haitian government until September 1949 over concerns about the viability of the Marbial site⁶⁰. Perhaps this uncertainty led the UN to largely avoid the Marbial project within its exhibits in

59 Verna, *Haiti and the Uses of America*, *op. cit.*, p. 138-141.

60 *Ibid.*, p. 129.

Port-au-Prince. Yet it also seems likely that UNESCO may have anticipated Haitians' intolerance for narratives that would cast their compatriots as needy, unskilled victims. Indeed, it seems that the broader imagery of humanitarian need and victimhood habitually centred on the colonized world was also minimized within the UN's exhibits in Port-au-Prince. A collection of photographs taken by UN personnel during their pavilion's inauguration on 18 February 1950 show that no section within the IGO's display centred on a case study of humanitarian crisis or need⁶¹. Such images were included as minor details within larger displays across the exhibition, but they do not seem to have featured prominently. This is a significant departure for the IGO's Department of Public Information (DPI). Important here were the divergent political goals the IGO was seeking to achieve in the prewar US and postwar Haiti. Unlike the US in 1939, Haiti and Haitians were not expected to become leading powers within the UN system and so a key aim of the IGO's exhibitions staged in Haiti was not to position the audience as urgently needed benefactors, rendering images of needy beneficiaries less useful. Rather, the goal in postwar Haiti was to try and convince the Haitian citizenry and its politicians that the UN acted on their behalf in the world and was eminently capable of delivering, to them, the promise of development.

We therefore see both the UN and UNESCO exhibits in Port-au-Prince focusing heavily on the imagery of humanitarian capability. Displays consisted of conventional 2D exhibition panels of a modest size combining text and image to introduce visitors to the IGO, its structure, its principles and accomplishments with a focus on emphasizing global reach, «universal» ideals, specialist knowledge and technical

61 «The United Nations Featured in Haiti's International Exposition», Port-au-Prince, Haiti, 18 February 1950, UN Photo.



Fig. 6 Photo showing visitors to the UN pavilion at Haiti's Bicentenaire de Port-au-Prince in 1950. The exhibition panel in view presents a cartographic mapping of UN activities across the globe. © United Nations.

skill. A showpiece exhibit entitled «The United Nations in Action» (illustration 6) presented a huge map of the world above head-height, dynamically lit by embedded electrical lighting, which illuminated a network of UN activities ostensibly covering the entire globe. A series of photographs were mounted in a long horizontal line at the base of the map. Each was linked to a particular geographic location on the cartographic diagram above and gave a visual sense of the array of work the UN was undertaking worldwide. Some photos showed officials and statesmen sat at tables in-conversation or signing documents, others focused on outdoor scenes «in the

field»; amongst these were images of post-war reconstruction in Europe, including groups of children being fed⁶².

There is something very significant about the reorientation of roles enabled by displaying images of needy Europeans for a predominantly Haitian audience in Port-au-Prince. Here postcolonial Haitians were positioned to gaze upon European victims in ragged dress against a backdrop of devastated cityscapes. UN personnel captured these very scenes in the collection of photographs taken when Estimé, his wife and other Haitian and international dignitaries, attended the inauguration of the UN pavilions⁶³. These photos show crowds of Haitian visitors, impeccably dressed for the occasion, touring the UN exhibitions, looking up at the electrified map of the IGO's worldwide activities and down at the photos of needy European beneficiaries and internationalist personnel. Small groups of «young Haitians», «family» groups and large crowds of Haitian men, women and children are shown perusing the displays with keen interest. There is certainly a sense of «grand expectations» about what could be achieved through postwar internationalism and development⁶⁴. Yet without some means of prompting those all-important shared «aesthetic encounters» that have been shown to underwrite the formation of collective communities of feeling, the UN's exhibits in Port-au-Prince ran the risk of being informative but emotionally sterile⁶⁵.

One panel stands out in particular within the UN pavilion in Port-au-Prince as a novel visual experiment in trying

62 «United Nations in Haiti's International Exposition», UN Photo; «UNESCO Pavilion in Haiti's International Exposition», Port-au-Prince, Haiti, February 1950, UN Photo.

63 Georges Corvington, *Port-au-Prince au cours des ans (Tome IV 1934-1950)*, CIDIHCA, 2007, p. 457-488; «United Nations in Haiti's International Exposition», UN photo.

64 Verna, *Haiti and the Uses of America*, op. cit., p. 124.

65 Sliwinski, *Human Rights in Camera*, op. cit., p. 5.



Fig. 7 Photo showing a Haitian woman reflected within an exhibition panel in the UN building at the Bicentenaire de Port-au-Prince in 1950. © United Nations.

to address these concerns (illustration 7). It layered photographic images of dozens of peoples' faces next to each other to create the ensemble effect of a large crowd. The individuals pictured varied in gender, skin colour, hairstyle and headgear implying a diversity of nationalities and ethnicities. Many look forwards, some upwards with broad smiles, conveying a sense of optimism and anticipation. Cutting horizontally across this photomontage was a block of text that read «*vous êtes l'organisation des nations unies*» or «*you are the United Nations organisation*». Embedded into the panel, directly adjacent to these words, was an oval mirror: positioned precisely as head-height it enabled visitors to see their own likeness reflected

back to them amongst the crowd of faces. One of the UN's photos from the pavilion's inauguration focusses on an elegantly-dressed Haitian woman reflected back in the mirror alongside this photomontaged display, which the photo's caption explains is «representing the people's of the world»⁶⁶. The Haitian woman is positioned in a traditional portrait pose, with her shoulders on a slight diagonal facing away from the mirror, but her face turned towards it so that the camera captures her serene expression and places her amongst the manufactured crowd. Here in lieu of seeking to constitute a community of feeling via an affective humanitarian imagery of suffering, we see the UN's DPI visually manufacturing a diverse global community of constituents and immersing Haitian visitors within it.

Conclusion

The era straddling WWII was a time of geopolitical turmoil and ideological transformation from which a new world order emerged. In this period, the twentieth century's largest IGO was dismantled, rebuilt, relocated and rebranded. The Geneva-based League of Nations, embedded in an imperialist world order, became the US-based United Nations inaugurated on the cusp of long-fought and hard-won decolonisation across large parts of Asia, Africa and the Americas. In this time of transition, the IGO and its supporters used the internationalist spaces at major World Expos to test dynamic new ways to connect with broader public audiences in order to secure its survival. Icons of suffering or need as well as those of heroic

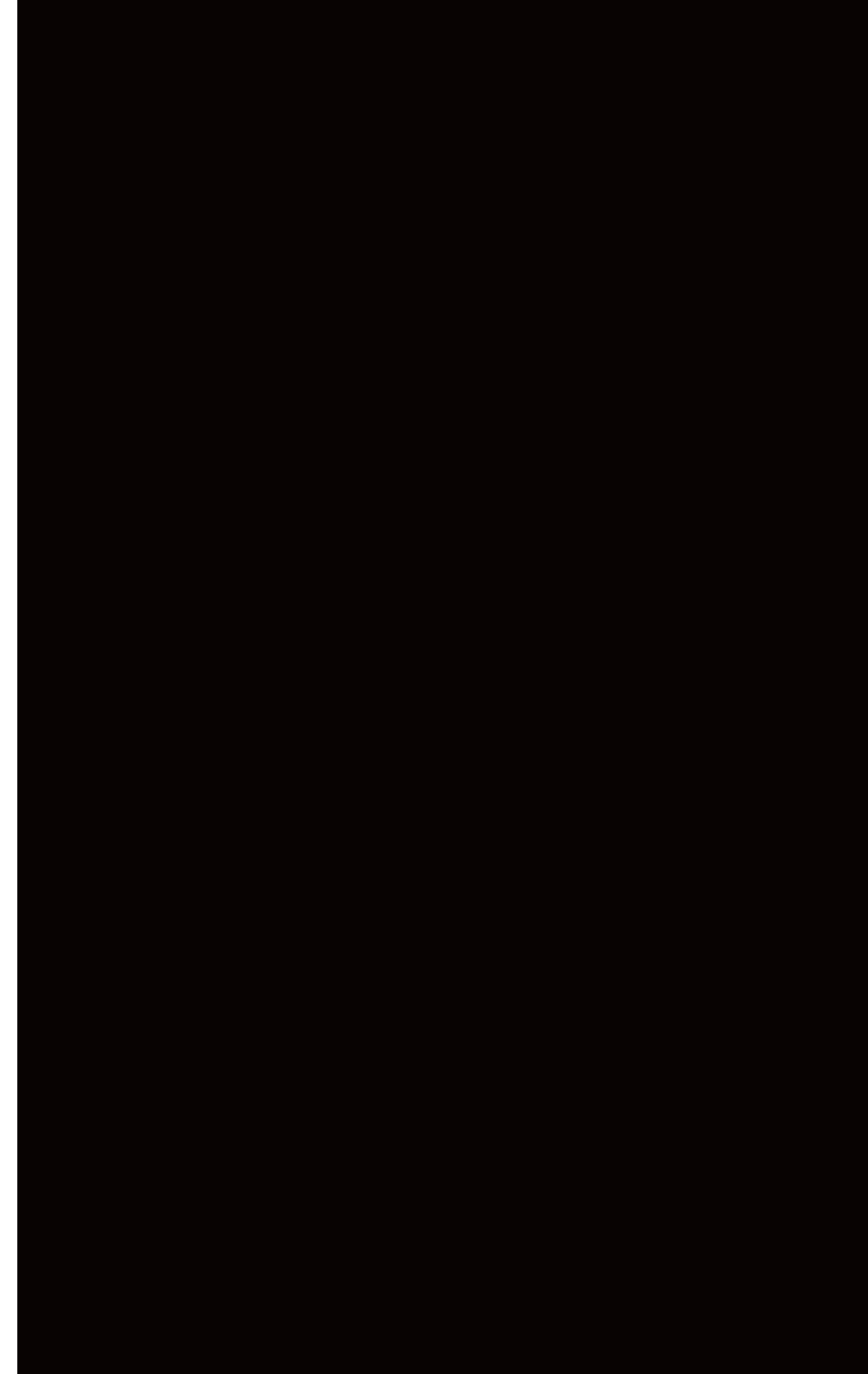
66 «United Nations in Haiti's International Exposition», UN Photo.

action and capability had already proven adept at constituting communities of feeling and directing these towards advocacy for particular humanitarian causes and organisations by the early-twentieth century and we see both integrated into the visual vocabularies of the League and UN at mid-century World Expos.

Across the case studies examined here, we see the IGO and its advocates consistently appeal to an imagery of organizational expertise, knowledge and global reach that gradually expanded from an abstracted focus on scientific charts, technical diagrams and distant diplomats to feature a corporeal expression of humanitarian capability in the form of heroic aid workers. The IGO also experimented with ways to combine the affective imagery of need with sensitivity to the geopolitical locatedness of specific expos. In late 1930s Paris, this resulted in League advocates combining an explicitly antifascist message with imagery of the violation of human life and dignity in efforts to forge a community of collective feeling that would support the League and through it a broad antiwar movement. In contrast, in late 1940s Port-au-Prince there is evidence that the UN's DPI attempted to steer away from typical conventions of the affective humanitarian imagery of suffering bodies, which had become unhelpfully entangled with Eurocentric-colonialist impulses, in order to appeal to constituents in the postcolonial world.

In trialing all of these varied modes of visual communication at major World Expos, the League and its successor revealed an enduring concern with gathering public crowds through which they could forge large international communities of feeling and advocacy. In pre-war Paris, the RUPs' Louis Dolivet wrote a crowd of visitors into being, imagining their shared aesthetic encounters and the community of antiwar activists that could be enlivened by an exhibition advocating the work of the League of Nations. In New York, once

war had already broken out in Europe, the League sought to enlist Americans within an international community of feeling by visualizing crowds of needy beneficiaries awaiting US assistance, leadership and influence. Finally, in postwar Port-au-Prince the UN immersed postcolonial Haitians in a visually constructed community of global constituents whilst it photographically documented crowds of Haitian visitors touring its pavilion. When we look at the content of exhibitions representing the League and the UN at expos from 1937-1950, it becomes apparent that confronted with the dilemma of how to make a direct and lasting connection with global audiences the IGO increasingly appealed to humanitarian visual culture because of its malleability and constitutive power.



World Refugee Year,
1959-1960 and
the humanitarian
exhibition

Introduction

In spring 1958 the British progressive political magazine *Crossbow* carried an article written by Timothy Raison, Christopher Chataway, Colin Jones and Trevor Philpott, proposing a «plan to save the refugees». The authors envisaged a «World Refugee Year» that would permit an «all out attack on the refugee problem». The image on the front cover was designed to dramatise the «problem». It carried a picture of a young girl, her face to one side, her dress pulled up almost to her waist and her arms stretched out as she lies on bare floorboards, perhaps the deck of a ship. She is prone, she is either asleep or dead; it is not clear which. Where has she come from? Is she alone or accompanied? Has she been assaulted? Like the more famous but equally problematic «Afghan Girl» photographed by Steve McCurry, she was not identified¹. The picture is devoid of context, attribution and explanation. The young girl was evidently supposed to embody the plight of refugees everywhere.

She is, in Liisa Malkki's words, one of the «speechless emissaries» whose helplessness prompts a «humanitarian» urge to sustain refugees in their time of need².

Raison and his colleagues hoped to unleash public compassion for refugees by means of «some special and dramatic action by the nations of the world». Auguste Lindt, the United Nations High Commissioner for Refugees, hammered

1 Unlike the girl on the cover of *Crossbow*, Sharbat Gula, whose photo appeared on the front cover of *National Geographic* in June 1985, was eventually identified by name. Gillian Whitlock, *Soft Weapons: Autobiography in Transit*, Chicago, Chicago University Press, 2007, p. 69-71.

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



Fig. 1 *Crossbow*, spring 1985.

home the message that a campaign of this kind could « foster a world-wide movement of sympathy for refugees by acquainting the public at large with all the economic and social aspects of the problem and by opening up vistas of progress that could

be made»³. The result was that the UN endorsed the proposal for a World Refugee Year (WRY) to take place in 1959-60, with an explicit commitment to the cultural representation of mass population displacement and humanitarian relief efforts⁴. The aim was to disseminate information through a publicity drive involving journalists, photographers and film makers, and celebrities from the world of stage, screen and sport, mainly those who would have name recognition in Western countries which were expected to be generous donors in support of relief and resettlement. Meanwhile, ordinary citizens were to be encouraged to be as imaginative as possible in devising their own grassroots activities to raise money.

Close on one hundred states eventually agreed to endorse and support efforts to improve the lives of refugees, particularly the so-called «hard core» of refugees in Germany, Austria and Italy, together with Palestinian refugees, Chinese refugees in Hong Kong, and elderly Russians who had been living in mainland China since the revolution of 1917⁵.

WRY was closely connected to contemporary geopolitics. In the first place, it pointed to the pervasive Cold War confrontation, exemplified three years earlier by the Hungarian refugee crisis. The presence of the hard core in particular reflected the fact that Displaced Persons (DPs) – forced labourers recruited from Eastern Europe by the Nazi regime to work in Germany during the Second World War – were unwilling to return to their homes. The flight of refugees from

3 First plenary session of WRY Committee, 26th February 1959, UNHCR Archives, Geneva, Fond UNHCR 4, sub-fonds 1, box 4, File 12/1/14, World Refugee Year: General.

4 Peter Gatrell, *Free World? The Campaign to Save the World's Refugees, 1956-1963*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

5 The term «hard core» gained currency in the late 1940s and referred to persons who could not be resettled in third countries on grounds of old age, prolonged ill health such as tuberculosis or mental illness or «social handicap», as well as «people over 35 in a professional or intellectual class». Louise Holborn, *The International Refugee Organisation*, Oxford, Oxford University Press, 1956, p. 481-482.

mainland China to Hong Kong could equally well be fitted into the anti-communist narrative. For their part, the Soviet Union and its allies, none of which participated in WRY, levelled a dual complaint against the West, for having sheltered wartime collaborators who were unwilling to face justice, and for exploiting other civilians as cheap labour – «slave workers» for the capitalist economy. Indeed, the architects of WRY themselves accepted that they had a responsibility towards the «hard core», having neglected them in the first place and leaving them to languish in dilapidated refugee camps.

In the second place, WRY posed difficult questions for the «First World» about the multiple displacements associated with decolonisation. In particular, the French government expressed grave misgivings about the readiness of other countries to point the finger at the war in Algeria, which led to the flight of a quarter of a million Algerians to neighbouring Tunisia and Morocco. In the end, French officials accepted that UNHCR would assist Algerian refugees under the High Commissioner's «good offices» formula, which skirted round the issue of persecution on the part of the French state⁶.

Several governments regarded the campaign as an opportunity to garner publicity and funds to support refugees who were excluded from the post-war international refugee regime. Germany, for example, advertised the presence of so-called «national refugees», ethnic German expellees from Czechoslovakia and Poland who did not come within the mandate of the United Nations High Commissioner for Refugees and for whom the 1951 UN Refugee Convention made no provision. In the same vein, Italy made much of its obligations to Italian nationals who arrived on the mainland since the Second World War from its former overseas possessions,

6 Gil Loescher, *The UNHCR and World Politics: a Perilous Path*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 109-110.

limiting its capacity to make long-term provision for the «hard core»⁷. India and Pakistan likewise reminded UN member states of the huge scale of the «refugee problem» in their respective countries in the wake of Partition in 1947. WRY provided these states with a platform from which to remind the global community that it had imposed limits on the international protection and washed its hands of responsibility towards non-mandate refugees.

How the plan would be realized was another matter. Governments led by the UK, Ireland, Norway, Sweden, Canada, Australia and the USA committed some resources to the campaign in order to provide refugees with better accommodation in situ, but for the most part they sat back while civic fund-raising initiatives and the operations of non-governmental organizations took centre stage. Although some steps were taken to move elderly Russians to countries such as France and Australia, where they could live out the rest of their lives in relative comfort, no government was willing to entertain the mass resettlement of refugees. The British government agreed to find room for a handful of the «hard core» on humanitarian grounds, but was not prepared to do more, both because the UK was already «overcrowded» and because, as a minister in the Home Office put it, they were dealing with «the socially handicapped, the unmarried mother with children» and other undesirables⁸. Like other countries that signed up to WRY, Britain's main contribution would therefore be a financial one.

The Geneva-based UN office for WRY concentrated on informing and where possible changing public attitudes towards refugees in different parts of the world. According to

7 Pamela Ballinger, *The World Refugees Made: Decolonization and the Foundation of Postwar Italy*, Ithaca, Cornell University Press, 2020, p. 8, 92.

8 David Renton to Baroness Elliot, 4th March 1960, WRY Correspondence, Christian Aid Archives, SOAS, University of London, CA/1/17/6.

one Geneva staffer, public opinion had become familiar with refugees in the abstract: «through frequent repetition, the word “refugee” had come to lose much of its poignancy, and there was little personal knowledge of the plight and sufferings of refugees beyond the immediate areas where they were living»⁹. It sought out compelling stories of distressed individuals, including men and women who had surmounted physical handicap and psychological trauma, and commissioned and disseminated images to dramatize displacement.

National and local committees followed suit. The Canadian committee issued a primer that encouraged campaigners to find imaginative ways of «telling the story to your community»:

Even the most warm-hearted and energetic citizen can't be moved to action – whether it's reaching into his pocket for a donation or writing to his member of parliament about legislation – unless he understands why action is necessary. Explaining the refugee situation to the public is the most important part of your job. The first thing to bear in mind is the individual human angle. None of us can visualise two and a half million refugees. One account of a recognisable family, depicting their trials, their fortitude, their hopes for the future, is far more telling than a table of lifeless statistics. For example: write a series of vignettes as brief fill-ins for newspapers or as texts for public service ads or as one-minute spot announcements for radio.

Here the central figure was the passive but civic minded individual who needed help in turning latent concern into a

9 Report to the Secretary-General by his Special Representative for WRY, UNHCR archives, Fonds UNHCR 11, Records of the Central Registry, Series 1, Classified Subject Files, 1951-70, Misc. boxes: World Refugee Year, Information Paper 1960.

tangible financial commitment. This person must connect with the refugee. To encourage such a connection, the committee prepared an illustrative biography:

Katya is a little girl, six years old. She was born in a shack in Austria. Her parents had fled with nowhere to go except a refugee camp. They are STILL without a country, still refugees. Katya has never lived in a real house. Her father has no job. Her mother has no kitchen. For every plate of food and sip of milk she must stand in line holding a precious ticket. She has never seen the inside of a school. You can help Katya find a country of her own, a home to grow up in. This is World Refugee Year. Our community wants to do its share. (Insert Community passage).¹⁰

In line with this emphasis on «explaining the refugee situation», the publicity drive managed by the dedicated team in Geneva and by numerous national and local committees underlined the extent of «needy victims» living in squalid accommodation. The International Committee for WRY made available for publicity purposes a steady stream of publicity photographs taken by voluntary agencies. They included photos from sites in Austria, Germany, Greece, Hong Kong and Palestine, but also Pakistan, India, Korea and Vietnam, with captions that drew attention to refugees who struggled to survive, as in: «he could use the shirt off someone's back», in reference to a Palestinian refugee, and «desert nights are cold for the homeless», referring to Algerian refugees in Tunisia¹¹.

Give its strict self-imposed timetable, WRY needed to dramatise displacement in order to generate and maintain

10 «Suggestions for Community Action», 5th October 1959, in Canadian Committee for WRY Archives, McMaster University, Hamilton, Ontario, Box 2, Folder 1.

11 «Refugees in Pictures», UNOG Archives, Geneva, ARR 55/0088, Box 073, ICWRY.

public interest before the campaign ended. There were some precedents in terms of fundraising – the efforts by the French Holy Childhood Association to support Chinese orphans and the survivors of the Armenian genocide spring to mind – but the UN office in Geneva sought out public relations consultants who could ensure a concentrated « splash »¹². Initiatives in the UK included what were described as publicity « stunts » such as the creation of « refugee camps » in London's Trafalgar Square and in the centre of Manchester. A contemporary Pathé news report of the former describes « a deserted street in what appears to be Hong Kong... a Chinese girl dressed in traditional costume [hands] out leaflets to exhibition visitors... respectable looking ladies in hats wandering through the shanty town... Visitors wander past door steps where, in Hong Kong, “a refugee sleeps every night”, a tragic situation brought home to us in a dramatically effective way ». Trafalgar Square was transformed into a « quite wonderful refugee camp » that attracted 100,000 visitors in just three weeks. The Pathé voiceover emphasized that it was designed to emphasize its « authenticity », a purpose also shared by the Manchester « camp »¹³.

A makeshift shelter at London's Crystal Palace became the site of a performance in which supporters took on the role of refugees. It was the brainchild of a public relations

12 Gatrell, *Free World*, *op. cit.*, p. 163-168. Dramatic stories of « rescue », the resources required to facilitate it, and performative elements are highlighted by Henrietta Harrison, « A Penny for the Little Chinese: the French Holy Childhood Association in China, 1843-1951 », *American Historical Review*, 113, 1 (2008), p. 72-92; Leshu Torchin, « Ravished Armenia: Visual Media, Humanitarian Advocacy and the Formation of Witnessing Publics », *American Anthropologist*, 108, 1 (2006), p. 214-220. On Western tropes of « rescue » and circulating images of « appealing » children, see Keith David Watenpugh, « The League of Nations' Rescue of Armenian Genocide Survivors and the Making of Modern Humanitarianism, 1920-1927 », *American Historical Review*, 115, 5 (2010), p. 1315-1339.

13 www.britishpathe.com/video/hong-kong-england (accessed 29th September 2020).



Fig. 2 «Refugee Camp», Deansgate, Manchester.

consultant whose concept entailed a number of journalists living in «simulated refugee conditions» in a makeshift hut, surviving on a shilling a day, cooking their own meals and undergoing «the questioning and counselling that is the inevitable lot of the refugee». Journalists were to «live rough» but also «to meet genuine refugees and hear their stories». The camp itself was protected by a «border», and an «official» took details of each individual who entered. A newspaper report described the volunteers as «six synthetic refugees [who] will be enduring at least some of the hardships which are the daily lot of thousands of displaced Jews, Poles, Czechs, Hungarians, and all the others. The camp site at the Crystal Palace is based on the *actual conditions* to be found at camps in Austria and Germany, but it might equally well be France, Greece, Italy and Turkey». The French committee for WRY flew journalists to refugee camps in Greece so that they could accompany several dozen refugees on their journey to resettlement in France but also report back on conditions in Lavrion. The concepts of

«authenticity» and «truthfulness» resonated throughout the UN's publicity efforts during WRY, mirroring the principles that informed the international refugee regime itself¹⁴.

Their temporary sacrifice was meant to reverse the sense of refugees who were otherwise (as the journalist Robert Kee described it) put on display by WRY, «as if they had been animals in a zoo»¹⁵. The project underscored the compassionate credentials of the performers and affirmed the intensity of their experiment, while retaining the right to speak and act on behalf of the refugees – in order to show «what it is like». One participant described how:

We were visited at noon today by three real refugees, two of them Polish women refugees in Arctic Russia early in the war, snatched from their homes at night, nothing but black bread and water for two years, one saw a child die of hunger, and she saw cannibalism among the refugees. And she said that her great hunger in those years had made her less of a human being, watching the bodies of the dead, dead from hunger, she had wanted to join them, to be dead too.

The paradox of being able to choose incarceration, while refugees could not «choose» freedom, was perfectly apparent to those who took part in this public relations stunt. Virtual camps and exhibitions of this kind did not however go unchallenged. A correspondent wrote to *The Times* newspaper to praise the journalists for having «dedicated themselves to five days of public discomfort» on behalf of WRY, but she added that:

14 WRY Newsletter n° 26, WRY/NL/26, UNOG Archives, my emphasis. On authenticity and truthfulness in the present, see Didier Fassin, «The Precarious Truth of Asylum», *Public Culture*, 25, 1 (2013), p. 39-63.

15 Robert Kee, *Refugee World*, Oxford, Oxford University Press, 1961, p. 31, 34.

There is a danger that their aim of arousing compassion will be missed, unless the onlooker is both informed and imaginative. After all, thousands of people delight to spend their summer holidays in similar conditions, even if in different surroundings. Let it be remembered that those who have no choice but to live in these conditions have been weakened, in body, by years of under-nourishment and insufficient warmth and clothing, and in mind and spirit by fear of deliberate ill treatment, by lack of hope and by lack of occupation... Conditions such as we see at the Crystal Palace are not for them an extended picnic.

Stung by this charge, Tony Shaw, the secretary of the UK committee for WRY, replied that «these enterprising people are not just living like summertime holiday-makers. By every possible means, including diet, camp regulations, questionnaires, counselling and interrogation on refugee status, an attempt is being made in this brief period to try to bring them to a realization of the plight of refugees in various parts of the world». Shaw concluded that, «in the words of one of the journalists, “Believe me, this is no joke”». Campaigners did not dispute the accusation that a manufactured refugee camp amounted to a «pseudo-event», but they also regarded Crystal Palace as «a classic example of a first-class publicity drive»¹⁶.

At the same time, many of those who became involved in WRY were conscious that prospective donors might respond to more subtle images. In Australia, for example, the committee in Victoria invited professional PR agencies to come up with more positive representations of child refugees, not simply the picture and message of «buying this girl

16 Gatrell, *Free World?*, *op. cit.*, p. 163-166.

a decent meal»¹⁷. Some European committees felt likewise. In this spirit, the Vienna-based committee for WRY sponsored an exhibition at Camp Stadl Paura, with a focus on instilling a sense of self-worth in lieu of «psychosis, refugee inertia and camp depression». A local newspaper reported that «the exhibition of handiwork by the inhabitants of the camp was clear proof of this. Through their small display the refugees set out to show that they are not a pest, but worthwhile citizens ready and willing to work»¹⁸.

In Geneva, the home of UNHCR, the city authorities hosted a four-day «Refugee Fair» to raise funds to help clear refugee camps in Austria and Greece, as well as to build homes for elderly refugees in Switzerland and for Greek and Armenian refugees in Greece. It was a motley affair. Eighteen pavilions formed an «international village». Around 100,000 visitors came to see a Japanese tea ceremony; take a driving aptitude test in the Israeli pavilion or visit a British pub, while «a whole French village complete with Mairie made up the magnificent French pavilion where famous French writers signed their books and sold their autographs in aid of refugees». The centrepiece of the main exhibition hall in the Palais des Nations was the «Refugee Pavilion, gay with handicrafts made by Chinese refugees in Hong Kong, Palestine Arab refugees and refugee groups from other parts of the world»¹⁹.

The UK national committee attached particular importance to the idea of a young person's «pilgrimage», a device that brought to the fore Christian notions of duty, spirituality and solidarity. Conceived as a «children's crusade», University of London students undertook a 130-mile

17 Joy Damousi, «World Refugee Year 1959-60: Humanitarian Rights in Postwar Australia», *Australian Historical Studies*, 51, 2 (2019), p. 212-227.

18 Quoted in Gatrell, *Free World?*, *op. cit.*, p. 56.

19 UNOG, 55/0088, File 064, Newsletter file; Press release ICMC/WRY 163, 12th May 1960.



Fig. 3 From Peter Gatrell, *Free World? The Campaign to Save the World's Refugees, 1956-1963*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 151-152.

«Pilgrimage of Youth» from Winchester to Canterbury. As with the Crystal Palace project, the organisers made much of the fact that it would be «a tough test», not an «enormous gimmick». Suitable medieval dresses for pilgrims were hired «for photographic purposes», and a special badge was made to commemorate the event. Referring to the «ban the bomb» demonstrations organized by the Campaign for Nuclear Disarmament, the *Daily Telegraph* commented that «now that the ballyhoo of Aldermaston is over it is worth recalling that another march has been in progress. From every point of view it is fortunate that the refugee march is the more successful of the two», a further reminder of the Cold War context and the competition for Western youth. The idea of a pilgrimage on behalf of refugees continued to attract adherents: in 1962 the Catholic newsletter *Migration News* reported on a pilgrimage to Rome by emigrants and refugees to commemorate the tenth anniversary of *Exsul Familia*, the famous papal declaration of

support for «exiles and refugees». Pilgrims travelled to Rome at their own cost to enjoy «ceremonies with folklore, songs and acting by the different emigrants groups», and visits to the catacombs, basilicas and other sights. Two Irish university students pushed a pram from Dublin to Cork to raise money, receiving a send-off from the city's mayor (Illustration 3)²⁰.

There were other «stunts» too, some of which came closer to pinpointing the politics of displacement. The Canadian national committee encouraged travellers to donate money when they crossed the US-Canadian frontier. The idea was «to enlist the cooperation of the Outdoor Advertising Association, adopting some such theme as «Have Passport, Can Travel (What about the Refugees in Camps?)». An unusual initiative took place in Sweden and Norway, entailing «the setting up jointly of a mythical State» on the Norwegian-Swedish frontier, named «Morokulien» after the Norwegian and Swedish words for fun («moro» and «kul» respectively). TV programmes broadcast football matches and other contacts between its «citizens». Morokulien issued its own stamps, and TV cameras were there to record the mail being collected and sorted. A local radio show invited listeners to send in money to help build a house to accommodate a refugee family on the new «territory». This was a reminder that WRY did not undermine state sovereignty, but some of its supporters nevertheless betrayed a healthy scepticism about borders and immigration controls²¹.

Celebrity endorsement played a crucial role in WRY²². Celebrity figures are «persuasive models of individual

20 Gatrell, *Free World?*, *op. cit.*, p. 151-152.

21 Gatrell, *Free World?*, *op. cit.*, p. 160-161. «Morokulien» is still going strong. See www.morokulieninfocenter.com/index_eng.html (accessed 29th September 2020).

22 Not for the first time, of course. Child actor Jackie Coogan was enlisted by Near East Relief in a «children's crusade» in 1924 on behalf of Armenian refugees. Thanks to Davide Rodogno for pointing this out to me.

intentions, motivations and actions. Through them the campaign formulates a message about individual participation with which listeners could identify and to which they could commit»²³. This identification took place through TV and radio appeals. Establishment figures in politics, the military and Europe's royal families endorsed WRY. Queen Juliana of the Netherlands and King Olaf of Norway lent their support, as did members of the royal houses of Greece and Luxemburg. In Belgium King Baudouin promised to help once he got the «counter-publicity» from his son's wedding out of the way. The UK national committee attached great importance to royal patronage. Queen Elizabeth's portrait appeared on its publicity materials and the Duke of Edinburgh's cinema appeal was shown on cinemas nationwide in spring 1960. Prince Philip noted that «In World Refugee Year we have the opportunity to join in giving them a new life, by bringing new hope, to refugees. Please... before it's too late – give them a chance»²⁴.

Even more compelling was the astute enlistment of newer celebrities from film, TV and popular music. Their involvement helped lend authority and legitimacy to the campaign and enabled it to gather momentum. They, too, became part of the «humanitarian exhibition». The Hollywood actor Yul Brynner, the child of Russian émigrés and famous for his starring role in *The King and I* (1956), acted as the UNHCR's special representative for WRY. In Germany the organisers of WRY scored a minor coup by getting the Family von Trapp to sing in public, just as they were becoming a household name following the premiere of the Broadway musical *The Sound of Music*²⁵. It was entirely consistent with the celebrity culture

23 Christian Lahusen, *The Rhetoric of Moral Protest: Public Campaigns, Celebrity Endorsement, and Political Mobilization*, Berlin, de Gruyter, 1996, p. 145.

24 Gatrell, *Free World?*, *op. cit.*, p. 157.

25 «Heimat im Herzen», broadcast on 18th October 1959, Bundesarchiv Koblenz, BVFK, B150/6306.

that Christopher Chataway should have been feted on his appearance in Toronto with the remark that «you look more like a movie actor than you do a Member of Parliament»²⁶. The US Committee for Refugees (USCR) produced an hour-long «Kinescope combination documentary and appeal for aid» in 1959, entitled *A Call from the Stars*, featuring «prominent Hollywood and TV personalities [who] explain the refugee problem» and who invited the audience to contribute either to the USCR or to voluntary agencies working on behalf of refugees²⁷.

A stamp plan had already taken shape in the mind of UNHCR staffer Raymond Lloyd, who conceived it as «a simultaneous world-wide manifestation on a single date... to draw attention in a spectacular way to the problems of refugees». A series of first-day covers was issued on 7 April 1960. Only the British government refused to participate, on the grounds that «we are constantly being bombarded with requests to issue stamps to assist this or that good cause»²⁸. Other countries responded with varying degrees of enthusiasm. The resulting iconography was very rich.

Unsurprisingly, several countries decided to issue stamps depicting distressed refugees. Austria's postal agency approved a picture drawn by Adalbert Pilch of a refugee family escaping through the snow, the mother clutching her child, the father hanging on to the family suitcases, «a scene very familiar in the Hungarian winter of 1956-7». The Belgian authorities issued three stamps, one each for depicting a refugee man, woman and child. The man appears reasonably

26 Closing luncheon on behalf of CCWRY, Park Plaza Hotel, Toronto, 29th June 1960, CCWRY, Box 4, Folder 11.

27 «Refugee Film Library», typescript, prepared by Contemporary Films Inc. for the US Committee for Refugees and the UN, Dwight D. Eisenhower Presidential Library, Robert K. Gray, Records, 1954-1960, Box 2, Folder USCR.

28 Raymond Lloyd, Aide-mémoire, undated, late 1958; Ernest Marples to Lady Elliot of Harwood, 19th March 1959, copies in author's possession.

sturdy and confident, although he is also clutching a stick, while the woman is bedraggled and unlike the man does not confront the viewer; the child is slumped on the floor. The US postal authorities issued a single stamp carrying a design by Ervine Metzl that featured a family group of two parents and two children placed in silhouette «facing down a long dark corridor towards a bright exit, symbolizing escape from the darkness of want and oppression into the brightness of a new life». The first day cover made this even more obvious. Greece opted for two very beautiful images of a ship, first being buffeted in stormy seas within sight of a lighthouse, and then making safely for harbour under a rainbow-filled sky, to «symbolise the haven that this maritime nation still provides for many refugees». A popular variation on this theme was the association between refugees and biblical narratives, particularly the flight of the Holy Family to Bethlehem. The Vatican issued two stamps based on Fra Angelico's «Flight into Egypt», with the Virgin Mary and infant Jesus on a donkey, closely followed by Joseph. Ireland and Spain also chose an image of the Holy Family²⁹.

A more overtly «political» stamp, issued by Yemen and by the United Arab Republic, showed two young Palestinian refugees, a girl and a boy, set against the backdrop of a tented settlement. The girl points at a map of Palestine, as if to anticipate her eventual return. Jordan, on the other hand, home to huge numbers of Palestinian refugees, opted for a neutral image. France deliberately avoided any reference to the ongoing refugee crisis in Algeria, preferring instead to depict a distraught young girl trying to make her way through the

29 «The refugee story told through postage stamps», undated, UNOG, 55/0088 File 018, Newsletter File.



Fig. 4 From Gatrell, *Free World?*, op. cit., p. 183-190.

ruins of a city, in a clear reference to the events of 1940 (see illustration 4)³⁰.

Documentary, feature films and stills photography figured regularly in WRY. Film scripts disclosed the seriousness of purpose with which UN officials promoted the drama of displacement and the accompanying relief effort. A short information film entitled «Exposure» used shock tactics: «The film takes the form of an emotional attack on the audience, endeavouring to show us, the lucky ones, the ones with homes, what it means to be homeless, alienated, wasted». It drew upon twenty four miles (sic) of film from around the world. In a dramatic flourish the script concluded with a final statement, «After 12 years in camps this man wonders what point there is in taking his picture. All he needs is our help. Will he get it (close up of agonised child crying)? Will she?»³¹.

30 Other details from Gatrell, *Free World?*, op. cit., p. 183-190.

31 UN Office of Public Information, 25th November 1959, UNOG, 55/0088, File 007, Information file.

Many of the photos from refugee camps in Europe provided a «before and after» narrative. The Geneva office took great pains to demonstrate through newsletters and newspaper coverage that the funds contributed by the public and by participating governments had made a difference. A sustained photographic blitz contrasted the overcrowded conditions in dilapidated camps («parts of the camp looked more like a junk heap than a place of human habitation») with the modern facilities available to DPs who had been resettled in new purpose-built accommodation, paid for by donations to WRY. One of these «before and after» shots showed a man (Mr N.) in Camp Lohmühle with his back to the camera walking disconsolately back to his room in the wooden barracks where he had spent 12 «humiliating» years of his life and where «he could never be considered integrated». The next shot had him playing cards with his wife in a brand new living room surrounded by furniture supplied by UNHCR: here «they relax in their new home». There were many more photos in the same vein, with portraits of apathetic refugees miraculously transformed into smiling men and women enjoying creature comforts, as if to say that they too shared in the bounty of modern consumerism. This was also a reminder that Western consumers had handed over part of their increased income to relieve the distress of refugees³².

In a «journey to the forgotten people of Europe and the Middle East», Yul Brynner and Inge Morath, a leading member of the Magnum Photo Agency, described the lives of refugee children in camps in Germany, Austria, Jordan, Jerusalem and the Gaza Strip. They detected a «race apart» among which «a great many are more or less permanently stamped with

32 Gatrell, *Free World?*, *op. cit.*, p. 178-183.

the refugee's way of thinking»³³. Brynner sympathized with the need to resettle European refugees and did not therefore always «stay on message». He recounted the story of a Ukrainian family, the Naumoffs, whose four children had each been born in a different camp and who eventually received permission to go to Canada. His children were, in Brynner's words, «healthy, eager, alert, and obviously going to be quick learners». After leaving Camp Asten, Ludwigsburg the family travelled to Winnipeg, where they settled down to what Naumoff called «a wonderful life in Canada». Brynner's text and Morath's camera were making a political point about the merits of organized resettlement in a third country.

In other respects, this photographic record suggested an emotional spectrum ranging from refugees' despair at their continued incarceration to the joyful anticipation of escape to a third country. Some photos showed Brynner entertaining intimate gatherings of refugees in a manner designed to suggest that they were on an equal footing. Morath took striking photographs of children in kindergarten, orphanages and schools in Gaza. Adults were shown at work, fishing or making furniture, soap and ceramic products. Images and text made it clear that refugees found professional employment as doctors, health workers and teachers, testimony to the efforts made by UNRWA, but also implying that hopes of returning to their homes was a distant prospect³⁴.

Finally, a key feature of WRY was the opportunity it afforded to numerous NGOs to raise money and to advertise their presence on the international stage. The aforementioned «refugee camp» in Trafalgar Square was organized by Inter-Church Aid and Refugee Service, the forerunner of Christian

33 Yul Brynner, with Inge Morath, *Bring Forth the Children: a Journey to the Forgotten People of Europe and the Middle East*, London, McGraw-Hill, 1961, p. 4, 10.

34 *Ibid.*, p. 103-105, 120-121.

Aid, already operating in several countries. Internationally, too, NGOs publicized the situation of refugees who were not recognized under the provisions of the 1951 Refugee Convention, such as in India and Nepal, where 100,000 Tibetan refugees had sought sanctuary. The situation in Hong Kong was likewise complicated by the diplomacy pursued by the British colonial authorities, who were keen not to antagonise the Chinese government by recognising the newcomers as «refugees». Against this backdrop, faith-based organisations such as the World Council of Churches, Lutheran World Relief and Catholic Relief Services kept them – and themselves – in the public eye through mass publicity drives, not only to provide better accommodation but also to press «for a more generous attitude» on the part of participating countries towards refugee resettlement³⁵.

Needless to say, refugees themselves were not invited to, nor did they play, a direct role in the «dramatic action». Instead, WRY disclosed a readiness on the part of activists (not a term used at this time) to speak on their behalf and at times to assume their persona, as if the performance of refugeeness would increase the level of public awareness and persuade individual donors to be generous. A good example was their appearance as figures vividly and sympathetically drawn by the well-known British cartoonist Ronald Searle in *Refugees 1960*, the Penguin book that he co-wrote with Kaye Webb after their visits to camps in Austria, Italy and Greece on behalf of UNHCR, «believing that first-hand reporting might stir pity, open pocket books and even relax restrictions more effectively than speeches or statistics». But the individuals,

35 Laura Madokoro, *Elusive Refuge: Chinese Migrants in the Cold War*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 2016, p. 90-95.

although sometimes named, were characterised as « pitiful » and largely mute³⁶.

Refugees made an occasional appearance in documentary films and in other publicity material, but only to demonstrate their abjection and potential « worthiness » for an audience of non-refugees. Kaye Webb's parting shot played on what they took to be misgivings concerning the commitment that supporters of WRY had made:

Some refugees may be ungrateful, unlovely, difficult. Some may turn out to have become permanent beggars. But if they are any of these things we have helped to make them so – by years of neglect and indifferent charity instead of positive help. It is a risk a nation can afford to take. For the children will flourish and put down roots, and the dank, dismal, hopeless camps of Europe will no longer be on the conscience of what we like to call the Free World.³⁷

The Guardian newspaper struck a similar note:

This series of sharply drawn portraits of men, women and children living in the refugee camps of Europe brings one face to face with highly individual persons, not all admirable or even likeable, but all intensely alive and full of character, real people evoking a response of sympathetic interest and concern; whereas to speak in general terms of « the refugees » may prompt only the image of a faceless indistinguishable horde, moving pity without hope or help.³⁸

36 Kaye Webb and Ronald Searle, *Refugees 1960: a Report in Words and Drawings*, Harmondsworth, Penguin, 1960.

37 *Ibid.*, p. 48.

38 « Refugees are People », *The Guardian*, 3rd May 1960.

The challenge of representing refugees has rarely been better expressed.

The activist and the anonymous supporter operating at a local, national or international level occupied centre stage, along with celebrity figures. This aspect of humanitarian activity, of course, had a long history and persisted long after WRY came to an end. UNHCR did not fail to exploit the opportunity gifted it by the campaign. An LP record was issued in 1963 on behalf of UNHCR, featuring performers such as Louis Armstrong, Nat King Cole and Ella Fitzgerald, and marketed under the title «All-Star Festival»: «the idea underlying the choice of songs has been a constant striving for a repertoire that avoids sentimentalizing the refugee». The sleeve notes included formulaic photographs of distressed refugees, along with a reminder to the buyer that, «by buying “All-Star Festival” you have associated yourself with this humanitarian endeavour». With its striking cover, including the logo of UNHCR set among bold blocks of colour, it sold nearly one million copies in just over a month³⁹.

Conclusion

World Refugee Year was unusual in so far as it does not sit easily within the typology of humanitarianism, famously characterised by Michael Barnett as either «emergency humanitarianism» or «alchemical humanitarianism»⁴⁰. It had

39 *All Star Festival: the Unique Record in Aid of the World's Refugees*, Mono record 99500DL, copy in author's possession.

40 Michael Barnett, «Refugees and Humanitarianism», in Elena Fiddian-Qasmieh, Gil Loescher, Katy Long, Nando Sigona (eds), *The Oxford Handbook of Refugee and Forced Migration Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 241-252.

elements of both, but it can perhaps be better described as reparative humanitarianism, in so far as its origins reflected a wish on the part of Western advocates to atone for past failings towards refugees.

In the short term, critics such as Elfan Rees, a leading figure in the World Council of Churches pointed to the shortcomings of WRY. As he put it, «Even now there are too many governments and too many people who imagine that World Refugee Year is the panacea to all these ills». Other commentators shared the view that charitable relief and limited resettlement made only a small dent in the «refugee problem». More recently, Lyndsey Stonebridge has emphasized that personalizing, dramatising and narrating «pitiful» stories misses the point that granting refugees full citizenship represents the best guarantee of their security and rights. As she puts it, «horrified humanitarianism would never be enough»⁴¹. However, to be fair, those most closely involved in the UN campaign accepted that states dictated the terms of admission and that the pursuit of what came to be called «durable solutions» required an accommodation with state sovereignty.

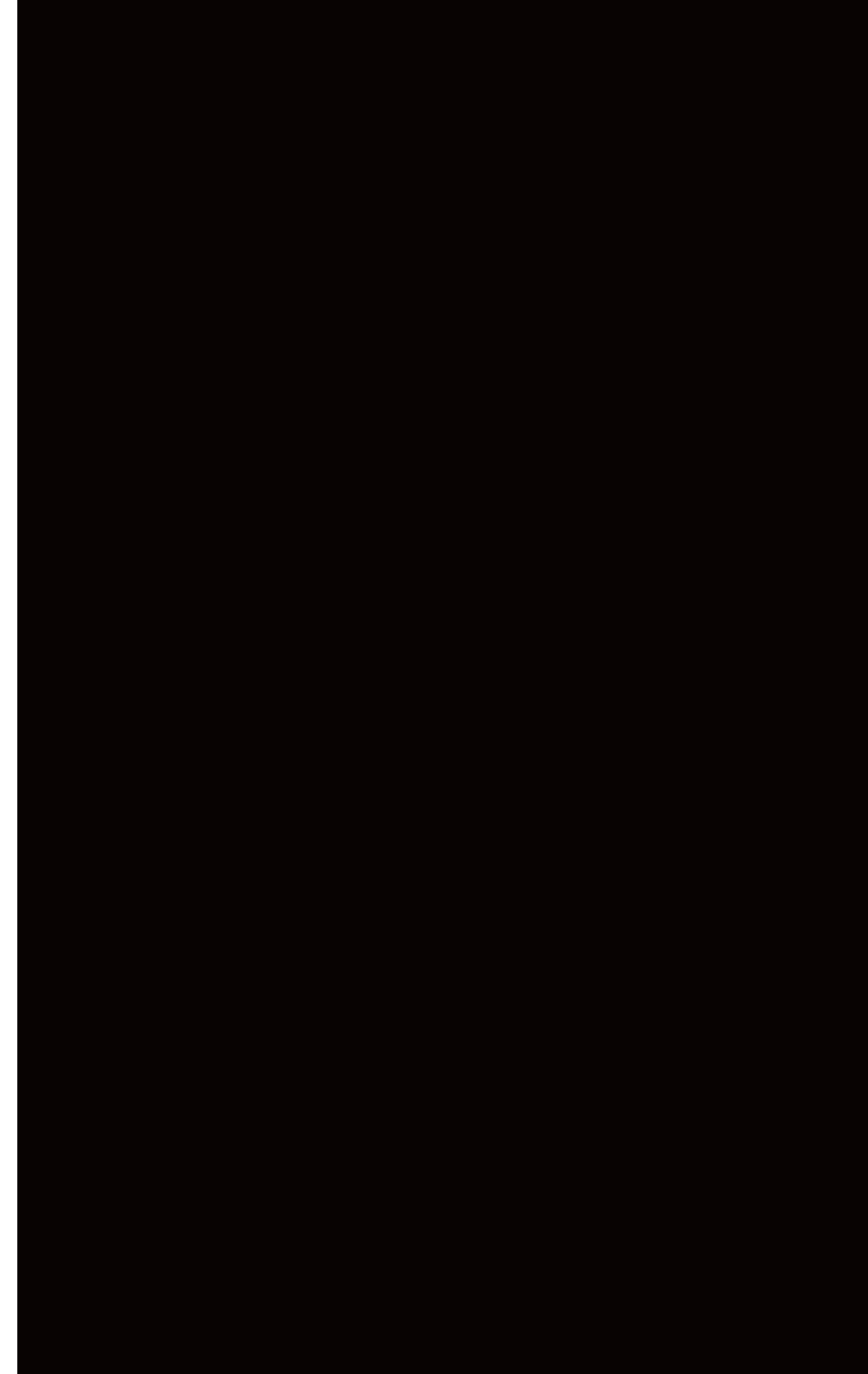
Although WRY faded from view nationally and internationally, at a distance of 60 years it is possible to establish its broader significance for the history of humanitarianism and of the humanitarian exhibition. It enlisted a number of governments and non-governmental organisations, along with celebrity supporters, albeit mainly in the Global North, and mobilised hundreds of local community groups. In the medium and longer term, WRY helped establish Christian Aid and other NGOs as significant humanitarian actors. It

41 Elfan Rees, «The Refugee Problem: Joint Responsibility», *Annals of the American Association for Political and Social Science*, 329, 15-22 (1960), p. 22; Lyndsey Stonebridge, *Placeless People: Writing, Rights, and Refugees*, Oxford, Oxford University Press, 2018, p. 23.

contributed personnel and ideas to new campaigns such as Freedom from Hunger, whose first exhibition in the UK was described as «the first shop window of a world wide effort which will follow the World Refugee Year»⁴². This was recognition that WRY was itself a «humanitarian exhibition».

42 Speech delivered by Edwina Countess of Mountbatten, quoted in the UK's final report to ICWRY, 20th March 1961, UNOG, 55/0088, File 087.





World Humanitarian Summit and the global display of humanitarianisms

This contribution examines the first World Humanitarian Summit (WHS, or the Summit) as a social political encounter. Launched under the leadership of the then United Nations Secretary-General (UNSG) Ban Ki-moon, the Summit was held in Istanbul on 23-24 May 2016 following a three-year long consultation process. A key aspiration of the Summit was to bring together different audiences including actors who supposedly represent the Global South, local initiatives and the voices of the affected populations, which the Summit identified as one of the main «stakeholders» towards whom the political leaders were expected to deliver resources and protection schemes, and a peaceful world order. Notably, the Summit was the first time that such wide range of networks – humanitarian organisations, activists, civil society institutions, journalists, academics, and other such formations and individuals – which altogether loosely form, applying Ian Clark's¹ distinction, a «world society» of humanitarianism shared the global stage at such a high-profile gathering with the state representatives forming the «international society» with the prospect to change the norms of international relations and the practices of humanitarianism.

Treating the Summit as a global exhibition site designed to display multiple forms of humanitarianisms, this chapter demonstrates that this policy event was collectively enacted as a space of entertainment, business and celebration casting doubt about the transformative agenda this gathering set in motion.

Developing the concept of «exhibitionary complex», Tony Bennett² refers to «institutions... of exhibition, forming

1 Ian Clark, *International Legitimacy and World Society*, Oxford Scholarship Online, May 2007, doi: 10.1093/acprof:oso/9780199297009.001.0001, p. 194-195.

2 Tony Bennett, «The Exhibitionary Complex», in Nicholas B. Dirks *et al.*, *Culture/Power/History: A Reader in Contemporary Social Theory*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1994, p. 123, 126.

a complex of disciplinary and power relations» which control and govern people, disciplining them to behave voluntarily in certain ways by mobilising «the power to command and arrange things and bodies for public display», thus mobilising different dynamics of spectacle and surveillance than those that the institutions of confinement do. Exploring the disciplinary and power relations between the state and its «nationalised citizenry», Bennett's preoccupation is to analyse the changing imperial world order and how the «populace – [is] transformed, into a people, a citizenry –»³ which in turn is distinguished from and encouraged to distinguish itself from other peoples. The present analysis reflects upon the modalities with which the contemporary global order relates to a world populace transformed into and unified as «humanity» and the exercise of power and morality, which we saw on display at the Summit. The term global order refers here to a set of institutions and practices, the contours of which is defined by the international legal framework which in large part was set at the end of the second World War regulating the international relations of nation-states. It also hints at the global governance mechanisms with its diverse set of actors (such as the states, international institutions, civil society and businesses) that evolved concomitant to the processes of globalisation and to what Michael Barnett⁴ dubs as the «age of liberal humanitarianism» which he suggests we have been living in since the end of the Cold War era. Though the Summit is not a unique setting by which to study the exhibitionary complex of humanitarianism – the refugee camp is the most studied institution alongside other emblematic sites such as the war crimes tribunals, the hospital/health clinic –; it offers

3 *Ibid.*, p. 126, 143.

4 Michael Barnett, *Empire of Humanity: A History of Humanitarianism*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2011, p. 29-32.

a special moment, a unique global site of policy which puts humanitarianism on display at scale.

This essay is part of a broader research which examines the performative elements and the symbolism of the Summit for humanitarian policy domain. Based on an ethnographic analysis of the processes and dynamics of the Summit, the research employed participant observation and interpretive policy analysis techniques⁵ to investigate the artefacts of inscription such as documents, paintings and maps; and analysed enactments and enactment settings such as meetings, encounters and ceremonies soliciting the means by which ideas, arguments, opinions or positions have been conveyed. The chapter first examines how the Summit was organised as a special Complex, a physical and discursive space managing and differentiating between different types of audiences and regulating voices. While actors, projects, ideas, products and alliances were put on display in this Complex, the chapter identifies the «commitments» the participants formulated as its main exhibit items. Finally, it explores the central trope of the Summit: «one humanity», and scrutinises the closing ceremony and the «unveiling» of the «one humanity mural» as a signifier of the political void the Summit created.

Overall, the Summit was designed to determine the extent to which the vast panoply of actors would be allowed to come together, and to ensure that encounters and enactments between different worlds remained predictable and under control. Tools such as the Summit programme, a multi-level accreditation system, and spatial arrangements of the Summit venues served to accommodate and regulate the access of which actors could come together around which

5 Richard Freeman, Steve Sturdy (eds), *Knowledge in Policy: Embodied, Inscribed, Enacted*, Bristol, Policy Press, 2014; Dvora Yanow, *Conducting Interpretive Policy Analysis*, Thousand Oaks, SAGE Publishing, 2000.

type of discussion, in which type of location and on which terms. The Summit regulated exclusivity and inclusiveness and moderated voices and opinions by balancing between the two organising principles that define the exhibitionary complex, namely the «fear of social contagion» brought by the encounter of different worlds, and «open door policies» which unlocks crowds and objects for public display⁶. As a delegate, historian and humanitarian studies scholar Bertrand Taithe's⁷ following commentary captures the challenging dynamics in addressing such mix-ups and the relationships the Summit stipulated:

There was no clear articulation between the roundtables, the diplomatic meetings and this festival «*off*», though some individuals floated from one world to the next, bearing with them the hopes of one community to the guest table of another. Yet their presence at the high table sometimes felt tokenistic – [non-governmental organisations] NGOs and UN agencies do not have the same power or weight. Governments and occasional perpetrators of violence sat among the ones who pick up the casualties of their wars. At the feast of humanitarianism some had better seats than others. A disgusted minister of a major African country deplored to me this «*confusion des genres*»: Why were NGOs and civil society allowed to crowd this event?

These observations portray the spirit with which this «*confusion des genres*» characterised all the facets of the Summit: an uncomfortable blend of people, issues and positions the Summit organisation had to accommodate. Deliberate and

6 Tony Bennett, « The Exhibitionary Complex », art. cit. p. 126, 136-137.

7 Bertrand Taithe, *The Roads from Istanbul, Unpublished Commentary*, Manchester, 2016. Communication filed with the author, all emphasis is as in the original text.

desired at the same time, the confusion and its management found its expression in the construction of the Summit agenda, in spatial arrangements of the «crowd», and in the difficulty to identify the very genre of the overall event itself. In this sense, the Summit represented a hybrid social political space, differing from Clark's⁸ depiction of most meetings of the international society where NGOs and the world society figure only at the margins of such norm-changing gatherings. Although initiated by the UNSG, the event differed from previous similar meetings which take place within the scope of UN's international legal framework, where the UN General Assembly is the venue for the Heads of State and Government and High Representatives as such events conclude with official declarations and the adoption of binding resolutions. At the same time, the Summit was also not a vibrant world society event where it occupies the central stage; and where activism, enthusiasm and improvised encounters shape the outcomes as it is the case with most civil society-led international conferences and humanitarian gatherings. Questioned whether it is a «feast»⁹, a «fringe festival»¹⁰ or «an expensive talking shop»¹¹, the exhibitionary complex of the Summit employed different display techniques to expose the seating arrangements and the voices, as well as the products and processes of humanitarianism. The Summit brought neither the international society of states defined by its legal contours nor the humanitarian world society to the forefront. Although some occupied better seats, all participants configured at the margins creating a political void at the centre.

8 Clark, *International Legitimacy*, *op. cit.*, p. 181, 184.

9 Bertrand Taithe, *The Roads from Istanbul*, *op. cit.*

10 Christina Bennett, «World Humanitarian Summit: political breakthrough or fringe festival?», *Overseas Development Institute*, 25th May 2016, www.odi.org/comment/10401-world-humanitarian-summit-political-breakthrough-or-fringe-festival

11 The Lancet, «World Humanitarian Summit: next steps crucial», *The Lancet*, 387, 4th June (2016), p. 2263. doi: 10.1016/S0140-6736(16)30710-3.

One way in which the Summit managed the audience was by engineering access and modulating opinions. Tasked with the organisation, the Summit secretariat formulated the event through three broad categories of gathering and space, layered hierarchically¹². The Summit took place in a set of buildings: the Istanbul Congress Centre (ICC) and Istanbul Lütü Kırdar International Congress and Exhibition Centre (LKCC) configured a Complex together with the premises of the Hilton Convention Centre and Hilton Istanbul Bosphorus Hotel. The first level of attendees brought together state representatives, political leaders, governmental and inter-governmental bodies at the top of the hierarchy in what was called «High-level Leaders Roundtables», «Special Sessions» and «Special Events»¹³. Attendance at these official gatherings was by invitation only and excluded other levels of attendees. The second level included a Side Events section, which was formed through an open call to the individual and institutional members of the humanitarian world society. The Summit secretariat selected 100 side events among more than 400 panel propositions from various coalitions of organisations submitted in response to the call. Albeit limited, these events enabled some linkages between the members of the international society (state representatives, high-ranking civil servants, UN bureaucrats) and NGO representatives and practitioners. The third category was conceived as a fair, an exposition encompassing an immense space of entertainment and exhibition site, comprising the Innovation Marketplace and WHS Exhibition Fair¹⁴, which literally took place in the underground

12 Agenda for Humanity, «Platform for Action, Commitments and Transformation», February 2020, <https://agendaforhumanity.org/index.html> (accessed 5th January 2020). (Archived webpage, communication and documents downloaded from former Summit webpage www.worldhumanitariansummit.org are filed with the author).

13 *Ibid.*

14 Agenda for Humanity, «About the Summit», February 2020, https://agendaforhumanity.org/resources/world-humanitarian-summit.html#qt-whs_main_

area of the Complex. Those at the top of the hierarchy had access to «all areas», whereas delegates who were «registered as a participant in a side event» were not allowed to enter the halls dedicated to the first category of people and meetings; and those «approved as a focal point to exhibit» were only to hold an exhibit stand at the WHS Exhibition Fair and could not attend panel discussions¹⁵. There was no registration fee for these two levels, yet participants who crowded the Summit were responsible for their own living, accommodation and travel costs.

Creating different categories of participation qualified the members of the international society and the select members of humanitarian world society as «stakeholders» enjoying differing levels of official standing and representation, and thus with differing levels of interest in and concern about humanitarian issues. Bringing together several separate worlds, the set-up of the Complex had to manage the uncomfortable mix of the stately posture and the lay executives, activists and thinkers of the humanitarian world society under the banner of «one humanity», further blurring the representation of affected populations. Voices and initiatives which were considered as endeavours of the Global South – with its Africanist tones, Islamic and faith-based forms of humanitarianism – were reified as singular authentic veins of humanity and enjoyed special discursive display zones in special panel sessions, side events or high-level panels.

The decision of Ban Ki-moon¹⁶ regarding the choice of Istanbul (instead of the other candidate Geneva) is itself a

menu#about-the-summit-about-the-summit (accessed 5th January 2020).

15 WHS 2016, «Information Note – Issue #3 25 April 2016», *World Humanitarian Summit*, 2016. (Document filed with the author.)

16 Ban Ki-moon, *Secretary-General's remarks at high level event on the World Humanitarian Summit: «Partnerships in a Changing Humanitarian Landscape»*, United Nations, New York, 26th September 2013, www.un.org/sg/en/content/sg/

symbolic manifestation of the desire to shift the locales that can represent the transformative drive to change humanitarianism. The endorsement of the politics of humanitarianism as a state policy and its rise as a new actor is largely the making of the Justice and Development Party/*Adalet ve Kalkınma Partisi* (JDP)-led governments together with organisations and individuals affiliated with the party since 2000s¹⁷. Ranked as the second largest government donor (after the United States of America) in 2015¹⁸, humanitarianism functioned as an enabler of the politico-economic and military intervention strategies during this period. As a major discursive mechanism in projecting an image of « Great Power » to domestic and international audiences, it also offered a key narrative for its political programme that the JDP labelled « The New Turkey » (*Yeni Türkiye*). Thus, hosting this Summit while hosting the largest refugee population in the world featured as a major achievement of the New Turkey and represents an iconic moment for its principle actors to expose themselves in the international arena. In this respect, Turkey as host and as a member of the international society of states used the Summit to register itself as a leading humanitarian actor and to occupy a privileged seat. Whether on online or on physical ground, Turkish government utilised the overall scope of the spectacle site as well as the global discursive space the Summit provided, forming a quasi-parallel exhibitionary complex, namely WHS Turkey with its separate Summit programme and webpage¹⁹.

statement/2013-09-26/secretary-generals-remarks-high-level-event-world-humanitarian (accessed 7th January 2020).

17 Talita Cetinoglu, « "New" humanitarisms and programming: the encounter of Turkey and Europe with Syrian refugees », *Conflict, Security & Development*, 19, 3 (2019), p. 289-294.

18 Development Initiatives, « Global Humanitarian Assistance Report 2016 », Bristol, Development Initiatives, 2016, www.globalhumanitarianassistance.org (accessed 28th May 2021).

19 WHS Turkey, « WHS Turkey 2016 », whsturkey.org, 2016, whsturkey.org (accessed 14th November 2016, the site is not maintained anymore).

Dubbing Istanbul and Turkey «as the goodness centre of the world»²⁰, WHS Turkey side events ran throughout the two days, creating an echo chamber mainly constituted by and for a Turkish audience, albeit the significant absence of Prime Minister Ahmet Davutoğlu, who following disagreements with President Erdoğan resigned only days before the Summit on 5 May 2016²¹. Formerly Minister of Foreign Affairs and an academic Davutoğlu is one of the prominent ideologues of Turkey's state-led humanitarianism whose publications provide a quasi-theoretical account of the principles, functioning and rationale of Turkish humanitarianism and its foreign policy²². Davutoğlu has been a key diplomat in international peace mediations, had recently brokered the March 2016 agreement between the European Union (EU) and Turkey – a deal that aimed to regulate and contain the refugee flows to Europe –, and was a major figure in advancing the candidacy of Turkey for hosting the Summit. As his empty seat further accentuated the leadership of President Erdoğan in humanitarian affairs, the Summit served in particular the protagonists of Turkey-branded humanitarianism to expose their language of humanitarian programming as a better way of delivering aid, one embodying a superior morality, norms and principles than the established «western» versions of humanitarianism.

Another such regulatory technique was the actual Summit programme reflecting the effort to mitigate between multiple priorities and actors and to draw a common «Agenda

20 WHS Turkey, *World Humanitarian Summit 2016 Turkey Position Paper*, Istanbul, WHS Turkey, 2016, p. 1.

21 Jared Malsin, «Why Turkey's Prime Minister Had No Choice But to Resign», *Time*, 5th May 2016, <https://time.com/4320036/turkey-prime-minister-ahmet-davutoглу-resign/> (accessed 25th May 2021).

22 Ahmet Davutoğlu, «Turkey's Mediation: Critical Reflections from the Field», *Middle East Policy*, 20, 1 (2013), p. 83-90. Also see, Ahmet Davutoğlu, «Turkey's Humanitarian Diplomacy: Objectives, Challenges and Prospects», *The Journal of Nationalism and Ethnicity*, 41, 6 (2013), doi:10.1080/00905992.2013.857299, p. 865-870.

for Humanity». The Summit agenda, as researcher and policy expert Christina Bennett²³ observed, «brought out the event's schizophrenia. Part high-level political meeting, part public caucus», as opposed to «a formal decision-making meeting» in *The Lancet's*²⁴ formulation. The Summit programme, the accreditation system and the venues were designed in parallel in order to render legible the hybrid nature of the encounters and make the spaces of these encounters navigable. The accreditation system drew a map classifying participants and ranking them according to official status. The typology of the panels reflected this classification and designated a hierarchy of encounters which one might or might not be permitted to attend. The Summit programme in turn embedded the mapping of the venues and the hierarchy of encounters, thus regulating spatial frontiers one could trespass or not. The permeability between these maps was adjusted despite instances of confusion where, as a member of the humanitarian world society one could find oneself in a forbidden zone in the middle of the members of the international society. As another delegate noted, «[n]avigating the labyrinth of back corridors crammed with aides and security people was in and of itself a challenge, let alone making sense of the outcomes of thousands of people simultaneously discussing a range of issues in some 200 separate events»²⁵. It is precisely this condensed simultaneity that characterises the event as a «Summit», as the tipping point of encounters concentrated in time and space.

Though the Summit programme was the culmination of a complex structure of encounters, the «*confusion des genres*»

23 Bennett, «World Humanitarian Summit», art. cit.

24 The Lancet, «World Humanitarian Summit», art. cit., p. 2263.

25 Heba Aly, «The World Humanitarian Summit: winners and losers», IRIN News, 26th May 2016, www.irinnews.org/analysis/2016/05/26/world-humanitarian-summit-winners-and-losers (accessed 1st December 2020).

was reflected in the illegibility of both the spatial design and the content of the agenda which both needed translation. The information notes issued to participants prepared the delegates to read the Summit's ideational and physical maps. Colour coded badges, volunteer guides, and smartphone and tablet applications such as the WHS App and the LKCC App helped one find one's way in the actual labyrinth of debates and venues. To become legible, the Summit also required expert translation. What the insider commentators who attended the Summit did in blogs, websites and journals was to interpret and simplify the meaning of the encounters, expectations and outcomes, modulating the voices of participants to the ears of the global audience. As with the preparatory reports and debates, they provided expert indications of how to make sense of the event; they helped a shared understanding to «reverberate» as Freeman²⁶ indicates how policy knowledge moves and propagates. The live streaming of some high-level events broadened the simultaneity outside of the premises of the Complex. Social media provided another communication spynhole whereby impressions and comments could filter out and the lay public, the crowds outside the Summit premises could look through. Tweeting appeared to be the best-fitted magazine tool, such that UN news agency²⁷ posted a selection of these tweets – «the highs, lows, key moments and memorable quips of the summit» – throughout the event. Summit delegates tweeted flash points that they considered important in terms of presenting their own performance and their organisations' doings, sayings and

26 Richard Freeman, «Reverb: Policy Making in Wave Form», *Environment and Planning A*, 44, 1 (2012), p. 13-20. doi: 10.1068/a44177.

27 IRIN, «Twitter Highlights of the World Humanitarian Summit: a Selection of the Highs, Lows, Key Moments and Memorable Quips of the Summit», IRIN News, 22 May 2016, <https://storify.com/IRINnews/the-world-humanitarian-summit> (accessed 26th September 2016, document filed with the author).

writings during the Summit. The global audience was expected to engage with the Summit both as a popular event and as one made for the «one humanity» public, and follow its select participants through what the Summit webpage called at the time the «social media buzz», which dissolved contestation and exclusion, rendering the challengers unnoticeable and their statements irrelevant and inaudible.

At the same time, there was also a before and an after to the simultaneity of the Summit, which characterises the tipping point of the encounters between people, issues and positions. In this respect, the Summit webpage and the Summit preparatory process in particular functioned to satisfy the «open door policies»²⁸ of the exhibitionary complex, in contrast to the exclusivity of the actual Summit in Istanbul. The organisers of the Summit praised the «worldwide consultation process» of its inclusiveness, reaching up to over 23'000 people across the world on the same virtual exposition site of opinions, recommendations and critiques²⁹. The three-year preparatory process was conceived as a series of online and live meetings and debates compiled in thematic and regional consultation reports. The final consultation report³⁰ filtered, synthesised and packaged these compilations of viewpoints and informed the UNSG's pre-summit report³¹.

Five key points which emerged through this process were then used to frame the Summit as meta-truth statements that set the contours of the Agenda for Humanity. Formulated

28 Bennett, «The Exhibitionary Complex», art. cit., p. 137.

29 WHS, «World Humanitarian Summit: Frequently Asked Questions», WHS 2016, www.worldhumanitariansummit.org/sites/default/files/Master-FAQ.pdf (accessed 13th November 2016, document filed with the author), p. 4.

30 World Humanitarian Summit secretariat, *Restoring Humanity: Synthesis of the Consultation Process for the World Humanitarian Summit*, New York, United Nations, 2015.

31 Ban Ki-moon, *One Humanity: Shared Responsibility: Report of the Secretary-General for the World Humanitarian Summit*, United Nations General Assembly (A/70/XX), 2016.

as «core responsibilities», they particularly highlighted political leadership to: «prevent and end conflicts», «respect rules of war», «leave no one behind», «working differently to end need» and to «invest in humanity»³². These five statements constituted the primary visuals produced in various formats in posters and diagrams exposed at Summit venues, in documents and webpages. At the same time they outlined the Summit's competition site, where actual or potential actions towards fulfilling these five responsibilities were listed in the form of «commitments» and participants were invited to align themselves with 32 such core commitments. Although some individuals and groups might have worked out the formulation of commitments during the Summit, in most cases they were pre-prepared, carefully worded and processed beforehand, or had at some point gone through institutional clearance and approval processes.

Gathered and processed before, during and in the aftermath of the Summit, commitments were not considered as statements for negotiation however, but artefacts of exhibit themselves and were exposed on future discursive display platforms as scarce objects of high value for the consumption of the global audience. The actual Summit enabled a spatio-temporal parenthesis, for it offered both the moment and the site to display the achievements, strategies, «the initiatives, partnerships and alliances» as either end products of past programming or for the prospect of future. As such, it was not a debate and negotiation forum, but rather an open market place where one could pick and choose the products and the cost. The «Grand Bargain», the call for a global funding pledge – thus figured as a global auction, which aimed to set the price of the overall product, namely the «Commitments

to Action»³³ for achieving one humanity. Just as the record of the consultations could be visited via the Summit webpage, the post-Summit forum «Platform for Action, Commitments and Transformation» (PACT)³⁴ exposed the outcomes of the Istanbul gathering. The PACT promised a way to revisit the marketplace of humanitarianism inviting the humanitarian world society to search and track hundreds of commitments, initiatives and alliances exposed and performed during the Summit. Archived online since February 2020, the Summit plays and replays on these webpages, showcasing the Agenda for Humanity in perpetuity and offering humanitarianism a permanent discursive complex for display and visit.

Designed as a festive procession, the closing ceremony³⁵ was the ultimate moment of entertainment to celebrate the one humanity and the achievements of the Summit, the commitments. Initially announced as an exclusive closed Special Event, all delegates were allowed to attend as most high-level officers and heads of state had already left the Summit. Remanining delegates thus filled up the empty seats regardless of their ranking in the taxonomy of access and power the Summit drew with the accreditation system. The ceremony created a distinctive moment where select NGO representatives and state officials were brought together in a final panel in front of all participants. The panel staged a conversation between the two societies exposing different positions while performing a mock spontaneity in carefully worded general statements and wishes. Then, Ban Ki-moon and the Turkish President Recep Tayyip Erdoğan, seated in

33 WHS, *Commitments to Action*, Istanbul, World Humanitarian Summit, 2016, https://agendaforhumanity.org/sites/default/files/resources/2017/Jul/WHS_Commitment_to_Action_8September2016.pdf (accessed 1st December 2020).

34 Agenda for Humanity, «Platform for Action», art. cit.

35 UN Web TV, «Closing Ceremony, World Humanitarian Summit, Istanbul, Turkey, 2016», UN Web TV, 24th May 2016, <http://webtv.un.org/watch/closing-ceremony-world-humanitarian-summit-istanbul-turkey-2016/4914928597001/?term=>

their chairs, presided together over the symbolic procession of humanitarian goods and items and contemplated various performances. Children, young women and men walked across the stage, dancing and singing, and passed in procession in front of the two men. One group was carrying pots and piles of wood on their head, their unique sacrificial offering, the burden of the «one humanity». They were exposed to the audience as the embodiment of humanity and posed as authentic representations of humanitarian endeavour, as timeless and a-spatial icons of refugees. The spectacle created visual sceneries, aestheticizing and transforming their burdens into objects for display, and the procession of the burdens of humanity constituted the entertainment site of the exhibitionary complex of the Summit showcasing an emerging form of expression, a type of humanitarian folklore as a way to imagine «humanity».

The most emblematic performance that the Summit staged was the «unveiling» of the «one humanity mural» which marked the symbolic crescendo of the closing ceremony³⁶. Conceived as a Special Event, it was initially named in the programme as «the share humanity mural», the piece was qualified as «an interactive mural» and its symbolic content was expected to «visualise a “call to action”»³⁷. The painting of the mural was a performance extending throughout two full days of the Summit, with its «unveiling» ceremonially staged during the closing gathering, indicating that this was the most spectacular moment of the Summit. It was accompanied by a film³⁸ which projected the production process as an enact-

36 AgriSmart Inc., «Mural to be Unveiled at World Humanitarian Summit Closing Ceremony Tonight», AgriSmart, Inc., 24th May 2016, <http://agrismartinc.com/blog/tag/world-humanitarian-summit/> (accessed 11th December 2020).

37 WHS 2016 «Special Events», 2016, worldhumanitariansummit.org (accessed 22th November 2016, document filed with the author).

38 Nina Constable Media, «One Humanity», UN OCHA, 9th June 2016, www.youtube.com/watch?v=nsRx3PUeM-o (accessed 11th December 2020).

ment of the one humanity. Although the conception and the «performance» of the mural-making was commissioned to a group of artists³⁹, it was not credited to any specific individual or company. It thus symbolised a joint production process, the mural was copyrighted to «one humanity» as the signatures of the Summit attendees inscribed.

To situate the Summit mural within the study of murals as a genre is beyond the scope of this essay. However, the work of prominent artist Banksy⁴⁰ is worthy of mention in order to locate the significance of the Summit mural within the exhibitionary complex of humanitarianism and to understand its scope of expression: the production process of the Summit mural, what it depicted and what it signified, and finally what its «unveiling» reveals about the performance of the Summit.

During the months preceding the Summit, discussion of the murals of Banksy circulated across global news as unusual, challenging and thought-provoking pieces. Banksy's representations of refugees and war-affected people conveyed striking images of the qualifier of humanity without beautifying the suffering or depicting reductionist portrayals of its subjects. The portrayal of Steve Jobs (co-founder and deceased spearhead of Apple Company) on the walls of a tunnel in the Calais refugee camp in France as a refugee carrying his personal belongings in a tiny bundle on his shoulder, and an Apple computer in his hand reminded the global audience that he was a son of a Syrian migrant⁴¹. Other murals depicted the lack of protection and bad treatment, including police

39 ptArt, «aptART», 2016, www.aptart.org.

40 Banksy, «Banksy», 2016, <https://banksy.co.uk> (accessed 11th December 2020). An internationally renowned UK-based street artist, Banksy's real identity is unknown as s/he produces his/her artwork incognito.

41 Masuma Ahuja, «Banksy's Steve Jobs mural spotlights refugee crisis», CNN, 4th January 2016, <http://edition.cnn.com/style/article/banksy-steve-jobs-graffiti/index.html> (accessed 11th December 2020).

violence, which the refugees in Calais endured⁴². Another one contrasted the treacherous journeys of refugees on the sea with the occupants of a luxury yacht passing by on the horizon, succinctly visualising how the resource-full world misses the chance to rescue those sinking in failing to respond to their «call to action» and thus is unable to «leave no one behind». During an undercover visit to Gaza city, Banksy also produced murals and graffiti on the very walls of the city's mostly destroyed dwellings during the months preceding the Summit⁴³.

Banksy's works triggered debate about refugees, about the destruction of war, and about the poverty of the global response to end wars and to provide assistance and protection to those affected and stand as a set of iconic examples of what a mural can signify, how murals make statements and can sensibly represent the plight of people and frame complicated issues⁴⁴. These murals thus touch upon the main statements made by the «Agenda for Humanity». They demonstrate the contradiction between a sense of shared humanity, and the absence of conditions which enable the realisation of the potential of such humanity. Banksy's work indicates the agency of its subjects, their power and their limits. The murals of Banksy figure *in situ*; they contextualise both the issues and the people they depict by contextualising the very space of their creation: a particular street, a specific wall, and a certain

42 Hannah Ellis-Petersen, «Banksy's new artwork criticises use of teargas in Calais refugee camp», *The Guardian*, 24th January 2016, www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/24/banksy-uses-new-artwork-to-criticise-use-of-teargas-in-calais-refugee-camp (accessed 11th December 2020).

43 Majd Al Waheidi, Isabel Kershner, «Banksy Finds a Canvas and a New Fan Base in Gaza's Ruins», *The New York Times*, 30th April 2015, www.nytimes.com/2015/05/01/world/middleeast/banksy-finds-a-canvas-and-a-new-fanbase-in-gazas-ruins.html (accessed 11th December 2020).

44 Suzanne Moore, «Banksy's refugee piece shows us how to protest – and grieve», *The Guardian*, 25th January 2016. Available at: www.theguardian.com/commentisfree/2016/jan/25/banksy-refugee-protest-political-street-art-stik-stewy.

social environment. These examples also demonstrate how a mural artist engages with the wall itself, the ultimate material with which this specific public art form comes in terms. A mural renders the façade into context; it engages with its environment, enabling the public in turn to engage with the mural.

The Summit mural in this respect was not a mural, but a simulacrum of it. Made up of four pieces of wooden board which were brought together to constitute a single painted piece, it was thus a shell, a canvas without a wall. The painting was not directly applied or fixed to a wall or building façade in Istanbul. It was created and exposed out of context, within the spatio-temporal parenthesis the Summit established. Simply a large wooden board of 30 feet, the canvas was erected on the vast open-air terrace, secure from any intervention of the public, that is, ordinary members of humanity. The interactive character of this artwork was thus limited to select invitees. All participants of the Summit were «welcomed to sign» the «one humanity» canvas⁴⁵. An act that would otherwise be considered vandalism was thus promoted and engineered as a way of interacting with the Agenda for Humanity. The act of signature designated the extent to which this was an «interactive and joint art initiative»⁴⁶. Summit participants came to sign it, were photographed and filmed, and posed and smiled. Similarly, what the mural reflects – the half-human face with a pair of eyes at the orbit of the painting – cannot be situated in time and place or associated with a specific social setting, and does not point to any specific issue or people. Rather, it depicts the unidentifiable, decontextualised face of humanity, with a blurred inscription discernible on its surface: one humanity. The mural does not project a strong image of the

45 WHS 2016, «Special Events».

46 *Ibid.*

plight of the «affected populations» and does not visualise a «call to action». While the production process of the Summit mural domesticated any participation, the sanitised graffiti which it induced tamed any contestation or challenge. It transmits no statement about the ethos or qualifier of humanity or its constituents.

The symbolic value of the mural did not however come from its expressive power. The poverty of its artistic value is irrelevant, if not instrumental for what it signified in the Complex where it served a key symbolic function in wrapping up the event, closing the spatio-temporal parenthesis of the Summit. As such, it alludes to the statements made at the Summit as part of an Agenda for Humanity, and simulates the *à la carte* menu of commitments that one can freely pick and choose while leaving others aside. Summit attendees could engage with the mural by writing their name on it, while at the same time being unable to alter its overall picture, the fixed agenda they signed up for. As this Agenda for Humanity was crafted to replace a formal agreement, the Summit mural replaced a potential treaty document. It emerged as a tablet documenting a list of unidentifiable signatories in the absence of decisions and obligations which would otherwise legally bind its authors, notably the representatives of states.

The reason the UNSG called for such a Summit was to achieve a firm outcome, a transformative action to be taken by the members of the international society of states. Ban Ki-moon⁴⁷ wrote: «I believe this first Summit of its kind in Istanbul in May 2016 must be a moment for “we the peoples”» in reference to the opening sentence of the Preamble of the United Nations Charter. In his pre-Summit report, he⁴⁸ compared the Summit moment to the meeting of the then

47 Ki-moon, *One Humanity: Shared Responsibility*, *op. cit.*, p. 3.

48 *Ibid.*

world leaders at St James Palace in London in 1941, a meeting which paved the way to the creation of United Nations with the signature of The Declaration of St. James Palace, the first out of six agreements which led to the formation of United Nations and of the United Nations Charter. He neatly affirmed his expectation: «I ask global leaders to come to the World Humanitarian Summit prepared to assume their responsibilities for a new era in international relations; one in which safeguarding humanity and promoting human progress drives our decision-making and collective actions»⁴⁹. Instead however, the Summit successfully dissolved the five core responsibilities, which accompanied the initial call to action of the UNSG into collection items with «more than 3,140 individual and joint commitments collected»⁵⁰. It rendered impossible «a moment for we the peoples», in the absence of which the political high moment was confined to the inscriptions, embodiments and enactments which took place within the political void the entertainment site of the exhibitionary complex crafted.

The «unveiling» of the mural created a moment of suspense before the end product was exposed live to the global audience. Ki-moon and Erdoğan as two leaders occupying the front seats on the global stage of humanitarianism came to add their name to the mural. Two children, a boy and a girl, presented them with the pens on a tray, as would be enacted in royal proceedings or during a treaty signature ceremony. The mural was shown to the audience as a signifier of a treaty, and its two final signatories solemnly took part in the unveiling of the document in the company of witnesses in the hall and across the globe. In the aftermath of the Summit, the mural was conveyed to the UN Headquarters in New York where it

49 Ki-moon, *One Humanity: Shared Responsibility*, op. cit., p. 3.

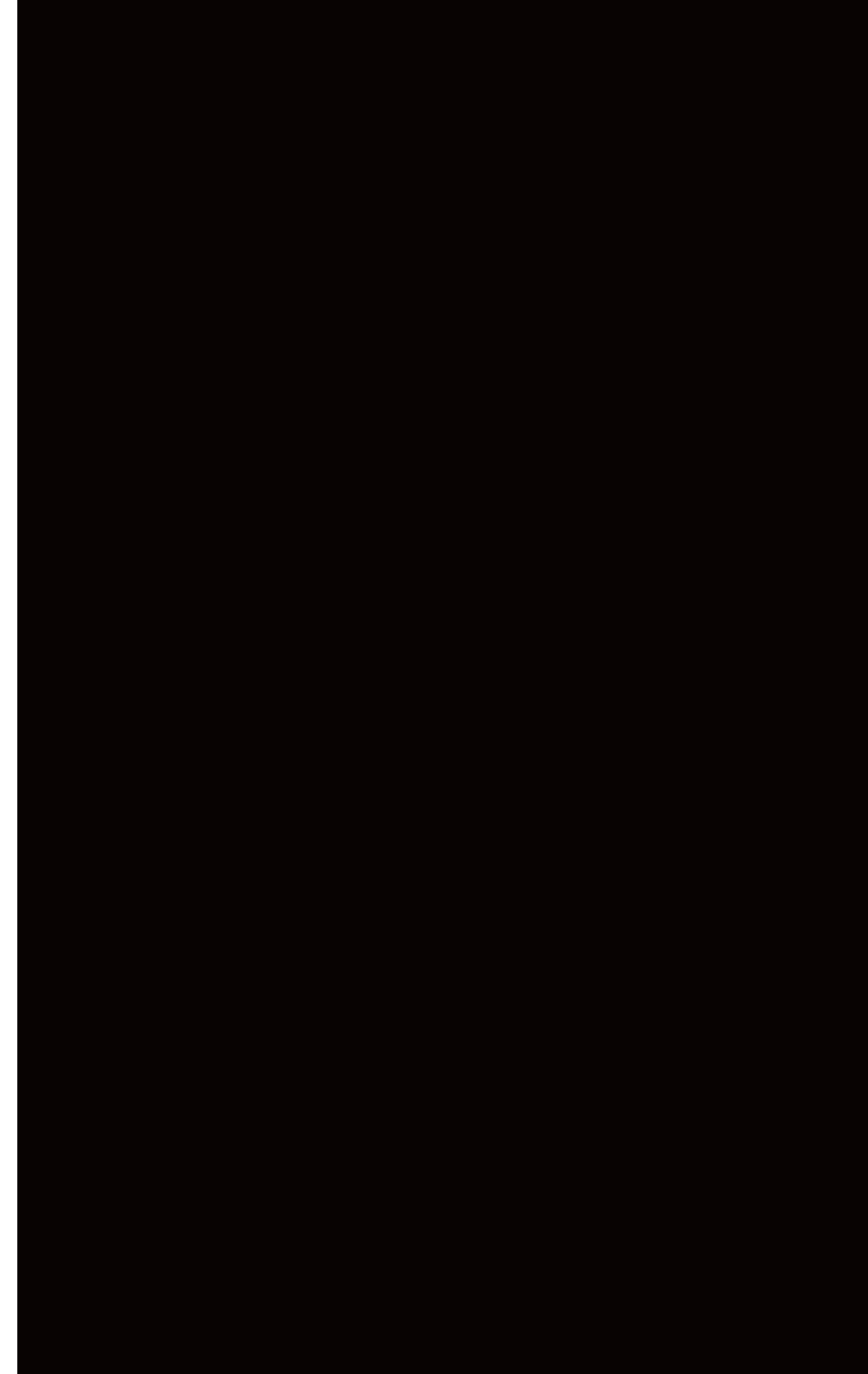
50 WHS, *Commitments to Action*, op. cit., p. 4-5.

was unveiled and inaugurated once more⁵¹. Thus, it was put on permanent display at the UN building, the depository of a precious tablet where a pair of anonymous eyes painted on canvas monitors the commitments awaiting accountability for the one humanity. Together with the Commitments to Action document and Agenda for Humanity web archive, the Summit mural thus took its place in the permanent exhibitionary complex of humanitarianism.

This chapter questioned the transformation agenda that state actors were expected to put in motion coming together with humanitarian world society during this norm-changing moment; and analysed the central leitmotiv of the Summit: humanity as a decontextualised and faceless representation of the principal populace of humanitarian actions, namely the affected populations. Notably dissolving the political and legal responsibility of the state actors for agreeing to end conflicts and to respect the rules of war, the Summit effectively created a political void and replaced binding resolutions, which would otherwise have the potential to change international relations and the political dynamics of humanitarianism, with an *à la carte* menu of «commitments». As a result, the first World Humanitarian Summit emerged as a forum for advancing different agendas, policies, projects and alliances, and as a marketplace for the promotion of states, donors, businesses, humanitarian agencies, academics, research institutes, individuals and think tanks. It was collectively used as a performance space for entertainment, business and the celebration of humanitarianisms and its actors. It served to stage moralities, humanitarian practices and technologies,

51 UN OCHA «Remarks by the Under-Secretary-General for Humanitarian Affairs Stephen O'Brien at the Unveiling of the World Humanitarian Summit's "One Humanity" Mural», New York, United Nations, 22th September 2016, www.unocha.org/sites/unocha/files/dms/Documents/USGRemarksMuralUnveilingAsDelivered.pdf (accessed 11th December 2020).

programming models and artefacts, accomplishments and future commitments as exhibit items constituting the humanitarian marketplace for better actions.



Exhibiting
Humanitarian
Diplomacy

*La diplomatie
humanitaire
s'expose*

Model villages
amidst the ruins:
Disaster refugee
camps and settle-
ments as functional
sites of humanitarian
exhibition

Introduction

In recent years, historians, anthropologists, and other scholars of humanitarianism have paid increasing attention to the refugee camp as a historical subject and object. Analyzing this familiar space as a site of humanitarian power and politics, their studies of encampment have made valuable contributions to our understanding of modern humanitarian management. As these scholars show, refugee camps – including both temporary and permanent settlements – are sites of containment and sites of governance. Within their confines, humanitarians exercise considerable influence over diverse refugee populations, among them survivors of conflict and disaster, prisoners-of-war, internally displaced persons, and forced migrants¹.

But as I argue in this article, refugee camps and settlements have also served as critical spaces of humanitarian exhibition. At these sites, aid workers have historically put their philosophies of relief and their best practices on display. In these consciously designed spaces, humanitarians have attempted to influence camp residents – a necessarily captive audience – as well as wider publics, well beyond the formal boundaries of these sites. Conceptualizing these humanitarian spaces as «model villages», they have utilized refugee camps

1 Some good examples include Maja Janmyr, Are J. Knudsen (eds), «Dossier on Humanitarianism in Refugee Camps», *Humanity*, 7, 3 (Winter 2016), p. 391-468; Darcie Fontaine, «The Politics of Neutrality: Cimade, Humanitarianism, and State Power in Modern France», *Humanity*, 9, 2 (Summer 2018), p. 245-270; Peter Gatrell, *The Making of the Modern Refugee*, Oxford, Oxford University Press, 2013; Fabian Klose, *Human Rights in the Shadow of Colonial Violence: The Wars of Independence in Kenya and Algeria*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013, p. 152-17; Jana K. Lipman, *In Camps: Vietnamese Refugees, Asylum Seekers, and Repatriates*, Berkeley, University of California Press, 2020.

to showcase not only modern methods of humanitarian relief, but also idealized sanitary, moral, and civic behaviors. Refugee camps, then, might be described as *functional* sites of humanitarian exhibition. They share many of the same characteristics as other, more obvious example of this genre – including the expositions, traveling shows, and summits discussed in this volume.

To illustrate these arguments, this essay analyzes two spaces for refugees displaced by disasters during the early XXth century. The first, a permanent resettlement scheme, was established in southern Italy, for survivors of a major earthquake and tsunami in 1908; the second, a temporary camp, housed survivors of the 1917 Hai River floods in northeast China. Both of these sites were financed by the American Red Cross and administered by U.S. military officers and troops, diplomatic officials, and civilian volunteers. The Americans who organized and oversaw these settlements understood them quite explicitly as exhibition sites, spaces in which to demonstrate best humanitarian practices while also modeling behaviors they deemed proper.

Although they viewed the Italian and Chinese residents of the spaces as their primary and immediate audiences, U.S. officials also labored to present them to the world at large. They invited influential visitors to tour these sites, published photographs and descriptions of them in mass-circulated books and periodicals, and created scale replicas of the camps to put on display. In addition to examining the settlements and camps themselves, this essay also considers these diverse forms of representation. In particular, it offers a close look at how American Red Cross leaders exhibited camps, settlements, and other international humanitarian projects to millions of spectators, attendees of the Panama-Pacific International Exposition of 1915 in San Francisco, California.

Analyzing both the built (and re-built) environment of these spaces and the various ways humanitarians promoted and presented them, this article interrogates disaster refugee camps as functional sites of humanitarian exhibition.

Italy, 1908-1909

On December 28, 1908, a violent earthquake occurred in the Strait of Messina, the channel separating the southern toe of Italy from the island of Sicily. The quake, together with an immense tsunami that it generated, destroyed the major cities of Messina and Reggio Calabria, along with dozens of surrounding towns and villages. Tens of thousands of people lost their lives; somewhere between 500,000 and 1,000,000 survivors were rendered homeless, becoming disaster refugees. In the aftermath of this tremendous disaster in southern Italy, many nations provided money, supplies, and other forms of humanitarian assistance. The United States was chief among them. Together, the U.S. government and American citizens financed and administered a diverse array of emergency relief and longer-term recovery projects throughout the devastated region, remaining involved with these efforts for months after the initial onset of the disaster².

Among the more far-reaching of these American assistance activities was a large-scale homebuilding project. Several weeks after the onset of the catastrophe, the U.S. government announced plans to build homes for thousands of refugee

² For a more detailed discussion of U.S. relief efforts, see Salvatore LaGumina, *The Great Earthquake: America Comes to Messina's Rescue*, Youngstown, Teneo Press, 2008.

families, a project jointly financed by Congressional appropriations and contributions from the American Red Cross. A portion of these funds was used to purchase lumber and building supplies in the United States, which were then transported to southern Italy on American ships; the remaining money financed the actual construction work in Italy. With the Italian government's approval, this humanitarian project commenced in the early months of 1909. Overseeing the construction work on the ground was the U.S. Embassy's Naval Attaché, Reginald Belknap, together with a small group of U.S. Navy officers and sailors, expert carpenters from the United States, and American citizens living in the area. To perform the physical labor of building the cottages, these U.S. officials hired 600 Italian men from across the disaster-stricken region, paying their wages with the American funds at their disposal³.

Throughout the spring of 1909, working under close U.S. supervision, these Italian laborers constructed some 3,000 cottages in Messina, Reggio, and other towns throughout southern Italy, establishing «American Villages» (as they were called) amidst the ruins. In Messina and Reggio, they also erected several larger buildings, including a hospital, two schoolhouses, a church, two community centers, and – perhaps most surprisingly – a seventy-five-room hotel, intended to promote future tourism in the region. In addition to these village projects, U.S. officials established an orphanage 40 kilometers northeast of Reggio, on land donated by the Italian

3 Truman Newberry to Elihu Root, 22th January 1909, and Robert Bacon to Lloyd Griscom, 28th January 1909, both in file 17192, Numerical and Minor Files – 1906-1910, Record Group [RG] 59, Records of the Department of State, National Archives and Records Administration II, College Park, Maryland, USA [hereafter NARA-II]; Minutes of a meeting of the American Relief Committee, 4th March 1909, «Mr. Winthrop Chanler's Relief Expedition in Calabria», 30th April 1909, Reginald Belknap to Lloyd Griscom, 24th March 1909, Lloyd Griscom to George Davis, 12th June 1909, and Reginald Belknap to Lloyd Griscom, 14th June 1909, all in box 59, series I, RG 200, Records of the American National Red Cross, NARA-II.



Fig. 1 Raising the American flag over the American Villages at Messina. Source: Maud Howe Elliott, *Sicily in Shadow and in Sun: The Earthquake and the American Relief Work*, Boston, Little, Brown and Company, 1910, opposite p. 240.

government, designed to house 150 Italian children who had lost their parents to the catastrophe⁴.

4 Reginald Belknap to Lloyd Griscom, 2nd March 1909, 8th March 1909, 19th April 1909, and 14th June 1909, all in box 59, series I, RG 200, NARA-II; Lloyd Griscom to George Davis, 11th February 1909, «Act of Agreement for the Foundation of the "American Red Cross Orphanage" in Calabria or Sicily», 13th February 1909, and

These «American Villages», I argue, represented more than simply new houses and community spaces. Much like a traveling show or a world's fair, this rebuilding project also functioned as a humanitarian exhibition: a site where American officials worked to showcase the value of their assistance methods, to influence Italian aid recipients and observers, and to advertise, in lasting ways, the United States' humanitarian contributions to Italy.

As with other, more formal sites of humanitarian exhibition, concerns about presentation and representation lay at the heart of the American Village enterprise. The U.S. officials who oversaw and administered this housebuilding project paid considerable attention to these issues, for they saw their work as an opportunity to positively influence Italian individuals and Italian society. This impulse began at the headquarters of the construction project (see illustration 1). Belknap intended his center of operations to serve «as a wholesome example to the stricken people of Messina», as U.S. ambassador Lloyd Griscom explained. He therefore ran it like a military base, making every effort to ensure that it was a «model of cleanliness, order, and industry»⁵.

This goal to present a more «wholesome» way of life to southern Italians was even more visible within the settlements themselves. Belknap and his associates saw the American Villages they constructed as nothing less than model communities for southern Italy. In contrast to the Messina and Reggio of old, Belknap extolled, the new American Villages were «laid out in regular streets and blocks, like any newly opened suburban district in America»⁶. To keep the cottages

«American Red Cross Orphanage at Palmi, Italy,» undated manuscript, all in box 60, series I, RG 200, NARA-II.

5 Griscom to Davis, 12th June 1909, *op. cit.*

6 Reginald Rowan Belknap, *American House Building in Messina and Reggio*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1910, p. 5.

and communities «in an orderly and sanitary condition», American officials required all occupants to adhere to a range of regulations, related to such issues as the use of latrines, the disposal of rubbish, and the keeping of livestock. Those found in violation of the rules faced expulsion from their new homes⁷.

U.S. officials' attempts to influence Italian behaviors and construct model communities were still more apparent in the American orphanage established in northeast Calabria. American officials designed this institution as an agricultural colony, where Italian orphans were to be raised on «model farms to teach the children farming», their vocational education grounded in «scientific agricultural instruction, by Agents of the Royal Ministry of Agriculture»⁸. As Italian Senator Bruno Chimirri, a key supporter of this project, put it, the purpose of this farm colony was to «make citizens of abandoned children who will be of use in the world, and who will also develop into agricultural laborers»⁹. U.S. ambassador Lloyd Griscom concurred, explaining that the orphanage promised «permanently to uplift the agricultural population of the stricken districts»¹⁰.

While they certainly hoped to influence the young residents of the farm colony, U.S. officials also intended for the orphanage to serve as a living demonstration of American methods of humanitarian relief to other Italian observers. Acknowledging this exhibitory function, Belknap's successor would later describe the orphanage as «the model institution

7 *Ibid.*, p. 194.

8 Lloyd Griscom to Mabel Boardman, 23th January 1909, box 59, series I, RG 200, NARA-II; Lloyd Griscom to George Davis, 11th February 1909, *op. cit.*

9 Bruno Chimirri to Lloyd Griscom, 26th January 1909, box 60, series I, RG 200, NARA-II.

10 Lloyd Griscom to Robert Bacon, 27th January 1909, box 60, series I, RG 200, NARA-II.

of that character in Southern Italy»¹¹. Explaining to American Red Cross and State Department leaders that «the enterprise is to be distinctly American, and the town to be called by an American name», Griscom hailed the farm colony «as a perpetual monument in Italy to American generosity»¹².

Both the name of the farm colony – the «American Red Cross Orphanage» – and this emphasis on its function as a «permanent» and «perpetual monument» suggest another key message that U.S. officials strove to exhibit: lasting proof of the United States' humanitarian contributions to Italy. In both the orphanage and the villages, Belknap and his associates took great care to display the American origins of this humanitarian project. U.S. officials flew American flags visibly over the American construction camps in Messina and Reggio. They also affixed door plates to each cottage they built, permanently identifying these dwellings as gifts from the U.S. government and the American Red Cross. Streets throughout the American Villages, meanwhile, bore such names as Viale Belknap, Viale Stati Uniti, and Viale Roosevelt¹³. The hospital they built at Reggio in partnership with Italy's Queen Elena, finally, was named for the U.S. ambassador's wife: L'Ospedale Elizabeth Griscom. This structure, Griscom and his colleagues noted approvingly, «is permanent in character and is in every way a credit to the American relief work»¹⁴.

Through their rebuilding efforts, and through the assorted names, signs, and symbols they used to commemorate

11 George Dunn, report on «American Red Cross Orphanage, Palmi, Italy», 12th October 1913, box 60, series I, RG 200, NARA-II.

12 Griscom to Boardman, 23th January 1909, *op. cit.*; Griscom to Bacon, 27th January 1909, *op. cit.*

13 Belknap, *American House Building in Messina and Reggio*, *op. cit.*, p. 56, 60, 248; Ernest P. Bicknell, *Pioneering with the Red Cross: Recollections of an Old Red Crosser*, New York, Macmillan, 1935, p. 133.

14 «Report of the American Relief Committee, Rome, for the earthquake sufferers», 1909, p. 12, box 59, series I, RG 200, NARA-II.



Fig. 2 King Vittorio Emanuele III visits the American Village. Source: Howe Elliott, *Sicily in Shadow and in Sun*, *op. cit.*, opposite p. 440.

their work, Griscom, Belknap, and their American associates strove to target many different groups of Italian observers. While the refugee families and orphans who inhabited the new homes were their most obvious audiences, U.S. officials also endeavored to reach the hundreds of Italian laborers who constructed these buildings. Even more importantly, they sought to appeal to the «steady stream of visitors» who came to tour the American villages, including most notably Italy's King, Vittorio Emanuele III (see illustration 2)¹⁵. Amidst the

15 Belknap, *American House Building in Messina and Reggio*, *op. cit.*, p. 234; Maud Howe Elliott, *Sicily in Shadow and in Sun: The Earthquake and the American Relief Work*, Boston, Little, Brown and Company, 1910, p. 436.

ruins of southern Italy, the re-built environment served as nothing less than a living demonstration, a space to showcase American humanitarian methods and contributions to all Italians, including both current and future generations.

The United States, 1909-1915

The «American Villages» in Messina and Reggio thus functioned as sites of humanitarian exhibition for audiences within southern Italy. Yet significantly, they also served this purpose on the other side of the Atlantic, in the United States. Throughout 1909, and during the years that followed, ARC leaders and U.S. government officials worked together to promote and publicize their Italian disaster relief and recovery work to American audiences. As they did so, they worked to cast the American response to the Messina earthquake and tsunami as an archetypal international disaster relief effort, a model to be emulated in the wake of future global catastrophes.

One of the principal ways that U.S. officials exhibited these projects to American viewers was through mainstream print culture. Throughout 1909, ARC leaders showcased the American Villages in many mass-circulated periodicals, among them *National Geographic Magazine* and the ARC's own *Bulletin*¹⁶. Over the next several years, a number of popular

16 Ernest P. Bicknell, «Calabria and Sicily Two Months After the Earthquake», *American National Red Cross Bulletin*, July 1909, p. 11-25; Mabel Boardman, «The American Red Cross in Italy», *National Geographic Magazine*, 1909, p. 396-397.

books appeared on the scene as well. They included *American Housebuilding in Messina and Reggio*, written by Belknap himself, and *Sicily in Shadow and in Sun: The Earthquake and the American Relief Work*, by the well-known American author Maud Howe Elliott¹⁷. In addition to describing the villages in glowing terms for American readers, these articles and books illustrated the project with dozens of photographs. Together, these printed works exhibited the housebuilding project to those unable to visit in person, celebrating it as an important and unique humanitarian achievement.

But if print media offered one way to showcase these humanitarian efforts, it could hardly compare to the grand spectacle of a world's fair. Six years after the Messina earthquake and tsunami, the American Red Cross and U.S. government exhibited the American Villages in just this way, putting them on display to some 18 million visitors at the 1915 Panama-Pacific International Exposition in San Francisco.

Coinciding with the completion of the Panama Canal, the Panama-Pacific International Exposition was a celebration of American modernity, progress, and civilization¹⁸. Given that fact, it is noteworthy that a 400 square meter American Red Cross exhibit, housed in the fair's Palace of Liberal Arts, featured as a prominent part of the U.S. government's official pavilion (see illustration 3)¹⁹. «As the American Red Cross is the humanitarian arm of the United States Government», readers of the organization's *Magazine* learned, «it was the

17 Belknap, *American House Building in Messina and Reggio*, *op. cit.*; Elliott, *Sicily in Shadow and in Sun*, *op. cit.*

18 Robert W. Rydell, *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, chap. 8.

19 Frank Morton Todd, *The Story of the Exposition: Being the Official History of the International Celebration Held at San Francisco to Commemorate the Discovery of the Pacific Ocean and the Construction of the Panama Canal*, vol. 4, New York, G.P. Putnam's Sons, 1921, p. 103, 108-110.

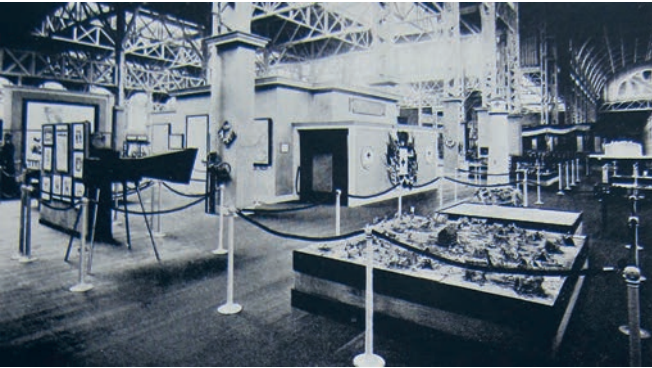


Fig. 3 American Red Cross Exhibit. Source: Frank Morton Todd, *The story of the exposition: being the official history of the international celebration held at San Francisco in 1915 to commemorate the discovery of the Pacific Ocean and the construction of the Panama Canal*, vol. 4, New York, G.P. Putman, 1921, opposite p. 102.

consensus of opinion... that a Red Cross exhibit should be a part of the governmental display»²⁰.

The exhibit's designers used this space to demonstrate the wide range of humanitarian activities that the American Red Cross undertook at home and abroad, employing « models, cycloramas, charts, relief maps, motion pictures, automatically projected lantern slides, hand-colored transparencies, and photographs » to illustrate many assorted humanitarian projects to the exposition's visitors²¹. Some parts of the display focused on ARC relief efforts within the continental United States. In a nod to the fair's location, the exhibit included a reproduction of an American Red Cross refugee camp for survivors of San Francisco's 1906 earthquake and fire, which the organization had erected in that city's Golden Gate Park. It also featured models of disasters and subsequent relief efforts

20 Lewis E. Stein, « The Red Cross Exhibit at the World's Fair », *The American Red Cross Magazine* (April 1915), p. 151-154.

21 *Ibid.*, p. 152-153.

in several other U.S. states, among them Ohio, Michigan, and Illinois.

But alongside these domestic scenes, the American Red Cross's international relief work was on prominent display. The centerpiece of the exhibit space, in fact, was a large cyclorama, a 360° panoramic display of Messina that recreated for visitors both the ruins of the 1908 earthquake and the American Village constructed in its wake. Describing the exhibit in great detail, a writer for *The American Red Cross Magazine* observed that «this cyclorama is so lighted that the four phases of the day – dawn, noon, sunset and night – are shown, and at night a large number of the little houses of the American village are lighted... As the daylight fades and the glow of the setting sun causes the ruins to stand out and the purple shadows to form in the valleys and over the little village nestling among the lemon trees», he extolled, «an American feels proud of what his country and his Red Cross was able to do toward the relief of the many thousands of Italian earthquake sufferers in 1908»²². This flattering account was precisely the message that U.S. government officials and American Red Cross leaders had endeavored to present, not only to the millions who visited this exhibition, but also to the millions more who read about it in the ARC's *Magazine*.

The American Village in Messina, significantly, was not the only international humanitarian project showcased at the Panama-Pacific International Exposition. A tall lighthouse, christened the «Beacon Light of Humanity», towered over the exhibit hall. Its lantern flashed every six seconds, symbolizing the \$1.00 the ARC spent at this interval for the relief of distressed populations globally. The ARC display also included bas-relief maps of the four continents in which the organization had extended humanitarian assistance to victims of war



Fig. 4 Model American Red Cross Relief. Source: Morton Todd, *The story of the exposition, op. cit.*, opposite p. 102.

or disaster, with small white crosses indicating the specific sites where the ARC had delivered aid²³.

Finally, the exhibit featured not one but two displays of humanitarian projects the ARC had undertaken in China in recent years. The first was «a model of a portion of a Chinese famine camp» that the ARC had administered in the country's Huai River Valley (see illustration 4). This large, table-top diorama depicted «the shelters used by the Red Cross to house the people and their manner of living». Alongside this model refugee camp was a second display, this one a topographic model of the entire Huai River. In this part of the exhibit, visitors encountered plans for a major river conservancy project that the ARC had recently proposed to the Chinese government, intended to «prevent future devastating floods and consequent famine» throughout the region²⁴.

By the mid-1910s, as their prominent place in the exposition suggests, Chinese flood and famine survivors had

23 *Ibid.*, p. 151, 154.

24 *Ibid.*, p. 153.

become some of the leading recipients of American Red Cross international assistance. Given that fact, it is worth turning to China itself, to examine these aid projects in more detail. A close analysis of an American camp for disaster refugees in that country sheds additional light on how these spaces functioned as sites of humanitarian exhibition in another part of the early XXth century world.

China, 1917-1918

Two years after the Panama-Pacific Exposition, in late September 1917, a dyke burst on the Hai River near Tientsin (Tianjin), China, following several weeks of unusually heavy rainfall. The second largest port city in China, Tientsin was also the site of eight foreign concessions, occupied and administered by multiple European powers, Japan, and the United States. Within a few days, the floodwaters had coursed through Tientsin and much of the surrounding region. They left 500,000 people homeless and adversely affected twice that many, creating an urgent need for food, clothing, and shelter. Much as they had following the Messina earthquake and tsunami eight years prior, the governments and citizens of many nations – including the United States – provided humanitarian assistance to survivors of this catastrophe. Once again, the American response would focus on the provision of shelter, this time in the form of a temporary refugee camp²⁵.

25 Paul Reinsch to Department of State, 28th September 1917, and C. H. Morrow, «A Report on the Operation of the American Red Cross Flood Relief Camp of Tientsin, China, 13th November 1917 – 31th March 1918», 1918, both file 893.48, Central Decimal Files of the Department of State [CDF] 1910-1929, RG 59, NARA-II Paul Reinsch to Department of State, 17th June 1918, and Roger Greene, «The Chihli Floods of

In response to the Hai River floods, the American Red Cross wired \$125,000 to China, at that time a fairly significant sum for the organization. Responsibility for this money – and for the entire American relief operation – fell to Lt. Colonel Edward Sigerfoos, the commander of the U.S. Army's 15th Infantry Regiment, a unit of 1,000 officers and enlisted men garrisoned in Tientsin. Working alongside the Army was an American Red Cross Flood Relief Committee, composed of American civilians. They included Roger Greene, the resident director of the Rockefeller Foundation's China Medical Board, the U.S. Consul General to Tientsin, and seven other American citizens, among them Protestant missionaries and local businessmen²⁶.

After surveying the situation, these men decided to use the American Red Cross funds at their disposal to establish a refugee camp for flood survivors, administered by the 15th Infantry. Notably, Chinese authorities had already organized several flood relief camps throughout the area. Sigerfoos and his colleagues, however, judged them to be overcrowded and unsanitary. Disparaging the Chinese camps as «a menace to the health of Tientsin» and a «menace to the community», U.S. officials presumed that they could build a better, model alternative²⁷. Whether or not they agreed with these critiques, Chinese government officials nevertheless gave their permission to proceed with the proposed project. They also provided

1917 and the Relief Work of the American Red Cross», 5th December 1918, both box 705, series II, RG 200, NARA-II.

26 F. L. Belin to Paul Reinsch, 1st October 1917, decimal 848, UD/Entry 897, Records of Consular Posts Pre-1948, RG 84, Records of the U.S. Consular Service, NARA-II; Paul Reinsch to Department of State, 2nd October 1917, Elliot Wadsworth to American Legation, Peking, 6th October 1917, and American Red Cross to American Legation, Peking, 2nd November 1917, all file 893.48, CDF 1910-1929, RG 59, NARA-II; Roger Greene to H. P. Davison, 7th December 1917, both box 705, series II, RG 200, NARA-II.

27 Paul Josselyn to Paul Reinsch, 20th October 1917 and 23th October 1917, UD/Entry 897, Records of Consular Posts Pre-1948, RG 84, NARA-II.

a site for it: a lot in the ex-German Concession, which the Chinese government had reoccupied after its recent declaration of war on Germany²⁸.

Much like the American Villages in Italy – and indeed, much like the model refugee camps displayed at the 1915 Panama-Pacific International Exposition – the flood refugee camp in Tientsin functioned as a humanitarian exhibition. It was a space where Americans endeavored to showcase the value of their assistance methods and to influence multiple audiences, including Chinese flood refugees, Chinese government officials and elites, and outside observers from the United States and other nations.

Like other types of humanitarian display, the refugee camp in Tientsin was very much an intentionally planned space. To design it, Sigerfoos and Greene commissioned Henry Hussey, a Chicago architect who had designed the Rockefeller Foundation's Peking Union Medical College, an institution touted as the first «modern», «western» medical school in China²⁹. In hiring Hussey, U.S. officials imagined he might bring the same attributes to the design of their refugee camp, making it a state-of-the-art, model humanitarian facility. U.S. officials did not try to disguise or hide this goal. «One of our objects in building the camp was to provide an example», Greene explained to ARC leaders. He and the other committee members, Greene added, had also found it «gratifying to note that our plans were adopted for another large camp built a little later»³⁰.

28 F. L. Belin to Paul Reinsch, 13th October 1917, file 893.48, CDF 1910-1929, RG 59, NARA-II; Roger Greene to Paul Reinsch, 14th October 1917, file 814.48, Records of Diplomatic Posts Pre-1936, UD/Entry 10, RG 84, NARA-II.

29 Mary Bullock, *An American Transplant: The Rockefeller Foundation and Peking Union Medical College*, Berkeley, University of California Press, 1980.

30 Greene to Davison, 7th December 1917, *op. cit.*

A look at the day-to-day operations of this camp suggests other ways it functioned as an exhibitory space. The site that U.S. officials constructed from Hussey's plans – christened the American Red Cross Flood Relief Camp – contained 800 temporary houses and other structures, laid out in orderly streets, and capable of sheltering 4,000 Chinese men, women, and children. Within its fenced walls, American officials had a relatively captive audience of thousands of flood refugees. Like the designers of other humanitarian exhibits, U.S. officials who administered this refugee camp treated it as an educational platform, a site for showcasing and reinforcing particular ideals and behaviors within China³¹.

During the nearly four and a half months they ran this camp, U.S. officials presented a wide variety of ideas and behaviors to camp residents. Many of these related to medicine and public health, and in particular, to health practices that the camp's American administrators deemed correct, proper, and scientific. For instance, U.S. officials required all residents to follow a long list of sanitary and hygienic rules, posting these regulations visibly throughout the camp. These included keeping a clean house, urinating and defecating solely in the camp's latrines, and bathing once per week. Through such regulations and expectations, U.S. officials proudly declared, «The camp population was trained not only to keep clean but to like and desire cleanliness»³². To ensure adherence to these rules, troops of the 15th Infantry held a formal – and very conspicuous – inspection of the camp every morning at 10 o'clock sharp. U.S. officials also required all camp residents to receive several types of vaccinations and to

31 Greene, «The Chihli Floods of 1917», art. cit.; «Statement of Policy of the American Red Cross Committee», 1917, UD/Entry 897, Records of Consular Posts Pre-1948, RG 84, NARA-II.

32 Reinsch to Department of State, 17th June 1918, *op. cit.*

have regular health check-ups, performed by American missionary physicians and nurses³³.

In addition to these activities, U.S. officials also compelled Chinese men and women to occupy their time in prescribed ways. They required all able-bodied adults to engage in productive labor in order to receive daily food and fuel rations. They expected boys and girls, meanwhile, to attend school at the camp's designated classroom spaces. Finally, they required all boys between the ages of ten and eighteen to participate in 90 minutes of calisthenics and marching each day, a performative drill routine supervised by officers of the 15th Infantry³⁴.

Through these various regulations and mandatory activities, U.S. humanitarians thus sought to exhibit ideal behaviors regarding hygiene, sanitation, labor, and physical education to Chinese flood refugees. More importantly, they presumed that camp residents would adopt and maintain these habits in the longer-term, well after the camp had closed. «It is certain», the U.S. ambassador Paul Reinsch confidently expressed the following year, «that the 3,700 people who found refuge in this camp will look upon their stay there as an experience which has changed their outlook on life»³⁵.

Although the camp's residents were their principal, target audience, U.S. officials also exhibited their camp to high-profile visitors. Much like their counterparts in southern Italy, Sigerfoos, Greene, and their colleagues invited outsiders to tour the camp, eager to showcase their methods and practices of refugee resettlement to influential men and women. Among the more notable of these visitors was Dr. Ida Kahn.

33 Greene to Davison, 7th December 1917, *op. cit.*; Morrow, «A Report on the Operation of the American Red Cross Flood Relief Camp», art. cit.; Greene, «The Chihli Floods of 1917», art. cit.

34 *Ibid.*

35 Reinsch to Department of State, 17th June 1918, *op. cit.*

Born Kang Cheng, Kahn was one of the first Chinese women to obtain a medical degree in the United States. By 1917, she had become an influential Protestant missionary physician in China³⁶. Kahn toured the camp shortly after it opened, publishing her impressions in the *Peking & Tientsin Times*³⁷.

Kahn's descriptions of the camp are worth examining closely, for they attest to her perception of the camp as a model humanitarian site. «From office to workshop and from hospital to hut», she wrote, «everything demonstrates the American efficiency in managing things». Describing the camp's architecture and buildings, she observed, «Everything was very simple and yet everything was just about right». Regarding health conditions, she noted that «everything possible seemed to have been done to make the camp a most sanitary place». Kahn also praised American Red Cross leaders for putting the 15th Infantry in charge of the camp, declaring that its «officers and men, on the drill ground and elsewhere, ought to make a lasting impression for good upon these refugees». Concluding her reflections, Kahn wrote, «I trust that many of my fellow countrymen will take this trouble to visit the American Red Cross Camp, and come away impressed with the fact that we have much to learn from the American spirit of humanity»³⁸.

Sigerfoos, Greene, and other U.S. officials were no doubt pleased with this review. The characteristics of the camp that Kahn identified – the virtues of American efficiency, good sanitation, military order, and an identifiable «American spirit of

36 Connie A. Shemo, «"So Thoroughly American": Gertrude Howe, Kang Cheng, and Cultural Imperialism in the Woman's Foreign Missionary Society, 1872-1931 », in Barbara Reeves-Ellington, Kathryn Kish Sklar, Connie A. Shemo, *Competing Kingdoms: Women, Mission, Nation, and the American Protestant Empire, 1812-1960*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 117-140.

37 Ida Kahn, «A Visitor's Impression of the American Red Cross Camp», *Peking & Tientsin Times*, 22th December 1917, box 705, series II, RG 200, NARA-II.

38 *Ibid.*

humanity» – were precisely those they wanted to exhibit, to camp residents and visitors alike. Through their administration of this humanitarian space, moreover, they had certainly endeavored to «make a lasting impression» upon Chinese flood refugees, just as Kahn observed³⁹.

Kahn, significantly, was not the only one to sing the praises of American methods and practices of refugee management. Similarly celebratory accounts appeared in mass-circulated English-language periodicals throughout China and the United States, featured in such diverse publications as the *American Red Cross Magazine*, *The Far Eastern Review*, and *Woman's Missionary Friend*⁴⁰. Praising the camp for its efficiency, order, and cleanliness, these articles and photo spreads served to exhibit the this humanitarian space – and the American relief methods it represented – to audiences well beyond Tientsin. In the process, they worked to burnish the camp's reputation, in U.S. ambassador Paul Reinsch's words, as «a model for relief work in China»⁴¹.

Conclusion

Refugee camps and settlements, this essay has argued, can and should be seen as functional sites of humanitarian exhibition, in three key respects: in their conscious design and presentation, in the visible elements of their built environments, and

39 *Ibid.*

40 Edgar Pierce Allen, «Fighting Floods in China», *American Red Cross Magazine*, February 1918, p. 5-10; «Caring for the Tientsin Flood Sufferers», *The Far Eastern Review*, vol. XIII, n° 19 (December 1917), p. 765-766; «The Red Cross in China: The Story of Flood Relief», *Woman's Missionary Friend*, August 1918, p. 267-270.

41 Reinsch to Department of State, 17th June 1918, *op. cit.*

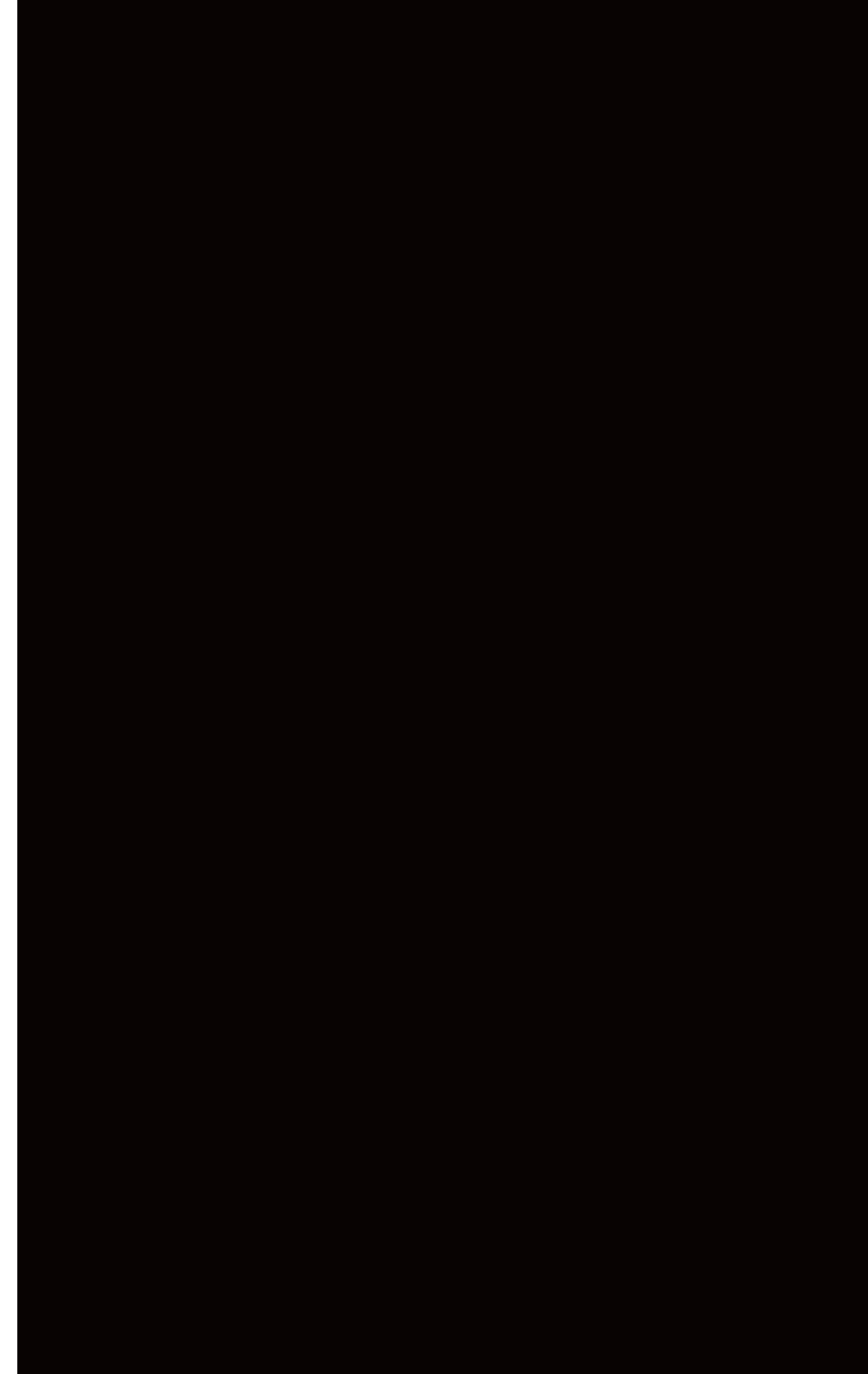
in their day-to-day operations. The humanitarians who administered the American Red Cross camps in Italy and China during the early XXth century made both explicit and implicit representational choices, endeavoring to influence refugees themselves and to persuade outside observers of their value and utility. The humanitarians who put these sorts of projects on display did much the same thing. Whether they built scale-replica models, as they had at the 1915 Panama-Pacific Exposition, or shared textual accounts and illustrative photo spreads in popular print media, as they did following the disasters in Italy and China, their goal in producing such representations was essentially the same: to convince their audiences of both the benevolence and the superiority of U.S. humanitarian aid.

Although this article has focused on American humanitarian projects in the early XXth century world, the dynamics it has described were hardly unique to Messina, Tientsin, or San Francisco. Across different eras and places, in refugee camps and settlements administered by many other nations and various international organizations, similar exhibitory impulses and rhetoric abound. Even today, a full century later, the «model village» concept remains alive and well. All over the XXIst century world, humanitarians plan, construct, and administer new model villages on a regular basis – not only amidst the ruins of major catastrophes but also preemptively, as part of broader programs of disaster risk reduction. Like their early XXth century counterparts, today's humanitarians tend to define these sites as exemplary communities. They use them showcase state-of-the-art methods of disaster recovery and prevention, both to village residents and influential outside observers⁴².

42 An internet search for terms «model village» and «disaster risk reduction» offers dozens of examples of such projects from all parts of the world.

As we consider the myriad ways that humanitarians present and represent their activities, both historically and in our present moment, it behooves us to consider refugee camps, model villages, and other re-built environments alongside more obvious forms of humanitarian exhibition. As we do so, we must acknowledge the politics inherent in these representational choices as well as their ethical implications – not least for the supposed «beneficiaries» of these projects.





La Croix-Rouge
soviétique s'expose
(à toutes les critiques)

Introduction

L'histoire des expositions de la société russe de la Croix-Rouge (SRCR¹), renommée en 1925 l'Alliance des sociétés de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge de l'Union soviétique (ASCRCR²), s'inscrit au croisement de deux tendances lourdes et contradictoires. La première est celle de la passion des Soviétiques pour les expositions et d'une façon plus générale pour la mise en scène (« kul'tpokaz ») de leurs réalisations³. Rappelons d'ailleurs que, contrairement au mythe des « villages Potemkine » destinés à tromper les étrangers, « ce matraquage d'autosatisfaction⁴ » qui s'affirme comme l'une des composantes du stalinisme ne relève pas moins d'un processus de mobilisation intérieure. Parmi les différents instruments utilisés par les Soviétiques dans le cadre de ces opérations propagandistes, l'exposition occupe une place singulière, privilégiée même en raison de sa capacité à parler aux masses « mieux qu'avec des mots ». Aucun pays n'organise autant d'expositions que l'Union soviétique, et cela tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de ses frontières⁵. Dès leur prise du pouvoir, les communistes russes recourent avec frénésie à ce support propagandiste très

1 *Remarque lexicale* : J'utiliserai indifféremment les expressions de Société russe de la Croix-Rouge, de Croix-Rouge russe ou soviétique.

2 L'ASCRCR coordonne l'activité des sociétés de la Croix-Rouge des Républiques soviétiques de Russie, de Biélorussie, d'Ukraine, de Géorgie et d'Arménie, ainsi que des sociétés du Croissant Rouge d'Azerbaïdjan, du Turkménistan et d'Ouzbékistan, puis celles du Tadjikistan, du Kazakhstan et de Kirghizie.

3 Michael David-Fox, *Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921-1941*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 11.

4 Sheila Fitzpatrick, *Le stalinisme au quotidien. La Russie soviétique dans les années trente*, Paris, Flammarion, 2002, p. 110.

5 « Les expositions », in Jean-François Fayet, *VOKS. Le laboratoire helvétique. Histoire de la diplomatie culturelle soviétique durant l'entre-deux-guerres*, Genève, Georg, 2014, p. 471-495.

adapté à leur conception linéaire de l'histoire, à leur culte du progrès, à la culture du résultat et à la mise en image des nouveaux héros. Les graphiques et surtout les statistiques, ces « chiffres magiques du socialisme » (David Caute), font partie de l'environnement quotidien des citoyens soviétiques, au travail comme dans l'espace public. Quant aux pavillons soviétiques exposés à l'étranger, ils bénéficient des recherches de l'avant-garde artistique russe – les peintres, les sculpteurs, les graphistes et les architectes tels Kasimir Malevitch, Vladimir Tatline et El Lissitzky – qui pour la plupart sont rattachées au département des Arts plastiques (IZO) du Commissariat du peuple à l'instruction publique (Narkompros⁶).

Mais les bolcheviks n'aiment pas la Croix-Rouge, et surtout pas son emblème. Rien, en effet, n'est *a priori* plus étranger à la culture bolchevique que cette philanthropie bourgeoise d'inspiration chrétienne qu'incarne la Croix-Rouge tsariste depuis sa fondation en 1867⁷. Premier pays à avoir ratifié la Convention de Genève, la Russie a joué un rôle important dans l'élaboration du droit international humanitaire et sa société de la Croix-Rouge s'est rapidement imposée, grâce à l'implication de la famille impériale et à ses énormes moyens matériels, comme l'une des sociétés nationales les plus puissantes et les plus actives du mouvement. Monopolisée par une aristocratie dont elle reproduit le faste, la SRCR incarne pourtant aux yeux des révolutionnaires « une association

6 Н. О. Подгорская (изд), *Павильоны СССР на Международных выставках. Каталог*, [Les pavillons soviétiques dans les expositions internationales. Catalogue], Москва, Майер, 2013.

7 Selon les auteurs russes, les idées humanitaires à l'origine de la Croix-Rouge ont de nombreux précédents en Russie où l'on aime présenter la grande-duchesse Elena Pavlovna et le chirurgien Nikolaï Pirogov, fondateurs en 1854 des services infirmiers, comme les prédécesseurs d'Henry Dunant. G. A. Miterev, *100 let Krasnogo Kresta v nashei strane*, Izdatel'stvo, Moskva, 1967; Jiri Toman, *La Russie et la Croix-Rouge (1917-1945). La Croix-Rouge dans un État révolutionnaire et l'action du CICR en Russie après la Révolution d'octobre 1917*, Genève, Institut Henry-Dunant, 1997, p. 6 et ss.



Fig. 1 VII^e Conférence internationale de la Croix-Rouge, 1902, Saint-Petersbourg, V-P-HIST-03582-11. © CICR.

regroupant des favoris du tsarisme [...] dispensant la charité au peuple et à l'armée russe avec des fonds provenant des impôts directs et indirects prélevés sur la nation⁸».

Dès l'été 1917 les bolcheviks ont ainsi mis sur pied une organisation sanitaire autonome, exclusivement composée d'ouvriers d'usines, devant collaborer avec la Garde rouge: la Croix-Rouge prolétarienne. Dans les mois ayant suivi leur arrivée au pouvoir en novembre 1917, ils ont procédé à la dissolution de la SRCR, à la nationalisation de ses biens et à l'arrestation de plusieurs de ses dirigeants⁹. Et si les Soviétiques finissent par se mettre en conformité avec les statuts de la Croix-Rouge internationale, c'est dans le but de récupérer les biens dont disposait la SRCR à l'étranger. La reconnaissance en 1921 de la SRCR par le Comité

8 Cité par Toman, *La Russie et la Croix-Rouge*, op. cit., p. 9.

9 Jean-François Fayet, «The Russian Red Cross in the Civil War», in *Quaestio Rossica*, 9, 1 (April 2021), p. 188-202.

international lui permet en outre de reconquérir ses droits sur la scène internationale, notamment celui d'envoyer des délégués à l'étranger¹⁰. Sur le fond, les communistes continuent pourtant, et continueront toujours, à penser que : « Le triomphe de la révolution mondiale et la transformation de la Communauté internationale en une fédération libre de Républiques soviétiques, en rendant les fonctions de la Croix-Rouge superflues et inutiles, condamnent celle-ci à une mort graduelle¹¹. » En comparaison d'autres organismes sociaux (pour reprendre la terminologie soviétique), l'ASCRCR ne dispose d'ailleurs que d'une très faible visibilité : elle n'organise qu'un seul Congrès national durant tout l'entre-deux-guerres (en 1932) et ne participe qu'à deux conférences internationales du Mouvement de la Croix-Rouge (la XIII^e Conférence de 1928 et la XV^e qui se tient à Tokyo en 1934). La Croix-Rouge n'avait donc guère vocation à être exposée par les Soviétiques. Si elle se retrouve néanmoins à organiser des expositions, c'est parce qu'elle est pendant quelques années la seule organisation soviétique tolérée à l'étranger. On comprend ainsi que les expositions de la SRCR aient moins pour objectif de mettre en scène ses activités humanitaires que de contribuer à la légitimation internationale de l'Union soviétique.

Dans la perspective soviétique, la Croix-Rouge s'impose ainsi – faute de relations diplomatiques – comme un acteur para-étatique du *soft power*, dont les mises en scène mobilisent dans des formes variées imposées par les contraintes locales des acteurs humanitaires, culturels et commerciaux. Mais la mise en scène de l'humanitaire ne peut échapper – surtout

10 Jean-François Fayet, « Le CICR et la Russie : un peu plus que de l'humanitaire », *Connexes, les espaces postcommunistes en question(s)*, Bruxelles-Genève, 2015, p. 60-67.

11 Rapport de E. A. Korovine, « La Croix-Rouge dans l'État contemporain », 1920, F.9501/6/8, doc. 14, Archives d'État de la Fédération de Russie, Moscou (désormais : GARF).

s'agissant de l'URSS – aux controverses politiques de l'époque ; et si l'on se place sous l'angle de la réception dans un espace dominé par l'anticommunisme (c'est-à-dire presque partout), les expositions de la Croix-Rouge soviétique contiennent tous les éléments d'une insupportable démarche ostentatoire, c'est-à-dire d'une exhibition. Nous verrons cependant que cette assimilation de l'exposition à de la « propagande mensongère » est moins le produit d'une réaction spontanée que le résultat d'un processus très contrôlé de construction de l'opinion publique dans un espace démocratique.

Macro-histoire des expositions de la SRCR durant l'entre-deux-guerres

Il conviendrait d'évoquer une géopolitique des expositions tant les lieux et les dates racontent l'histoire de la difficile réinsertion de la Russie soviétique sur la scène diplomatique. L'approche diachronique permet d'identifier quatre vagues d'expositions, associées à des thèmes spécifiques, comme autant d'étapes de la relégitimation de l'URSS. Chacune de ces vagues correspond à des moments clés de l'histoire de sa reconnaissance diplomatique par les pays capitalistes. Du point de vue organisationnel, les expositions sont toujours le fruit de partenariats, impliquant plusieurs intervenants soviétiques et locaux, mais dans des configurations institutionnelles différentes en fonction des possibilités d'action dans le pays. Le rôle joué par le personnel de la SRCR varie d'ailleurs lui-même d'une exposition à l'autre : tour à tour exposant, exposé,

administrateur, commissaire d'exposition, agent d'artiste... La première vague est celle des expositions de la SRCR organisées dans le cadre de la campagne d'aide aux affamés de Russie. Ces expositions visent à présenter au monde les besoins de leurs « bénéficiaires » ainsi que l'importance et la signification de leur travail. Cela commence dès l'été 1921, après l'appel international lancé par l'écrivain Maxime Gorki à tous les hommes de bonne volonté en faveur de la Russie affamée. Les délégués de la SRCR établis dans plus d'une quinzaine de pays dont l'Allemagne, l'Angleterre, l'Autriche, la Chine, le Danemark, les États-Unis, la Grèce, l'Italie, la Lettonie, la Lituanie, la Pologne, la Suisse et la Tchécoslovaquie... participent à la campagne de mobilisation en récoltant des signatures, en collectant des fonds et des produits alimentaires, en favorisant la constitution par des personnalités prestigieuses de comités de soutien, en éditant des bulletins et en organisant des conférences, des concerts, des diaporamas ainsi que des expositions. Les délégués travaillent souvent en collaboration avec le Commissariat du peuple à la Santé (NKZ), dont ils sont aussi les correspondants à l'étranger, la Commission centrale de l'aide aux affamés (TsK Pomgol), puis de lutte contre les conséquences de la famine (TsK Poclegod) et les sections locales du Secours ouvrier international (SOI) fondé à Berlin en 1921 par le propagandiste communiste Willi Münzenberg¹². Mais l'économie des moyens s'impose en raison de la rareté des devises et de la pauvreté de la production artisanale russe. Il y a surtout les restrictions légales fixées par les États à l'exercice de leurs activités propagandistes. Conformément à la XI^e résolution (1^{er} paragraphe) de la X^e Conférence internationale de la Croix-Rouge, « toute manifestation d'une Croix-Rouge sur un territoire étranger doit être soumise à l'approbation de

12 Fayet, *VOKS, op. cit.*, p. 103-118.

la société locale de la Croix-Rouge¹³ ». Avec cette mesure, qui officiellement vise à ne pas établir de concurrence entre les Croix-Rouge, les Soviétiques ne peuvent accéder qu'à leurs compatriotes, essentiellement des exilés qui ne sont pas toujours la population qui leur est le plus favorable.

Les expositions organisées par la SRCR pendant cette campagne qui s'étend de 1921 à 1923 prennent différentes formes en fonction des contextes¹⁴. En Allemagne, où les Soviétiques disposent à partir de 1922 (traité de Rapallo) de représentants diplomatiques et commerciaux, sans parler de nombreux relais dans le mouvement ouvrier et les milieux culturels, c'est-à-dire d'espaces d'exposition, elles sont nombreuses et imposantes. Mais dans la plupart des pays, les expositions de la SRCR se réduisent le plus souvent à un « coin » Croix-Rouge, c'est-à-dire à un panneau illustré, auquel s'ajoute éventuellement un objet, placé dans la vitrine d'un magasin ou dans le local d'une association russe. Elles se constituent pour l'essentiel de photographies (presque exclusivement d'enfants), de reproductions de l'appel de Gorki, de quelques graphiques et trop rarement d'affiches, car ces dernières sont chères et très demandées. Les délégués exposent aussi de l'artisanat russe et du Caucase pour la vente; parfois même des livres illustrés. Ces images et objets sont aussi présentés lors de petites expositions mobiles, que l'on retrouve parfois au gré d'une itinérance hivernale sur les marchés de Noël comme à Lyon.

Le bilan de cette campagne est relativement modeste en termes de collecte de fonds, puisque l'essentiel de l'assistance alimentaire provient de l'American Relief Administration

13 *Dixième Conférence internationale de la Croix-Rouge tenue à Genève du 30 mars au 7 avril 1921. Compte rendu*, CICR, Genève, 1921, p. 215.

14 Correspondance de la SRCR sur l'organisation d'expositions itinérantes sur la famine, 1922, F.3341/4/53, doc. 2, GARF.



Fig. 2 Stand de la SRCR, Lyon, 1922, V-P-HIST-E-04839. © CICR.

(ARA¹⁵) et de l'Union internationale de secours aux enfants (UISE¹⁶). Il est en revanche très positif sur le plan des contacts établis à l'étranger et de l'image : en quelques mois la représentation des enfants faméliques diffusée par la SRCR remplace celle de l'homme au couteau entre les dents, puis cela sera celle d'une Russie en reconstruction, un pays pacifique qui revit et recommence à créer.

La deuxième vague est composée d'une série d'expositions d'art russe organisées à Berlin en 1922, Venise en 1924 et New York en 1924¹⁷. Elle s'inscrit dans le prolongement de

15 Bertrand M. Patenaude, *The Big Show in Bololand. The American Relief Expedition to Soviet Russia in the Famine of 1921*, Stanford, Stanford University Press, 2002.

16 Sergueï Adamets, *Guerre civile et famine en Russie. Le pouvoir bolchevique et la population face à la catastrophe démographique 1917-1932*, Paris, Institut d'Études slaves, 2003, p. 171.

17 Pour cette série d'expositions « artistiques » je m'appuie sur la thèse de Marija Podzorova-Biret, *Vers l'Internationale communiste des arts. Circulations des arts plastiques et des artistes entre l'URSS et l'Occident (Allemagne, États-Unis, France, Italie) dans l'entre-deux-guerres (1918-1936)*, Université Paris-Diderot, 28 juin 2019; Maria Podzorova, « L'art et l'engagement politique dans la construction de la diplomatie

la campagne de 1921 en faveur des affamés et culmine avec ce que l'historiographie soviétique désigne comme «l'année de la reconnaissance diplomatique¹⁸». Il s'agit de collecter des fonds pour le rétablissement de l'économie soviétique au nom de la lutte contre les conséquences de la famine, mais dans une forme renouvelée, artistique, en offrant au regard et à la vente des œuvres des peintres Piotr Kontchalovski, Kouzma Petrov-Vodkine et Igor E. Grabar, ainsi que du sculpteur Sergueï Konenkov. Les trois expositions procèdent d'une double motivation économique – en raison du pourcentage en devises sur les ventes – et politique – du fait de l'amélioration de l'image de l'Union soviétique censée résulter de l'exhibition de ses talents artistiques. Ces expositions d'art sont perçues du côté soviétique comme des contributions aux processus de reconnaissance diplomatique et ce faisant elles participent d'un exercice de diplomatie culturelle. Ces enjeux ne manquent pas de susciter l'intérêt d'une multitude d'intervenants et de transformer les formes collaboratives en concurrence, avec tous les jeux d'influences et les manigances qui en découlent. Dès 1921 les Soviétiques se sont en effet dotés d'une multitude de comités et de bureaux en charge des contacts avec l'étranger dont le Comité spécial pour l'organisation des tournées artistiques et des expositions à l'étranger. Dans leurs contacts extérieurs ils tentent d'ailleurs progressivement de privilégier des organisations moins bourgeoises que la Croix-Rouge, à l'instar du Secours ouvrier international (SOI), une «organisation humanitaire de solidarité prolétarienne», comme l'appellent les communistes. Ainsi la SRCR n'intervient-elle que là où les

entre Moscou et Berlin», *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 119-120, 1-2 (2016), p. 4-10; Ewa Berard, «The "First Exhibition of Russian Art" in Berlin: The Transnational Origins of Bolshevik Cultural Diplomacy, 1921-1922», *Contemporary European History*, 2021, p. 1-17.

18 *История Дипломатии*, Том третий 1919/1939 гг., Москва, Изд. Политической литературы, 1945, p. 285.

Soviétiques n'ont d'autre alternative ; et seulement en tant que paravent juridique.

Officiellement, la première exposition d'art russe qui se tient à Berlin en 1922 était coorganisée par la section allemande du SOI et la SRCR représentée par Yakov Goldenberg. Mais le rôle de ce dernier se limite à la gestion des fonds collectés, sans peser sur l'organisation elle-même. La participation de Goldenberg s'est imposée dans le cadre du tirage au sort des œuvres, car pour les autorités allemandes seules les organisations de la CR sont autorisées à collecter de fonds en faveur de la Russie soviétique sous forme de loterie¹⁹. En Italie, le représentant de la SRCR, Marc Sheftel, qui est bien implanté dans les milieux culturels locaux et dispose d'une expertise artistique, se démène pour participer à l'organisation du pavillon soviétique de la XIV^e Biennale de Venise. En dépit du soutien d'Olga Kameneva, qui dirige le Comité des expositions à l'étranger, il doit toutefois s'effacer au profit du représentant du Commissariat au commerce extérieur (Narkomvnechtorg) et du représentant plénipotentiaire du Commissariat aux affaires extérieures (Narkomindel²⁰). À l'inverse, dans le cadre de l'exposition d'art russe de New York présentée à Grand Central Park en 1924, c'est la Croix-Rouge qui, faute de relations diplomatiques, s'occupe des visas et des questions administratives. Mais une fois sur place les artistes refusent l'assistance du délégué, David Doubrovski, de peur que cela ne dissuade le public américain d'acheter des œuvres associées au régime communiste²¹. La SRCR n'est même pas nommée sur le catalogue de l'exposition²², ce qui n'empêcha pas la presse amé-

19 Podzorova-Biret, *Vers l'Internationale communiste des arts*, op. cit., p. 188.

20 *Ibid.*, p. 240.

21 Télégramme de D. Dubrovskij, 2.3.1924, F.5283/11/9, doc. I, GARF.

22 Selon le catalogue, l'exposition est organisée par les sociétés d'art de Moscou et de Petrograd, sans autre mention : Igor É. Grabar *et al.*, *The Russian Art Exhibition*, New York, Grand Central Palace, 1924.

ricaine de dénoncer la mainmise – par le biais de sa société de la CR – du régime soviétique sur l'exposition.

La troisième vague des expositions de la CR constitue une réponse aux campagnes antisoviétiques sur l'enfance abandonnée. Elles méritent le qualificatif d'«expositions ripostes» tant elles visent à contrecarrer les attaques provenant de l'étranger par l'exhibition des efforts déployés par le régime dans le domaine concerné. L'enfance abandonnée²³, «ces hordes d'enfants abandonnés, des enfants vagabonds vivant de vols et de mendicité, victimes précoces de la prostitution et de l'alcool²⁴», fait partie des cibles privilégiées de la presse étrangère à propos de l'URSS dans les années 1923-1927. L'indignation était si générale, notamment dans les milieux humanitaires (pensons à l'UISE et à la Ligue de droits de l'homme²⁵), que les Soviétiques durent répondre²⁶. Pendant quelques années, ils multiplièrent les interventions sur le sujet afin de renverser la tendance. La tactique ne consistait pas à nier le problème, mais à parler «d'héritage de la guerre, du blocus, des interventions étrangères et de la guerre civile», à contester l'ampleur du phénomène et surtout à souligner les efforts fournis pour y remédier. L'expérience «d'autogestion scolaire», menée par le pédagogue Anton Makarenko dans une colonie d'enfants abandonnés et délinquants d'Ukraine, est ainsi popularisée à l'étranger par des conférences, des publications et un film²⁷. L'exposition consacrée à l'enfance soviétique

23 Sur ce thème, voir : Dorena Caroli, «Socialisme et protection sociale : une tautologie ? L'enfance abandonnée en URSS (1917-1931)», *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 54, 6 (1999), p. 121-130; et *L'Enfance abandonnée et délinquante dans la Russie soviétique*, Paris, L'Harmattan, 2004.

24 On retrouve ce type de description dans *Le Journal de Genève*, *Le Petit marseillais*, 17 mai 1926, *Le Peuple de Bruxelles*, *le Journal des débats*, 28 février 1926.

25 Voir par exemple *Le Bulletin de l'UISE* n° 21 et le n° 25 des *Cahiers des droits de l'homme*, septembre 1926.

26 Dr Serge Bagotzky, *La protection de l'enfance en URSS*, Berne, SRCR, 1924.

27 *Le Chemin de la vie*, ou *Le Destin de la vie*, du réalisateur N. Ekk, Mejrappom, 1931.

qui circule de 1926 à 1929 en Angleterre, en Belgique, au Japon, en France et, pour une partie de celle-ci, en Suisse est l'ultime phase de cette contre-mobilisation. Coorganisée par l'Alliance des sociétés de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge de l'Union soviétique (ASCRCR) et le bureau des expositions de la VOKS, une société d'échanges culturels fondée en 1925 pour perpétuer les réseaux philo-soviétiques qui s'étaient constitués parmi les intellectuels occidentaux pendant la campagne de 1921, elle se décline en huit sections: « Instruction scolaire » (depuis le jardin d'enfants), « Instruction extrascolaire » (Octobristes, Pionniers), « Éducation physique » (dont le service sanitaire des pionniers organisé par la section jeunesse de la SRCR), « Éducation technique et artistique », « Protection de la maternité et de la petite enfance », « Droits des mineurs », « Enfants des minorités nationales²⁸ ». Si elle tend à montrer le travail accompli par le régime en faveur de l'enfance, l'exposition, très inspirée par les travaux des nouveaux pédagogues, insiste beaucoup sur la « forme par laquelle l'enfant conduit lui-même (*souligné*) son processus de création et d'apprentissage ». La section artistique, composée de livres faits par des enfants et de livres pour les enfants illustrés par des artistes soviétiques, circule aussi dans le cadre d'expositions consacrées à l'édition où elle rencontre un relatif succès.

À partir des années 1930, les Soviétiques qui disposent de représentations diplomatiques et commerciales dans la plupart des pays n'ont plus vraiment besoin de la Croix-Rouge pour exposer leurs artistes et leurs réalisations à l'étranger. Dix ans après la famine de 1921, celle qui se développe en Ukraine et au Kazakhstan – et dont les autorités soviétiques nient l'existence²⁹ – constitue d'ailleurs un contexte ne se

28 Plan de l'exposition sur l'enfance soviétique, F.3341/6/268, doc. 46-48, GARF.

29 Nicolas Werth, « Deni, connaissance, responsabilité: le régime stalinien et la grande famine ukrainienne de 1932-3 », *European Review of History – Revue européenne d'histoire*, 22, 6 (2015), p. 900-916.



Fig. 3 Exposition de l'ASCRCR, Moscou, 1932, V-P-HIST-E-04836. © CICR.

prêtant guère à l'exhibitionnisme humanitaire. D'une façon générale, les expositions de cette époque visent moins à rassurer ou séduire l'opinion publique occidentale qu'à convaincre la population soviétique, et dans une moindre mesure mondiale, de la révolution technologique initiée par le régime dans le cadre du Grand Tournant stalinien. Portée par le mythe prométhéen de transformation de la nature, la dernière vague d'expositions organisées par l'ASCRCR durant l'entre-deux-guerres relève ainsi de la catégorie des salons de l'innovation.

Mais c'est l'aviation sanitaire, et sa section d'infirmières parachutistes régulièrement sollicitées pour des démonstrations à l'étranger (notamment au Japon³⁰), qui dans le domaine humanitaire incarne la modernité du régime.

30 Notons qu'en France aussi sont formées dès 1934 des infirmières pilotes secouristes de l'air (IPSA), qui seront rapidement intégrées aux équipes d'urgence de la Croix-Rouge française.



Fig. 4 Infirmières parachutistes de l'ASCRCR, 1936, V-P-HIST-E-04840. © CICR.



Fig. 5 Biplan sanitaire K-8 de l'URSS, années 1930. © Mokovski Dom Fotografiiia.

Soulignons aussi qu'à l'exception d'une petite exposition organisée en 1932 par l'ASCRCR à l'occasion de son premier et unique congrès, les expositions des années 1930 se font sous le patronage d'autres institutions, comme le Commissariat du peuple à l'agriculture (Narkomzem) et surtout celui de

la défense. Lors des expositions agricoles pan-soviétiques (c'est-à-dire nationales), le stand de la CR est dédié à l'assistance sanitaire sur les lieux de travail, dans les kolkhozes et les sovkhoses, ainsi qu'à la lutte contre les « nuisibles » qui à l'instar des sauterelles attaquent les réserves de grains stockés dans les hangars³¹. L'usage polysémique de la notion de nuisible permet d'ailleurs au régime de stigmatiser à partir d'une catégorie commune ses ennemis non-humains et humains³². Les illustrations mettent ainsi l'accent sur les activités de la CR dans les territoires les plus périphériques de l'Union, le rôle de ses infirmières secouristes et parachutistes dans la diffusion des normes sanitaires – mais aussi sociales et politiques du régime – auprès des minorités nationales, parfois rebelles, d'Asie centrale et du Nord Caucase. L'ASCRCR participe enfin aux expositions coorganisées par l'Armée et l'Osoaviachim (Alliance des sociétés des amis de l'aviation et de la chimie), une organisation paramilitaire en charge de la défense aérienne et chimique dans les campagnes³³. Dans le cadre de ces expositions très militaro-patriotiques dont la fréquence augmente à la fin des années 1930, les panneaux et autres objets iconographiques présentés sur le stand de l'ASCRCR, comme les calendriers commémoratifs et les billets de loteries, reproduisent les mots d'ordre du régime, y compris les moins conformes aux valeurs du mouvement de la Croix-Rouge³⁴. Ce rôle de contributeur annexe auquel se voit désormais cantonnée l'ASCRCR dans les expositions témoigne en réalité de sa subordination aux priorités de l'État-Parti

31 Documents sur les travaux de l'ASCRCR pour l'Exposition agricole de l'Union de 1937-1938, F.9501/2/189, GARF.

32 Cf. la thèse de Marin Coudreau, *Guerre et lutte contre les nuisibles en URSS, 1910-1940*, Université de Nantes, novembre 2017.

33 Rapport sur la participation de l'ASCRCR aux expositions de la défense aérienne et chimique, 1937, F.9501/3/318, GARF.

34 Les bulletins de la loterie organisée par l'ASCRCR en 1942 comportent l'épithète: « Mort aux boches ».

et surtout de l'Armée. Toutes les réformes institutionnelles introduites durant les années 1930 vont en effet dans le sens d'une réduction de son autonomie³⁵. Et en 1938, la plupart des institutions médicales et sanitaires qu'elle contrôle encore passent sous l'autorité du Commissariat à la santé de l'URSS ou du service sanitaire de l'Armée rouge.

Micro-histoire d'une exposition de la Croix-Rouge soviétique dans la ville du Comité international

Il s'agit dans cette seconde partie de procéder à un changement de perspective, et d'échelle, en nous focalisant sur la réception d'une des expositions de la SRCR afin d'interroger la signification du glissement sémantique impliqué par l'usage de la notion d'exhibition dans ce contexte. L'exposition sur «La protection de la maternité et de l'enfance, les assurances et l'assistance sociale dans l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques» qui se tient à Genève en 1929 est la première exposition soviétique présentée en Suisse. L'idée, appuyée par plusieurs personnalités de la Genève internationale (comme la Française Gabrielle Duchêne), émane du Dr Sergueï J.

35 Воронина, Татьяна Юрьевна, *Союз обществ Красного Креста и Красного Полумесяца в СССР, основные направления деятельности в 1930-е гг.*, p. 79-91.

Bagotski, qui est le représentant en Suisse de l'ASCRCR, du Commissariat du peuple à la santé et de la VOKS. Ce dernier en a proposé le principe en 1925 afin de répondre aux attaques de la presse sur l'enfance abandonnée. Le thème, ajoutait-il, « correspond bien au fait que la ville est le siège de nombreuses organisations travaillant sur l'enfance³⁶ ». Mais la proposition avait alors été refusée par Moscou en raison des tensions diplomatiques avec la Suisse qui faisaient suite à l'assassinat en 1923, lors la conférence de Lausanne sur les Détroits, de l'ambassadeur soviétique Vaclav Vorovski. Malgré la levée du boycott et du contre-boycott réalisée en 1927, l'ouverture de l'exposition se fait sous condition: « Il n'y sera pas donné de conférences. Il n'y sera fait aucune propagande politique quelconque. Il n'y sera pas projeté de films et il ne sera pas exposé de documents non encore soumis à notre Département, ni arboré aucun emblème soviétique³⁷. » Officiellement inaugurée le vendredi 22 mars 1929, dans la salle du premier étage du palais électoral de Genève, l'exposition est accessible au public pendant deux semaines de 14 h 00 à 19 h 30. Elle se déploie dans un espace très réputé pour les expositions, notamment celles de la Croix-Rouge. Sur la façade extérieure de l'édifice s'étend une banderole avec une croix et un croissant rouges qui sont les symboles de l'Alliance. L'entrée coûte 60 centimes, elle inclut le guide de l'exposition, mais les organisateurs laissent passer gratuitement nombre de personnes de condition modeste³⁸.

L'exposition mise sur pied par Bagotski avec quelques collaborateurs locaux – deux émigrés arrivés de Russie avant

36 S. J. Bagotski à E. A. Korovine, 7 juillet 1925, F.3341/6/242, doc. 25, GARF.

37 Jean Boissonnas, conseiller d'État (Département des Travaux publics) à la rédaction de *La Suisse*, 13 avril 1929, publiée dans *La Suisse* du 15 avril 1929.

38 Témoignage anonyme publié dans *Le Courrier de Genève*, 16 avril 1929.

la révolution – comprend cinq sections³⁹. La première consacrée à la protection de l'enfance et de la maternité présente les diverses œuvres de prévoyance et de secours pour l'enfance existant en URSS. Elle se compose pour l'essentiel de photographies de crèches installées dans des usines pour favoriser l'allaitement maternel au travail; de cabinets de consultation itinérants pour les femmes et les enfants vivant dans les campagnes; d'asiles pour enfants et d'écoles préparatoires pour nurses. Un premier tableau présente des statistiques témoignant de l'abaissement de la mortalité infantile; un autre les résultats de la législation destinée à protéger les femmes avant, pendant et après la maternité. La deuxième section met en avant les progrès réalisés en Union soviétique dans le domaine de l'assurance sociale, de la protection du travailleur et surtout de la travailleuse. La troisième décrit les activités des sociétés de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge soviétique dans le cadre de la lutte contre la famine et les épidémies, avec une attention particulière pour l'enfance abandonnée, et les minorités nationales. Elle contient en son centre deux tableaux et le drapeau de l'ASCRCR. La quatrième section est consacrée à l'Osoaviachim (Alliance des sociétés des amis de l'aviation et de la chimie): les photographies montrent des avions soviétiques utilisés dans la lutte contre les sauterelles ou le sauvetage de naufragés. Enfin la dernière section présente des livres illustrés et des jeux (des boules et des ovales composés de disques de bois de couleurs variées) pour enfants. Dans l'esprit des organisateurs elle a surtout une fonction décorative. Comme toutes les expositions, c'est un assemblage, une mise en scène d'images, de faits et de statistiques sélectionnés pour donner une image idéale, forcément un peu tronquée, de la

39 G. V., « La protection de la maternité et de l'enfance en Soviétie », *La Tribune de Genève*, 23 mars 1929, p. 3.

réalité. Les chiffres sur l'enfance abandonnée sont nettement inférieurs à la réalité.

La réception de l'exposition se décline en trois temps, correspondant aux interventions successives des journalistes, des milieux anticommunistes et enfin des autorités politiques. Les premières réactions relèvent d'un accueil bienveillant, et spontané, ce qui ne sera plus le cas ultérieurement. Sans être tous enthousiastes, les premiers comptes rendus, y compris ceux de la presse de droite, sont très neutres et informatifs. La presse ouvrière comme *Le Travail* socialiste et le *Drapeau rouge* communiste salue de façon attendue les progrès réalisés en URSS et se félicite de la qualité de la présentation, haute en couleurs, ludique, avec néanmoins une critique relative aux textes explicatifs, qui sont en russe sans traduction ! Le clou de l'exposition est :

« [...] l'ingénieux dispositif fabriqué par W. et G. Arzamasov. Sur une grande carte de l'URSS apparaissent en points lumineux, suivant que l'on presse sur tel ou tel bouton d'un tableau, les lieux où sont situés les établissements de bienfaisance, crèches, maternités, écoles sanitaires, etc. En bref, cette manifestation intéresse à la fois les artistes, les amis des chiffres et les amis de l'enfance. C'est un fait assez rare pour que nous ayons pris la peine de le signaler⁴⁰. »

La presse conservatrice évoque elle-même « d'intéressantes photographies » notamment sur des institutions caractéristiques de l'URSS qui sont presque inconnues en Europe à l'instar des crèches rurales d'été, organisées pendant la période des travaux des champs⁴¹. Elle souligne même la présence d'ou-

40 « Art et statistiques », *Le Travail*, 30 mars 1929.

41 N. s., « Une exposition soviétique au Bâtiment électoral », *Journal de Genève*, 23 mars 1929.

vrages consacrés à la législation sur le mariage (et le divorce), sur les maternités dans les villes et à la campagne. « Quant aux gravures du peintre et graphiste Alexei Kravtchenko, elles sont un essai de représentation artistique de l'acheminement de la femme d'aujourd'hui vers l'émancipation économique et politique⁴². »

Dans un deuxième temps, l'Entente internationale anticommuniste passe à la manœuvre. Car Genève n'est pas seulement la capitale de la diplomatie humanitaire, elle est aussi le siège de l'Entente internationale anticommuniste (EIA) de Théodore Aubert⁴³. Or, le Dr Georges Lodyginsky, le cofondateur et secrétaire de l'EIA, qui fut pendant la guerre civile russe le représentant à Genève de l'ancienne Croix-Rouge impériale russe, visite très attentivement l'exposition. À la différence de la plupart des visiteurs il lit le russe. Sur la base des informations fournies par Lodyginsky⁴⁴, l'EIA décide d'alerter l'opinion publique et les autorités en publiant une plaquette intitulée : *Deux manifestations rouges : Bâle et Genève*⁴⁵. Le texte commence par établir un lien entre l'exposition de Genève et une manifestation antifasciste qui s'est tenue à Bâle le 24 mars, considérant qu'elles forment les deux volets d'une même tentative de déstabilisation de la Suisse orchestrée par la III^e Internationale. Le texte considère que le thème de l'exposition est une provocation : « La protection de l'enfance ! Cruelle ironie quand il s'agit d'un pays où les enfants qui ont été abandonnés à la misère, au vice et au crime, se chiffrent

42 G. V., « La protection de la maternité et de l'enfance en Soviétie », *La Tribune de Genève*, 23 mars 1929, p. 3.

43 Cf. Michel Caillat, *L'Entente internationale anticommuniste de Théodore Aubert. Organisation interne, réseaux et action d'une internationale antimarxiste (1924-1950)*, Lausanne, SHSR, 2016.

44 « L'Exposition de la protection de l'enfance et de l'assistance sociale en URSS », rapport de G. Lodyginsky, 1929, Archives de l'EIA, Service des manuscrits, Bibliothèque de Genève (désormais BGE).

45 *Deux manifestations rouges : Bâle et Genève*, document tiré du dossier Ehrlé aux Archives d'État de Genève (désormais AEG).



Fig. 6 Affiche de la SRCR, URSS, 1925. © Collection JFF.

par millions, parce qu'on y a détruit intentionnellement la famille.» Non moins choquant lui apparaît le fait qu'elle se tienne sous les couleurs de la Croix-Rouge : « Jamais plus grave injure n'a été faite aux Genevois. » La brochure dénonce l'embrigadement de l'enfance auquel participe l'ASCRCR, en tant que service sanitaire du mouvement des pionniers, puis des jeunesses communistes.

Elle s'insurge contre les incitations à la guerre civile prônées par plusieurs des pièces de l'exposition. Ainsi, le manuel *Aux enfants nouveaux. Jeux nouveaux* publié par le Commissariat de l'Instruction publique enseigne aux jeunes de la Croix-Rouge la « haine de classe » et « l'organisation de la propagande gréviste au sein d'une usine bourgeoise ». La brochure stigmatise enfin la présence de l'Osoaviachim, organisation auxiliaire de l'Armée rouge participant à « la militarisation de la population ». Et de conclure : « Au moment où le Conseil fédéral [le gouvernement suisse] est obligé de prendre des mesures extraordinaires pour étouffer dans l'œuf une manifestation révolutionnaire internationale ordonnée de

Moscou, le Conseil d'État [le Gouvernement] de Genève ouvre les portes d'un bâtiment de l'État à une exposition de propagande bolchéviste.»

Distribuée gratuitement sous la forme d'un tout-ménage tiré à 38 000 exemplaires alors que le canton compte 43 000 électeurs inscrits – «une générosité qui décèle de florissantes finances⁴⁶» souligne l'organe du Parti communiste local, cette brochure va constituer la source de la campagne de presse de la deuxième phase. Les thèses de l'EIA sont relayées quelques jours plus tard par toute la presse de droite. Alors que dans son premier compte rendu le *Journal de Genève* parlait d'une «exposition banale», celle-ci est désormais qualifiée de «médiocre⁴⁷». «Tout y sent la propagande, l'endoctrinement, tout y pue la fabrication en officine. Tout y est péniblement uniforme, concerté, truqué, marqué, en un mot, de l'estampille du Politburo», note *La Tribune de Genève*⁴⁸. Malgré quelques différences de style, les articles de *La Suisse*⁴⁹, de *La Gazette de Lausanne*⁵⁰, du *Courrier de Genève*⁵¹, de *La Revue* et du *Citoyen*, sans parler de l'organe fasciste *Le Piloni*, s'inscrivent désormais dans le même credo. «La réaction est aux abois», ironise la presse socialiste en réponse à cette campagne⁵². Mais les milieux anticommunistes sont bien parvenus à transformer l'exposition de la Croix-Rouge en une insupportable exhibition.

Lors de la troisième phase, les discussions ne portent plus sur l'exposition elle-même, mais sur la responsabilité de

46 V., «L'offensive», *Le Drapeau rouge*, 13 avril 1929.

47 N. s., «Les Soviëts et leur action», *Journal de Genève*, 29 mars 1929.

48 *La Tribune de Genève*, 4 avril 1929, p. 3.

49 E. Fabre, «Reparlons de Moscou chez nous», *La Suisse*, 6 avril 1929.

50 «Contre une exposition de propagande bolcheviste», *La Gazette de Lausanne*, 29 mars 1929.

51 «À propos d'une exposition», *Le Courrier de Genève*, 30 mars 1929.

52 Léon Nicole, «La réaction aux abois! – Le croissant et la faucille», *Le Travail*, 30 mars 1929.

ceux qui l'ont autorisée: «Qui est coupable?» s'insurge en effet la presse en chœur. La question se pose à tous. Le CICR, auquel Lodygenski reproche déjà d'avoir reconnu la CR soviétique, prend soin de demander à l'EIA de ne pas le «prendre à partie dans la presse⁵³». Le président de la section genevoise de la Croix-Rouge (le Dr Guyot) se dépêche pour sa part de rédiger un communiqué, dans lequel il souligne être totalement étranger à l'organisation de l'exposition⁵⁴. Accusée d'avoir toléré l'organisation d'une exposition de «propagande politique», la police genevoise doit se rendre sur place et saisir le livre controversé pour le contrôler. «Mais comme le livre était en russe, la police n'a pas pu confirmer les faits et s'en servir pour fermer l'exposition⁵⁵.» Puis, c'est au département des Travaux publics et à celui de Justice et Police de se justifier d'avoir accordé une autorisation. La campagne, qui sert en réalité de prétexte à un affrontement entre le vieux Parti démocrate soutenu par *Le Journal de Genève* et son jeune rival l'Union de défense économique appuyé par *La Suisse* et *Le Citoyen*, est si violente que les autorités politiques cantonales doivent prendre officiellement position. «Décidé à faire respecter l'ordre, il (le Gouvernement) estime que le meilleur moyen d'y réussir n'est pas toujours de prendre des mesures inutilement restrictives.» Et d'ajouter que «si la fréquentation a fortement augmenté les derniers jours», atteignant un total de près d'un millier de visiteurs, c'est «à la suite des articles parus dans les journaux⁵⁶».

53 Lettre de Maurice Dunant, président de la section genevoise de la Croix-Rouge suisse, à [prob. Th. Aubert], 27 mars 1929, Suisse 1929, 3134, Archives de l'EIA, BGE.

54 «À son tour la Croix-Rouge proteste», *La Suisse*, 13 avril 1929; «L'exposition soviétique et la Croix-Rouge», *Journal de Genève*, 13 mars 1929.

55 Rapport de S. J. Bagotski au Comité central de l'ASCRCR, 2 avril 1929, F.3341/6/350, doc. 135, GARF.

56 Procès-verbal de la séance extraordinaire du Conseil d'État genevois du 15 avril 1928, AEG et «Un communiqué du Conseil d'État», *Journal de Genève*, 16 avril 1929.

«C'est un résultat très satisfaisant dans les conditions genevoises⁵⁷», écrit Bagotski qui tente de relativiser l'effet de ces querelles. «Les cercles officiels, sans parler des milieux internationaux, dont les membres furent nombreux à visiter l'exposition, ont été très choqués par cette campagne de presse dirigée par l'EIA⁵⁸.» À Moscou, l'appréciation est pourtant plus nuancée. Autant les attaques des milieux anticommunistes étaient attendues, autant celles du CICR surprennent et gênent l'ASCRCR. «Bagotski a commis une grosse erreur en affichant sans notre autorisation le drapeau de la Croix-Rouge lors de l'exposition de Genève. Cela a suscité dans la presse une polémique désagréable⁵⁹», note le président de l'Alliance. La Croix-Rouge soviétique ne participera plus à des expositions à l'étranger jusqu'à la Conférence internationale du mouvement organisée à Toronto en 1952⁶⁰.

57 S. J. Bagotski à O. D. Kameneva (VOKS), copie à ASCRCR, Osoviachim, NKZ et Narkomindel, 29 avril 1929, F.9501/5/44, doc. 366, GARF.

58 S. J. Bagotski à O. D. Kameneva (VOKS), copie à ASCRCR, Osoviachim, NKZ et Narkomindel, 29 avril 1929, F.9501/5/44, doc. 365, GARF.

59 A. S. Enoukidze, Comité central SRCR, à L. B. Guelfand, 15 juin 1929, F.9501/5/44, doc. 371, GARF.

60 Matériaux sur la participation de l'ASCRCR à l'exposition internationale de 1952, F.9501/5/44, doc. 366, GARF.

Conclusion : quel Musée pour la Croix-Rouge soviétique ?

Peu appréciée des autorités soviétiques tout en étant accusée par les acteurs humanitaires étrangers d'être un instrument au service du régime, l'ASCRCR souffre sans conteste d'un défaut de légitimité, tant sur le plan intérieur qu'extérieur ; et cela malgré le courage et le dévouement dont ont fait preuve ses membres pendant la Grande Guerre patriotique (1941-1945). Alors qu'en Union soviétique la première étape d'une reconnaissance symbolique passe par les timbres, il faut ainsi attendre 1956 pour que l'emblème de la Croix et du Croissant-Rouge apparaisse pour la première fois sur deux « vignettes postales ». Par la suite, l'émission de nouveaux timbres se limite aux commémorations du 40^e anniversaire, suivi du 50^e, de la CR soviétique (1958, 1968), à celui du 100^e anniversaire de la SRCR (1967) et enfin aux 100^e puis 125^e anniversaire du Comité international de la CR (1963, 1988⁶¹). Au total, sur les 6 313 timbres soviétiques imprimés de 1918 à 1991 par le Goznak, l'Entreprise des insignes d'État qui est rattachée au Commissariat aux finances, moins d'une dizaine de timbres sont consacrés à la CR. Situation d'autant plus paradoxale que la réintroduction des timbres par les autorités soviétiques procède d'une démarche humanitaire puisqu'elle se fit dans le cadre de la campagne de 1921 en faveur des affamés de Russie.

61 Enquête effectuée à partir de V. B. Zagorsky, *Postage Stamp Catalogue, Russia 1857-1917, RSFSR 1918-1923, USSR 1923-1991*, Saint-Petersbourg, Standard-collection Ltd, 2013.

Bien que s'étant vu décerner la médaille de l'ordre de Lénine à l'occasion de son 100^e anniversaire (1967), l'ASCRCR connut aussi une muséification tardive et limitée. Malgré la propension soviétique dans ce domaine – les musées, tous étatisés depuis les années 1930, ont joué un rôle déterminant dans la démocratisation de l'accès à la culture et dans l'éducation des citoyens soviétiques⁶² – la décision, prise par l'ASCRCR et le Parti communiste d'URSS, de créer un musée de la Croix-Rouge soviétique, ne date que de 1976. Ouvert trois ans plus tard, à Moscou, au premier étage d'un immeuble situé à proximité du Métro Akademitcheskaïa, non loin du musée des héros soviétiques, il s'inscrit dans le prolongement du gigantesque travail de valorisation de la mémoire militaire de la Grande Guerre patriotique initié sous Brejnev à l'occasion du vingtième anniversaire de la victoire. L'exposition permanente du musée de l'Alliance qui est composée de huit salles présente l'histoire de la Croix-Rouge en suivant le fil des guerres menées par la Russie, de la Guerre de Crimée à la Grande Guerre patriotique, en passant par les Guerres russo-turques, la Guerre russo-japonaise de 1904-1905 et la Première Guerre mondiale. Un espace est dédié à la figure du chirurgien Nikolai Pirogov, fondateur en 1854 des premiers services infirmiers russes, et un autre à l'assistance fournie pour l'ASCRCR en Éthiopie, en Algérie et au Yémen⁶³. La forme – architecturale et artistique – comme le contenu portent l'empreinte héroïque de la Grande Guerre patriotique, contribuant ainsi au renforcement d'une représentation militaro-patriotique de l'ASCRCR qui pouvait trouver un certain écho à l'époque de la Guerre d'Afghanistan. Fermé en 1992, dans un contexte

62 Aurélie Gosselin, *La Politique des musées russes, 1917-1991*, Paris, Larousse, 1993.

63 Vidéo promotionnelle de 1982 réalisée par L. Ramazina et M. Popova, en collaboration avec le Comité exécutif de l'ASCRCR, sur le musée de la Croix-Rouge soviétique : www.net-film.ru/film-8629/.

marqué par la crise de la transmission mémorielle et la fermeture de nombreuses institutions muséales, le musée de la SRCR a retrouvé ces dernières années sa place dans une Russie poutiniennne, dont l'idéologie de la puissance s'abreuve de nostalgie soviétique.





S'exposer pour
collecter : le Secours
aux enfants de la
Croix-Rouge suisse
pendant la Seconde
Guerre mondiale

Introduction

Depuis environ un siècle, l'aide internationale à l'enfance constitue l'un des piliers de l'action humanitaire des organisations non gouvernementales (ONG) et des agences supranationales. Dans le sillage de l'emblématique organisation britannique *Save the Children*, de nombreuses œuvres humanitaires émergent après la Première Guerre mondiale¹. De vastes opérations de secours sont menées à large échelle en faveur des enfants touchés par la famine et les épidémies, principalement dans les régions d'Europe de l'Est. Les pratiques en matière de communication et de récoltes de fonds se formalisent dans les années 1920, tandis que la photographie s'impose comme le support privilégié des représentations dites « humanitaires ». La figure de l'enfant en détresse fait dès lors son entrée dans la rhétorique et l'imagerie des ONG².

En adhérant à la Ligue des sociétés de la Croix-Rouge en janvier 1920, la Croix-Rouge suisse (CRS) prend part aux campagnes humanitaires coordonnées visant à réduire la misère et la mortalité des populations particulièrement affectées par les conséquences de la guerre. Elle lance alors ses premières opérations de secours spécifiquement destinées aux enfants dans le cadre de missions médicales, d'abord en Europe centrale puis en Russie. Mais ce n'est que durant la Seconde Guerre

1 Sébastien Farré, « Sauver l'enfance de la faim (1914-1923). L'internationalisation des pratiques philanthropiques », *Relations internationales*, 161, 1 (2015), p. 13-26.

2 Heide Fehrenbach, « Children and Other Civilians. Photography and the Politics of Humanitarian Image-Making », in Heide Fehrenbach, Davide Rodogno, *Humanitarian Photography: a History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 176; Valérie Gorin, « La photographie de presse au service de l'humanitaire : rhétorique compassionnelle et iconographie de la pitié », in Gianni Haver (éd.), *Photo de presse : usages et pratiques*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2009, p. 141-152.

mondiale que l'engagement en faveur des enfants devient une composante à part entière de la CRS à travers la création, en 1942, de la « Croix-Rouge suisse – Secours aux Enfants », (CRS-SAE). Ce nouvel organisme devient la pièce maîtresse de l'aide suisse aux enfants européens victimes de la guerre. Si les accomplissements de la CRS-SAE et son rôle dans le dispositif de politique étrangère de la Confédération sont relativement bien connus des historiens³, sa stratégie en matière de propagande l'est beaucoup moins. Or, comme nous le verrons, cet élément s'avère décisif dans le succès de l'œuvre.

À première vue, la conquête de l'opinion helvétique peut sembler acquise d'avance. D'une part, l'aide aux enfants victimes de la guerre apparaît comme une cause éminemment noble, justifiant en soi une telle intervention. D'autre part, les Suisses, épargnés par la guerre, se sentent profondément redevables, voire investis d'un devoir moral de solidarité envers les populations meurtries. Or, la CRS-SAE déploie des efforts conséquents pour inciter les citoyens à faire des dons. Cette débauche d'énergie et de créativité en matière de propagande ont de quoi interpeller.

En effet, dès sa création, la CRS-SAE élabore un véritable plan d'action pour s'assurer l'adhésion politique et financière de la population suisse. Elle met en jeu des moyens considérables pour faire connaître les besoins de ses petits protégés et pour montrer l'importance et la signification de son travail. Outre une présence accrue dans les journaux et les émissions radiophoniques, la CRS-SAE s'expose dans les rues et les places publiques des principales villes du pays : elle lance des campagnes publicitaires ciblées et coordonnées, et met soigneusement en scène ses collectes de fonds. Ces dernières

3 Antonia Schmidlin, *Eine andere Schweiz. Helferinnen, Kriegskinder und humanitäre Politik (1933-1942)*, Zürich, Chronos Verlag, 1999; Helena Kanyar Becker, *Ver-gessene Frauen. Humanitäre Kinderhilfe und offizielle Flüchtlingspolitik 1917-1948*, Bâle, Schwabe, 2010.

sont également organisées à l'occasion de manifestations culturelles, sportives ou lors de foires. Investissant pleinement l'espace public à grand renfort d'affiches, de slogans et de drapeaux de la Croix-Rouge, la CRS-SAE déploie une vaste action de propagande à l'échelle nationale, qui peut être comparée à une sorte d'« exhibition humanitaire ».

Dès lors, nous verrons précisément comment la CRS-SAE parvient, à travers différents artifices scénographiques, à établir un lien symbolique et porteur de sens, entre la démarche du donateur en Suisse et l'action de secours accomplie sur le terrain. Cette interdépendance conceptuelle entre les enjeux domestiques et internationaux va de pair avec la mise au point de codes rhétoriques et visuels spécifiques, pour lesquels la politique de neutralité joue un rôle pivot⁴.

Ces pratiques ne sont pas nouvelles : la CRS avait déjà mené une campagne nationale en faveur des enfants orphelins de guerre d'Europe centrale en février 1921 puis en faveur des enfants touchés par la famine en Russie l'année suivante. Mais elles se démarquent néanmoins des modèles du passé de par leur ampleur. De plus, les méthodes de travail se sont affinées et le recours à l'image, en particulier à la photographie, est devenu plus systématique. Ces images, produites et diffusées par la CRS-SAE, leur ton et la charge émotionnelle qu'elles véhiculent, participent à la création d'un imaginaire humanitaire parfaitement calibré aux attentes du public helvétique. L'association d'idées entre les représentations d'enfants victimes de la guerre et les valeurs partagées par la communauté nationale aboutit à la fabrication d'une véritable image de marque. Cette dernière formera ensuite le substrat identitaire sur lequel va se développer la CRS durant l'après-guerre.

4 Concernant les liens d'interdépendance entre culture nationale et aide humanitaire internationale, voir : Liisa Malkki, *The Need to Help: the Domestic Arts of International Humanitarianism*, Durham, Duke University Press, 2015.

L'épreuve de la guerre – comme nous le verrons – apparaît comme un puissant catalyseur des mutations dans les domaines qui constituent aujourd'hui la communication, le marketing et le *fundraising* au sein de la Croix-Rouge suisse.

Croix-Rouge suisse et Secours aux enfants : un mariage forcé ?

Dans la mémoire collective, la CRS-SAE reste associée à l'œuvre la plus éclatante réalisée par la CRS pendant la Seconde Guerre mondiale. Et pour cause : l'accueil en Suisse de dizaines de milliers d'enfants étrangers venant passer des séjours pour fortifier leur santé a durablement marqué les esprits, tout comme l'organisation de programmes alimentaires dans 17 pays européens⁵.

En fait, les secours suisses aux enfants affectés par la guerre ont déjà une longue histoire, avant que la CRS n'en fasse son cheval de bataille durant la Seconde Guerre mondiale. Ils débutent vers la fin de la Première Guerre mondiale, sous la forme de convois ferroviaires à destination de la Suisse. Ces transports d'enfants sont l'apanage des œuvres d'entraide issues de la société civile et des organisations féminines : entre

5 Tableaux statistiques complets des activités de la CRS-SAE, voir : Serge Nessi, *La Croix-Rouge suisse au secours des enfants 1942-1945 et le rôle du docteur Hugo Oltramare*, Genève, Slatkine, 2011, p. 237-242.

1917 et 1921, plus de 100 000 jeunes allemands et autrichiens bénéficient de quelques semaines de vacances en Suisse⁶.

Les programmes d'accueil d'enfants étrangers reprennent ensuite au début des années 1930. Cette fois-ci, l'aide est dirigée vers les enfants dont les familles ont dû fuir l'Allemagne après l'accession au pouvoir du Parti national-socialiste. Les jeunes exilés sont principalement pris en charge depuis Paris ou Vienne par des organisations suisses nouvellement créées, telles que le Comité d'aide aux enfants d'émigrés, œuvre bourgeoise fondée à Zurich en 1933 ou l'Œuvre suisse d'entraide ouvrière (*Arbeiterkinderhilfe der Schweiz*), dirigée par la socio-démocrate zurichoise Regina Kägi-Fuchsmann.

Le déclenchement de la Guerre d'Espagne en 1936 amène les œuvres suisses en faveur de l'enfance sur un terrain plus politisé. Un Comité neutre d'action pour les enfants d'Espagne (connu en Espagne sous l'appellation *Ayuda suiza*) est fondé en 1937. Derrière une neutralité de façade, ce comité regroupe 14 œuvres suisses majoritairement de gauche et oriente son aide en faveur des républicains espagnols. La CRS n'en fait pas partie. Au printemps 1939, les humanitaires suisses présents en Espagne accompagnent la fuite des 500 000 réfugiés républicains à travers les Pyrénées. Ainsi, au début de la Seconde Guerre mondiale, ils se retrouvent sur le sol français aux côtés des exilés espagnols. Ces derniers, considérés comme « indésirables » par le gouvernement français, sont regroupés dans des camps dits « administratifs » situés dans le sud-ouest de la France. Témoins directs de la précarité des conditions de vie régnant dans ces camps de fortune, les acteurs humanitaires suisses décident de poursuivre en France ce qu'ils avaient mis sur pied en Espagne. Le nouveau contexte de la guerre mondiale et la signature du pacte

6 Antonia Schmidlin, *Eine andere Schweiz. Helferinne, Kriegskinder und Humanitäre Politik 1933-1942*, Zurich, Chronos, 1999, p. 23.

germano-soviétique amènent l'*Ayuda suiza* à abandonner son discours antifasciste⁷. Prenant le nom de Cartel suisse de secours aux enfants victimes de la guerre, la nouvelle organisation se forme en janvier 1940 autour d'un noyau dur issu du Service civil international. Le Cartel réunit 21 organisations caritatives suisses œuvrant principalement pour le bien des enfants. Les priorités sont axées sur la distribution de nourriture et l'organisation de convois d'enfants en direction de la Suisse. Une structure transversale se met en place: des sections cantonales se constituent, procèdent aux collectes et au placement des enfants dans des familles d'accueil, tandis que les travailleurs humanitaires tentent, sur le terrain, de parer aux besoins les plus urgents.

En décembre 1941, le Conseil fédéral annonce la fusion entre le Cartel et la CRS. Il s'agit d'une décision motivée par une convergence d'intérêts, tant pragmatiques que politiques: d'une part, le manque de ressources du Cartel qui – privé du soutien de ses institutions les plus à gauches et antifascistes – arrive à bout de souffle après de longs mois d'efforts et, d'autre part, la volonté du Conseil fédéral de faire coïncider les activités humanitaires internationales de la Suisse avec sa politique de neutralité. Placée sous le contrôle des autorités fédérales, la CRS est à même de mettre en œuvre une politique humanitaire conforme aux intérêts nationaux. De plus, grâce à sa popularité et à sa présence sur l'ensemble du territoire, elle est en mesure de collecter les fonds nécessaires à la poursuite des activités. On assiste dès lors à un changement de paradigme: l'aide à l'enfance, qui était jusqu'alors le pré carré des organisations civiles féminines et de gauche, et qui formait une sorte de contrepoids humanitaire à la politique étrangère

7 Sébastien Farré, *Colis de guerre: Secours alimentaire et organisations humanitaires (1914-1947)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 87-103.

bourgeoise et libérale de la Confédération, se retrouve désormais sous l'emprise de l'État⁸.

Un plan d'action fédérateur

Sous le nom de « Croix-Rouge suisse – Secours aux enfants », le nouvel organisme humanitaire dispose de sa propre structure et agit de manière autonome au sein de la CRS. Il est dirigé par un Conseil exécutif réunissant quatre membres de la CRS et quatre membres du Cartel, auxquels s'ajoutent deux représentants de la Confédération. Dans l'accomplissement de ses tâches, la CRS-SAE peut compter sur le soutien des sections cantonales préexistantes ainsi que sur le travail de plusieurs commissions, dont la Commission de propagande. Chargée de faire connaître l'œuvre auprès du public et de définir ses stratégies de financement, cette dernière est composée de neuf membres, parmi lesquels se trouvent plusieurs spécialistes du monde médiatique, comme Paul Hertig (directeur de l'Imprimerie St-Paul de Fribourg), Fritz Knuchel (journaliste et écrivain bâlois, président de l'Association de la presse suisse), ou encore Georges Rigassi (rédacteur de la *Gazette de Lausanne*). Relevons également la présence du chef de l'Office fédéral d'approvisionnement en cas de guerre, Arnold Saxer. Cette Commission est assistée par une sous-commission, dans laquelle siègent également, à tour de rôle, d'influents personnalités de la presse romande et alémanique.

Les séances de direction du Comité exécutif de la CRS-SAE, dont font partie Hertig et Saxer, se saisissent régulièrement des questions débattues par la Commission de

8 Antonia Schmidlin, *Eine andere Schweiz, op. cit.*, p. 197-220.

propagande. Les protocoles de ces séances constituent donc une source de premier choix pour appréhender le dispositif de propagande de l'œuvre. Les grands axes stratégiques y sont déjà clairement définis lors de la première séance du Comité exécutif, qui se tient le 6 janvier 1942. À ce moment, la CRS-SAE projette de faire venir en Suisse 40 000 enfants par année. Devant de telles ambitions, Saxer expose l'idée phare selon laquelle une si «grande action en faveur du Secours aux enfants ne peut être menée que si le peuple suisse porte lui-même le projet en lui donnant une impulsion extraordinaire⁹». Les possibilités d'accueil dépendent, dit-on, de la capacité de mobilisation de la population suisse. C'est pourquoi il est primordial de développer un mode de financement pérenne, qui puisse soutenir l'effort humanitaire sur le long terme. S'inspirant d'une méthode déjà éprouvée par le passé, notamment par l'*Ayuda suiza*, il est décidé d'inciter chaque citoyen à faire un don régulier de 10 centimes par semaine. Cette forme de collecte se fera connaître sous le nom de «sou hebdomadaire».

D'autre part, la question de l'approvisionnement des jeunes hôtes pose problème: à la suite de l'entrée en guerre des États-Unis, les possibilités d'importations de nourriture du pays se sont considérablement réduites. La Confédération ne pourrait pas subvenir aux besoins alimentaires annuels de 40 000 bouches supplémentaires. Dans ce cas aussi, il est question de faire reposer l'effort d'alimentation sur les épaules du peuple suisse. L'idée consiste à collecter au profit de la CRS-SAE les coupons de rationnement, auxquels les habitants auraient volontairement renoncé. Grâce à cet effort de privation, il serait possible de nourrir et d'habiller les enfants étrangers sans prélever de marchandises sur les

9 Archives de la Croix-Rouge suisse (ACRS) Wabern, SRK Kinderhilfe Protokolle 1942, Bd 1, «Sitzung des Arbeitsausschusses», 6 janvier 1942, p. 4.

réserves du pays. En tant que directeur de l'Office fédéral d'approvisionnement en cas de guerre, Arnold Saxer obtient les autorisations politiques nécessaires à la collecte des coupons de rationnement¹⁰.

Très tôt, la CRS-SAE pose les bases théoriques de son action de propagande : les collectes du sou hebdomadaire et de coupons de rationnement doivent reposer sur une injonction morale forte, susceptible d'exalter l'esprit de sacrifice du peuple suisse. Pour ce faire, il est nécessaire que les collectes puissent être associées à un message percutant. Une campagne médiatique nationale organisée par Knuchel est lancée en mars 1942, tant dans la presse écrite que sur les ondes radiophoniques¹¹. La Commission de propagande mise sur la diffusion de courts énoncés accrocheurs pour capter l'attention du public, à l'exemple de la formule suivante : « plus le peuple suisse fera preuve d'esprit de sacrifice, plus la Suisse pourra venir en aide aux enfants victimes de la guerre¹² ». En parallèle, de petits bureaux de propagande se constituent au sein des diverses sections cantonales du Secours aux enfants. En contact avec les journaux régionaux, ils ont pour fonction de relayer les articles et les communiqués fournis par le bureau de presse central de la CRS-SAE.

Cette croisade médiatique s'accompagne d'une intense propagande visuelle. En effet, le lancement des collectes est précédé d'une vaste campagne d'affichage. Le choix de l'affiche en particulier cristallise toutes les attentes. Dans un premier temps, la maquette soumise à la Commission de propagande par l'artiste zurichois Otto Baumberger est retenue – parmi une dizaine d'autres propositions – avant d'être rejetée *in extremis* par Hugo Remund, médecin en chef de la CRS

10 *Ibid.*, p. 6.

11 *Idem*, « Sitzung des Arbeitsausschusses », 26 février 1942, p. 2.

12 *Idem*, « Sitzung des Arbeitsausschusses », 6 janvier 1942, p. 6.

et président du Comité exécutif de la CRS-SAE. Son refus est motivé par la présence d'un détail graphique jugé inapproprié. Il se trouve que le dessin de Baumberger représente un jeune garçon portant un bonnet et une cravate, dont la couleur rouge constitue, selon le colonel Remund, une référence au «bolchévisme¹³». Le choix définitif se porte finalement sur la maquette d'Hugo Laubi, un autre graphiste zurichois, dont le motif emporte l'adhésion de la Commission. L'affiche en question sera placardée sur l'ensemble du territoire, dans près de 10 000 emplacements.

Bien que symptomatique de l'hystérie anticommuniste, cette anecdote est révélatrice de la manière dont la CRS-SAE se (re)présente dans l'espace public, en optant pour des images neutres et consensuelles: la dépolitisation de l'image est même poussée à l'extrême, jusque dans le choix des couleurs vestimentaires. Le rapport singulier qu'entretient la CRS-SAE avec l'iconographie humanitaire ne peut se comprendre qu'à la lumière du contexte helvétique. Comme nous l'avons vu, la reprise en main des activités de Secours aux enfants par la Croix-Rouge suisse n'est pas dénuée d'arrière-pensées politiques: alors que la Confédération est isolée au cœur d'une Europe tombée sous le joug du III^e Reich, son activité humanitaire internationale ne peut se permettre d'être en porte-à-faux avec les intérêts stratégiques de la Confédération et se retrouve, par conséquent, placée sous un contrôle gouvernemental accru. Le dispositif de communication de l'œuvre n'échappe pas à cette logique de *realpolitik*. Les images publiées par la CRS-SAE se présentent sous une forme particulièrement aseptisée. Ainsi les signes de souffrances endurées par les jeunes bénéficiaires de l'aide helvétique – qui proviennent en premier lieu de France, de Belgique ou de Grèce – ne sont pas explicitement reproduits. Car dépeindre les malheurs et les

13 *Idem*, «Sitzung des Arbeitsausschusses», 26 février 1942, p. 2.

blessures reviendrait à dénoncer indirectement les pratiques bellicistes nazies, ce dont se garde bien la Suisse.

D'autre part, le fait de recourir à des images délestées de toute charge politique vise un autre objectif, celui de souder la population suisse au-delà des clivages partisans. Bien que l'œuvre soit traversée à l'interne par des dissensions persistantes entre les représentants du Cartel et ceux de la CRS, elle se doit d'apparaître publiquement comme l'émanation d'une société suisse unie et solidaire. En érigeant l'esprit de sacrifice en valeur cardinale, la CRS-SAE espère donc fédérer les citoyens-donateurs autour d'un dénominateur commun, universel et apolitique.

Collecter les coupons de rationnement

Les opérations de collectes proprement dites débutent dans le courant de l'année 1942, peu de temps après le lancement de la campagne publicitaire. La récolte de coupons de rationnement répond à l'injonction suivante, martelée en boucle : « De la quantité de coupons récoltés chaque mois dépend le nombre d'enfants dans le besoin que la Suisse peut héberger ». Si les coupons peuvent être recueillis dans tous les offices postaux du pays, les banques ou les centres de collectes de la CRS, l'idée fondamentale consiste à investir autant que possible l'espace public. C'est pourquoi la CRS-SAE organise des points de collectes clairement identifiables lors des manifestations culturelles et sportives, les foires ou les comptoirs.

Les coupons recueillis, immédiatement convertis en nourriture, en biens de première nécessité ou en vêtements,

permettent de subvenir aux besoins de base des jeunes voyageurs. Cette concordance matérielle entre le don d'un coupon d'un côté et son usage par le bénéficiaire de l'autre explique sans doute le succès rencontré par cette formule. Les résultats sont si satisfaisants que les récoltes de coupons se poursuivent au-delà de l'année 1942, alors même que les convois d'enfants ne circulent plus entre la France et la Suisse. En effet, dès le mois d'octobre 1942, les trains de la CRS-SAE sont brusquement interrompus à la suite d'une décision unilatérale de l'Allemagne. Ils ne reprendront qu'à la fin de l'année 1944.

En l'absence de nouvelles admissions d'enfants en Suisse, la CRS-SAE est contrainte de réorienter les modalités de son action de secours : d'une conception humanitaire basée sur l'accueil d'enfants victimes de la guerre, elle passe dès 1943 à un programme axé sur le renforcement de l'aide alimentaire sur place, le développement des parrainages et le soutien des colonies d'enfants de la CRS-SAE. Dans ce nouveau contexte, les collectes de coupons perdent tout leur sens, mais sont pourtant bel et bien maintenues. Force est de constater que les contingences de la guerre n'affectent pas les stratégies de collecte de la CRS-SAE. En effet, les coupons de rationnement recueillis sont désormais utilisés pour obtenir des marchandises destinées aux programmes alimentaires à l'étranger, sans que ce changement d'affectation des dons ne soit immédiatement communiqué au public¹⁴. La CRS-SAE préfère continuer à miser sur une méthode éprouvée et rentable – quitte à s'affranchir de certains principes de transparence – plutôt que de devoir redéfinir ses messages et prendre ainsi le risque de perdre la confiance du public. Il en va de même avec l'annonce de l'arrêt des convois d'enfants en Suisse : pour éviter les « dégâts » que pourrait provoquer une telle nouvelle, la CRS-SAE, d'entente avec les autorités, n'informe la population que

14 *Ibid.*, « Sitzung des Arbeitsausschusses », 24 février 1943, p. 3.



Fig. 1 Poste de collecte de coupons de rationnement lors d'une manifestation. © Archives Croix-Rouge suisse.

trois mois après les faits¹⁵. En définitive, l'organisation privilégie la cohérence et la simplicité du message à un effort de transparence coûteux et aux retombées incertaines.

15 Nesi, *La Croix-Rouge suisse, op. cit.*, p. 101.



Fig. 2 Collecte de coupons lors du Comptoir suisse de Lausanne, 1943. © Archives Croix-Rouge suisse.

Recueillir le sou hebdomadaire

Le sou hebdomadaire est de loin la collecte la plus rentable menée par la CRS-SAE. En récoltant la somme de 10 centimes par semaine pendant une année auprès d'un même donateur, l'œuvre peut compter sur un revenu régulier, ce qui lui offre l'avantage de pouvoir planifier ses engagements à plus long terme. Le tableau ci-dessous montre les recettes annuelles produites par le sou hebdomadaire¹⁶ (en francs suisses) :

1942	1 303 748 (depuis avril)
1943	2 182 932
1944	2 134 789
1945	1 800 890
1946	1 248 094
1947	870 067
1948	703 660
1949	246 053
1950	27 256
1951	6 932
Total	10 524 421

L'organisation et le suivi des collectes reviennent aux sections locales. Dans chaque canton, ces dernières ont la liberté de confier ces tâches aux associations de Samaritains ou aux écoliers. La collaboration des enfants est vivement souhaitée, car elle apporte une plus-value intéressante en termes d'image. L'implication de la jeunesse suisse en faveur

¹⁶ Voir Rapports annuels de la Croix-Rouge suisse pour les années 1942 à 1951.

de ses camarades européens déshérités est un atout indéniable pour promouvoir l'œuvre. En se rendant personnellement au domicile des donateurs pour recueillir les modestes oboles, les jeunes collecteurs incarnent littéralement l'esprit de la collecte.

Présentes depuis 1939 au sein du Cartel, les Sociétés suisses d'enseignants et d'enseignantes ainsi que la Société pédagogique de la Suisse romande s'avèrent utiles pour coordonner les opérations avec les départements cantonaux de l'instruction publique et favoriser la participation des écoles aux collectes. D'autre part, les revues pédagogiques nationales, comme l'*Erzieher* en Suisse alémanique, ou *L'Éducateur* en Suisse romande, ouvrent régulièrement leurs colonnes à des articles consacrés au Secours aux enfants¹⁷. Ces articles commentent et soutiennent les diverses initiatives caritatives prises par les écoliers. Ils insistent notamment sur les valeurs morales qui leur sont associées. L'éducation à la responsabilité, à la solidarité internationale et à la préservation de la paix y sont présentées comme des vertus essentielles auxquelles les futurs citoyens suisses doivent s'exercer.

Les apports pédagogiques de l'engagement humanitaire sont clairement mis en avant, notamment au sein de la section genevoise de la CRS-SAE qui, après avoir gagné l'adhésion du corps enseignant au projet du sou hebdomadaire, profite du soutien enthousiaste des écoles primaires du canton. Grâce à son *Bulletin du sou hebdomadaire*¹⁸, la section parvient à souder une véritable communauté agissante autour d'un système de valeurs :

17 Voir par exemple « Aux jeunes instituteurs sans occupation », *Éducateur et bulletin corporatif*, 16 (1942), p. 248 ; « Ombres et lumières autour de l'enfant », 42 (1942), p. 680-682 ; « Au secours des enfants victimes de la guerre », 1 (1943), p. 5 ; « Remerciements », 10 (1943), p. 159 ; « Secours aux enfants », 45 (1943), p. 720 ; etc.

18 ACRS, fonds Steiner, IV-01, Propagande, Le Sou hebdomadaire administré par la section de Genève 1942-1951.

L'école éducatrice est fidèle à sa mission en prenant pour elle cette tâche et sa responsabilité. Par ce sacrifice de quelques minutes par semaine qu'elle demande aux élèves pour d'autres enfants, qui souffrent si cruellement de la guerre et de ses suites, elle aide à graver dans le cœur de nos enfants de Genève, la haute et féconde leçon d'entraide humaine et de charité chrétienne¹⁹.

Ce petit feuillet genevois à vocation pédagogique transmet également des renseignements d'ordre pratique sur le déroulement des collectes, rapporte des témoignages émouvants de bénéficiaires ou propose des actions de parrainage. De plus, il encourage l'émulation entre les écoles en publiant des statistiques trimestrielles détaillées sur les sommes d'argent récoltées par les unes et les autres. Finalement, le sou hebdomadaire de la CRS-SAE ne produit-il pas un effet miroir sur les jeunes collecteurs helvètes qui, à travers la pratique assidue des collectes, sont appelés à développer leur sens de la responsabilité et de l'altruisme ?

Remplir les petits bols de lait

La fusion du Cartel avec la CRS permet, comme escompté, d'augmenter considérablement les revenus du Secours aux enfants. Au terme de l'année 1942, les recettes de la CRS-SAE se montent à 6 762 799 francs suisses. Disposant désormais de ressources financières confortables, le Comité exécutif

19 *Bulletin de la Section genevoise et du Sou hebdomadaire*, mars 1943, p. 6.

s'interroge, lors de sa séance du 26 janvier 1943, sur la suite à donner à l'effort de propagande. Si la majorité de ses membres se prononce en faveur d'une intensification des collectes, en anticipant la perspective d'un accroissement des futurs besoins humanitaires, Edouard de Haller, délégué du Conseil fédéral aux œuvres d'entraide internationale et membre honoraire du CICR, préconise plutôt de réduire la voilure, « de peur que le public ne se détourne des collectes en prenant conscience du rétrécissement de l'œuvre²⁰ ». Rappelons en effet que l'Allemagne vient de supprimer les convois au départ de France. L'accueil en Suisse des enfants victimes de la guerre – l'activité emblématique de la CRS-SAE – est donc lourdement compromis.

Ce changement de cap inattendu entraîne une chute significative des rentrées financières. Le public est manifestement moins réceptif aux besoins de l'œuvre, dont la communication était jusque-là principalement axée sur l'hébergement d'enfants dans des familles d'accueil suisses. La CRS-SAE dresse le constat suivant : « Tant que nous ne pourrions pas recevoir d'enfants en Suisse, nous devons donc nous résigner à ce que le Secours aux enfants n'éveille plus la générosité spontanée que seule la vue de visages d'enfants aux traits hâves et tirés parvient à provoquer²¹. » Cette situation contraint la CRS-SAE à revoir ses ambitions à la baisse pour l'année 1943. Par mesure d'économie, les réunions de la Commission de propagande sont suspendues jusqu'à nouvel avis, aucune nouvelle campagne de récolte de fonds n'est expérimentée, et le projet d'une nouvelle affiche est abandonné.

Pour compenser le manque de visibilité de ses actions en Suisse, la CRS-SAE doit éveiller l'intérêt des donateurs

20 ACRS Wabern, SRK Kinderhilfe Protokolle 1943, Bd 2, « Sitzung des Arbeitssausschusses », 24 février 1943, p. 4.

21 Rapport annuel de la Croix-Rouge suisse, Secours aux enfants pour l'année 1943, p. 10.

pour les initiatives humanitaires menées hors des frontières. Il lui est donc nécessaire d'élaborer un discours plus en phase avec les nouvelles réalités du terrain. Lors de la séance du 9 septembre, les membres du Comité exécutif s'accordent sur la mise en œuvre du prochain plan de propagande pour l'année 1944 avec comme événement phare le lancement d'une nouvelle collecte nationale : l'« action des bols de lait ».

Reprenant l'idée émise en début d'année par l'écrivain zurichois Erwin Arnet, rédacteur à la *Neue Zürcher Zeitung* et membre de la Commission de propagande de la CRS-SAE, le principe de la collecte consiste à vendre dans la rue des petites tirelires en terre cuite qui, une fois remplies de pièces de monnaie, sont restituées à la CRS-SAE. L'argent ainsi amassé permet de financer les programmes de distribution de nourriture mis en place par la CRS-SAE dans divers pays européens. Décorées d'une croix blanche et d'une croix rouge, ces tirelires ont la particularité d'être modelées en forme de pots ou de bols de lait. Cet artifice, imaginé par Giuseppe Crivelli, le directeur de Caritas représenté au sein de la CRS-SAE, se distingue par son aspect hautement symbolique. En effet, le geste altruiste des donateurs comporte une fonction quasi performative : le remplissage des bols de lait en Suisse fait directement écho aux actions de secours menées sur le terrain, où la distribution de lait condensé constitue l'un des archétypes de l'aide humanitaire helvétique. Ce procédé marketing crée un lien d'interdépendance étroit entre l'adhésion d'une communauté à une cause internationale et le système de symboles qui fédère cette même communauté²².

Initiées en 1944, les collectes de bols de lait deviennent un élément important d'identification à l'œuvre du Secours aux enfants, mais ne supplantent pas pour autant les collectes du sou hebdomadaire. L'ouverture des tirelires constitue

22 Liisa Malkki, *The Need to Help*, op. cit.

l'un des moments forts de la collecte. Elle donne l'occasion aux sections d'organiser de grandes manifestations dans l'espace public: les enfants sont invités à briser les bols de lait à coups de marteaux. Particulièrement friands de telles mises en scène, les médias reproduisent un certain nombre de photos illustrant ces événements.

Très populaire, l'action est aussi plébiscitée par le public car les bols de lait sont produits à coût réduit, comme tendent à le démontrer les reportages photographiques réalisés par la CRS-SAE. En période de rationnement et de privation généralisée, la CRS-SAE est particulièrement attentive aux sommes qu'elle investit dans le domaine de la propagande. En témoignent les débats animés du Comité exécutif au sujet de la remise gratuite d'un deuxième bol de lait au donateur une fois que ce dernier a restitué son premier bol. La question est finalement tranchée par le colonel Remund, qui s'y oppose en faisant valoir les arguments suivants :

On pourrait reprocher à la Croix-Rouge de distribuer des bols de lait en guise de souvenir ou de jouets pour enfants. On pourrait nous faire ce reproche, car la remise de bols de lait gratuits implique des pertes importantes. Si nous offrons gratuitement 50 000 bols de lait – ce que Zurich estime nécessaire – cela reviendrait à nous priver de 15 000 francs pour le Secours aux enfants²³.

La CRS-SAE décide de soutenir l'action des bols de lait en lançant une seconde campagne d'affichage nationale pour l'année 1944. L'affiche en question doit pouvoir rendre compte des nouvelles réalités de l'œuvre, dont l'essentiel du travail s'accomplit désormais à l'étranger. Sensible aux arguments

23 ACRS Wabern, SRK Kinderhilfe Protokolle 1943, Bd 2, «Sitzung des Arbeitssausschusses», 13 avril 1944, p. 6.



Fig. 3 Vente de bols de lait dans la rue, fonds de la Croix-Rouge suisse. © Archives fédérales.

économiques, la CRS-SAE accepte la proposition qui lui est faite par la Société suisse des peintres et sculpteurs d'exécuter l'affiche gratuitement et librement. Or, les maquettes soumises à la CRS-SAE ne répondant pas aux exigences de neutralité, cette dernière est obligée de lancer un nouveau concours, en



Fig. 4 Neuchâtel, 20 mai 1944 : récolte du bol de lait, fonds de la Croix-Rouge suisse.
© Archives fédérales.

définissant des critères précis. Le dessin de l'artiste zurichois Eugen Fröh obtient finalement les faveurs de la Commission de propagande. Inspiré par la situation alimentaire dramatique régnant en Grèce, il représente une femme donnant à manger à un enfant assis sur ses genoux. Conforme aux codes visuels de la CRS-SAE, l'affiche ne laisse aucun espace à une quelconque interprétation politique. Sous le slogan «des enfants souffrent», cette nouvelle campagne publicitaire met l'accent sur la nécessité de poursuivre l'effort d'assistance à l'étranger en faveur des enfants sous-alimentés.



Fig. 5 Collecte de bols de lait dans les rues de Bâle, fonds de la Croix-Rouge suisse.
© Archives fédérales.

Les actions de parrainage

Ne pouvant plus recevoir d'enfants en Suisse entre 1942 et 1944, la CRS-SAE mise sur le développement des activités de parrainage. Le principe des parrainages, initié par le Cartel en 1940, rencontre alors une expansion considérable : le nombre d'enfants parrainés passe de 5 358 en décembre 1941 à 14 130 douze mois plus tard, puis se monte à près de 25 000 à la fin de l'année 1944²⁴.

Au début, les parrainages se font de manière individuelle. Ils permettent un contact direct et personnalisé entre le parrain suisse et son jeune filleul à l'étranger. Grâce à son don régulier (10 francs mensuels pendant six mois), le bienfaiteur donne des moyens de subsistance à son protégé qui vit dans des conditions précaires. En échange de son soutien, celui-ci reçoit une photo, un mot de remerciement, ainsi qu'un rapport succinct sur l'usage fait de son don. Il s'ensuit parfois une correspondance entre le parrain et son filleul. À partir de 1943, les parrainages collectifs sont mis en place et remplacent progressivement les parrainages individuels : les contributions des parrains servent alors à confectionner et envoyer des colis d'aide alimentaire ou matérielle à des groupes d'enfants placés dans des colonies ou des établissements médicaux.

L'intensification des parrainages va de pair avec un usage accru de l'image dans la stratégie de communication de la CRS-SAE. La charge émotionnelle véhiculée par les photos d'enfants en détresse joue évidemment un rôle capital pour susciter l'empathie. Des photographes professionnels sont régulièrement mandatés pour réaliser des reportages photographiques à l'étranger. De manière générale, la CRS-SAE

24 Voir Serge Nessi, *La Croix-Rouge suisse, op. cit.*, p. 238.

privilégie la diffusion de ces photos dans la presse ou sur ses propres supports (brochures, dépliants, etc.) plutôt que la réalisation de films. En effet, mis à part quelques séquences tournées par le service cinématographique de l'armée pour le compte du *Ciné-journal*, l'œuvre humanitaire n'investit pas dans les productions cinématographiques, jugées trop onéreuses. Cette dernière n'a d'ailleurs ni commandité ni participé aux scénarios des deux principaux films ayant mis en lumière les activités du Secours aux enfants, à savoir *Marie-Louise*²⁵ et *Deux Sous de bonheur*²⁶. En revanche, les conférences publiques avec projections de diapositives, jugées « plus parlantes » que les films, lui donnent l'occasion de présenter ses photographies au public²⁷.

La fin de la guerre ne signifie pas pour autant l'arrêt des activités de la CRS-SAE. Bien que plusieurs autres organisations humanitaires, confessionnelles, politiques ou éducatives lui contestent son monopole dans le placement des enfants étrangers en Suisse, celle-ci continue son travail sous la même forme jusqu'en 1949, date à partir de laquelle elle sera ensuite intégrée à la Croix-Rouge suisse. Des raisons d'ordre éthique sont invoquées pour justifier la prolongation de ses activités au-delà de 1945 : en conditionnant l'accueil d'enfants en détresse à des critères strictement médicaux, la CRS-SAE se place au-dessus de tout soupçon partisan, et donne ainsi un gage d'impartialité à son action. Capitalisant sur la confiance acquise auprès des donateurs, la CRS-SAE parvient à inscrire ses activités d'après-guerre dans la continuité directe du travail amorcé en 1942. En effet, en plaçant les enfants victimes « innocentes » de la guerre au cœur de son discours, elle dispose d'un concept particulièrement malléable et extensif, capable

25 Leopold Lindtberg, *Marie-Louise*, Praesens-Film, Suisse, 1943, 103 min.

26 Pierre Biro, *Deux sous de bonheur*, Les Films du Compas, France, 1947, 17 min.

27 ACRS Wabern, SRK Kinderhilfe Protokolle 1944, Bd 3, « Sitzung des Arbeitssausschusses », 29 août 1944, p. 2.

de répondre aux nouveaux défis humanitaires mais non moins politiques : l'aide aux enfants d'Allemagne et d'Autriche. En déplaçant ainsi le centre de gravité de ses activités, la CRS ne prépare-t-elle pas également les relations de la Suisse avec la future Allemagne ?

Ainsi, lorsque de nouveaux besoins apparaissent dans l'immédiat après-guerre, la CRS-SAE peut réorienter ses secours vers les enfants souffrant, cette fois-ci, des conséquences du conflit. La transition passe presque inaperçue. Les parrainages se diversifient pour répondre aux nouvelles urgences humanitaires d'après-guerre, à commencer par la question de l'aide aux réfugiés allemands expulsés des territoires d'Europe de l'Est. Des « parrainages-lits » sont alors proposés aux enfants de ces réfugiés, hébergés dans des camps disséminés dans la nouvelle Allemagne – un contraste saisissant pour une œuvre qui s'est bâtie sur un faisceau de solidarités antifascistes...

Développé en temps de guerre, le principe des parrainages s'implante solidement en Suisse dans les années 1950, où il est présenté comme un outil au service de la réconciliation internationale :

Il en résulte très souvent un échange régulier de correspondance, suivi dans certains cas de l'invitation au filleul à venir séjourner pendant quelque temps chez son parrain. À la suite de ces visites, des liens très étroits se créent souvent entre parrain et filleul, et ainsi notre action des parrainages contribue indirectement à faciliter une meilleure compréhension entre les peuples²⁸.

Les parrainages ne cessent d'évoluer et deviennent même un moyen de venir en aide aux enfants suisses défavorisés. Dès

28 Rapport annuel de la Croix-Rouge suisse pour l'année 1950, p. 41.



Fig. 6 Affiche réalisée par Hugo Laubi, 1942, fonds de la Croix-Rouge suisse.
© Archives fédérales.

1954, la Croix-Rouge suisse crée les «parrainages-lits pour enfants suisses». La distribution de literies se concentre principalement dans les régions rurales et alpines, où les familles les plus démunies manquent parfois d'espace et de moyens pour offrir un lit à tous leurs enfants. Ces parrainages sont



Fig. 7 Affiche réalisée par Eugen Fröh, 1944, fonds de la Croix-Rouge suisse.
© Archives fédérales.

guidés par des considérations tant morales que sanitaires. Sous le slogan «à chacun son propre lit», la CRS distribue des milliers de lits individuels pendant plusieurs décennies. Devenant davantage un mode de financement qu'une relation d'aide interpersonnelle, les parrainages rapportent plus

de 45 millions de francs suisses à la CRS, en quarante ans d'existence.

Le marketing en héritage

En conclusion, la reprise en main des activités de Secours aux enfants par la Croix-Rouge suisse en 1942 ne se mesure pas qu'en termes de stratégie d'optimisation des opérations de secours. La configuration particulière dans laquelle se trouve la Suisse impose à la CRS-SAE d'imaginer des modes de financement pérennes, susceptibles d'intégrer l'ensemble de la population suisse dans un projet humanitaire national, qui puisse autant pallier les besoins des enfants victimes de la guerre que répondre aux exigences d'une neutralité politique mise sous pression. En effet, en créant ses propres codes rhétoriques et en développant une identité visuelle calibrée sur les attentes des citoyens, la CRS a fait du Secours aux enfants un instrument au service de la Suisse, capable à la fois d'apaiser les consciences individuelles et de rétablir l'image du pays. Ce mariage forcé entre la CRS et le Cartel – agrégat humanitaire issu de l'engagement militant prorépublicain durant la guerre d'Espagne – aboutit finalement à un étonnant syncrétisme politique qui n'est autre que la nationalisation de l'aide antifasciste.

Savamment orchestrée par des professionnels de l'information se réunissant régulièrement au sein d'une commission spéciale, la propagande occupe une place centrale dans le dispositif de la CRS-SAE. Face à l'immensité de la tâche, cette dernière accorde une attention spéciale à la manière d'occuper l'espace public et d'interagir avec les donateurs. Les levées de fonds sont systématiquement accompagnées de symboles et

de messages porteurs, inaugurant ainsi une nouvelle approche, que nous définissons aujourd'hui sous le terme « marketing ».

Finalement, les expériences marketing menées avec succès par la CRS-SAE dans le cadre de ses collectes nationales seront ensuite avantageusement récupérées par la Croix-Rouge suisse. Autrement dit, l'épreuve de la guerre apparaît comme un puissant catalyseur des mutations dans les domaines qui constituent aujourd'hui la communication, le marketing et le *fundraising* au sein de la Croix-Rouge suisse. À l'instar des parrainages, les grandes collectes du mois de mai, qui constitueront l'épine dorsale du financement de la CRS durant près d'un demi-siècle, reposent sur des pratiques élaborées durant la guerre. Profitant de l'image de marque léguée par la CRS-SAE, la Croix-Rouge suisse a mis à profit l'expérience accumulée pendant le conflit pour développer, consolider et pérenniser ses activités d'après-guerre.



Du « Train-Expo » à
« Captivité... ».

Exposer l'action de
la Croix-Rouge durant
la Seconde Guerre
mondiale

Définie comme l'« action d'exposer aux regards¹ », « exposition » peut être aussi comprise comme le lieu où sont présentés des œuvres, des objets, mais aussi l'ensemble des « objets qui s'offrent à vue », voire plus rarement comme la manière dont ils sont mis en scène². À l'époque contemporaine, ce terme évoque les expositions nationales ou universelles ou encore l'activité des grands musées dont l'un des mandats est de présenter régulièrement des expositions temporaires. Les expositions constituent également le résultat d'une démarche scientifique. Cependant, en tant qu'événements culturels et médiatiques, elles ont généralement l'ambition de mobiliser un large public avec une volonté de divulgation. Ces intentions s'inscrivent également dans une économie des institutions culturelles, mais on omet souvent le rôle central des expositions au service de la propagande, comprises comme un moment privilégié pour mobiliser les cœurs et les esprits.

À partir de cette dernière dimension, il n'est pas surprenant que le développement du mouvement de la Croix-Rouge soit étroitement lié à diverses formes d'expositions durant les principales étapes de son histoire. En 1867, quatre ans après sa création, le Comité international est présent à l'Exposition universelle de Paris³, puis à celle de Vienne (1873), et d'Anvers (1882), aux expositions nationales suisses (1883 à Zurich, 1896 à Genève et 1914 à Berne⁴), mais aussi à des conférences spécialisées consacrées à l'hygiène, à la médecine militaire, etc. Comme le montre l'article de Bertrand Taithe dans ce volume,

1 *Dictionnaire littré*, www.littre.org/definition/exposition (consulté le 20 juillet 2020).

2 *Trésor de la langue française*, www.cnrtl.fr/lexicographie/exposition (consulté le 20 juillet 2020).

3 Cette exposition est analysée en détail dans la contribution de Bertrand Taithe dans ce volume, « Encasing the Word or the Needs? Imagining and Representing Humanitarian Work in Early Red Cross Displays and Exhibitions, 1867-1914 ».

4 Daniel Palmieri, « Du bon berger au bon samaritain : les aspects humanitaires à l'exposition nationale de 1896 », in Leïla el-Walkil, Pierre Vaisse (eds), *Genève 1896: Regards sur une exposition nationale*, Genève, Georg, 2001, p. 181-189.

ces précédents suggèrent que les institutions humanitaires se sont appuyées sur « l'action d'exposer au regard » pour informer le public, pour transmettre un message sur leur cause et pour contribuer à la création de normes, des principes et de méthodes qui caractérisent l'activité de la Croix-Rouge⁵. En parallèle, ces expositions participent à la célébration du progrès, en particulier dans les grandes expositions internationales. La mission du mouvement Croix-Rouge apparaît comme une contribution remarquable à la civilisation occidentale.

Les Sociétés nationales de la Croix-Rouge présentent elles aussi leur organisation et leurs méthodes d'action dans le cadre de stands érigés lors des conférences internationales ou lors de salons consacrés à la présentation de matériels sanitaires⁶. L'objectif annoncé est de faire circuler les progrès techniques et opérationnels développés par les sociétés de Croix-Rouge. En parallèle, ces échanges « technologiques » contribuent à un phénomène de standardisation qui est notamment soutenu par le Comité international. Selon l'idéal de la Croix-Rouge, les services sanitaires devraient intervenir et partager leurs instruments au-delà des frontières nationales et des lignes de front.

L'innovation est notamment incitée par la remise d'un prix financé par l'impératrice russe, Maria Feodorovna, destiné à primer la création de nouveaux instruments et matériels sanitaires. Ces objets sont présentés lors d'une exposition organisée au Prince's Hall à Earls Court en parallèle à la VIII^e Conférence internationale de la Croix-Rouge en 1907 à Londres⁷. Quatre ans plus tard, à Washington, à l'occasion de

5 Bertrand Taithe, « Encasing the Word or the Needs? », art. cit.

6 Il faut noter que lors de l'Exposition universelle d'Anvers en 1882 les industriels avaient déjà été invités à présenter leurs innovations dans le cadre d'un concours de baraquements pour les services médicaux en temps de guerre, *ibid.*

7 *La Croix-Rouge suisse: revue mensuelle des Samaritains suisses: soins des malades et hygiène populaire*, 15 (1907), p. 100-101 ; *Bulletin international des Sociétés de la Croix-Rouge*, 151 (1907), p. 210-216.

la IX^e Conférence internationale, un pavillon spécial présente le travail des sociétés de Croix-Rouge. Il offre un véritable catalogue vivant de l'action Croix-Rouge: objets et véhicules sanitaires sont au cœur de la manifestation. En outre, tableaux et photographies offrent des précisions sur leurs modèles d'intervention⁸.

Après la Première Guerre, en 1925, la XII^e Conférence internationale à Genève en 1925 se déroule en parallèle à une exposition sanitaire installée à la caserne des Vernets qui comprend divers types de matériel et des démonstrations sous forme de reconstitutions d'opérations sanitaires des différentes Croix-Rouge nationales. La marche de la Croix-Rouge vers le progrès est incarnée par la présentation d'objets parfois spectaculaires à l'image du véhicule sanitaire à chenilles Citroën de la délégation française, d'un avion sanitaire des ateliers Louis Breguet ou encore des appareils à désinfection à vapeur⁹.

Selon les commentaires du Dr Augustin van Baumberghen, délégué du corps de santé militaire et de la Croix-Rouge espagnole dans la *Revue internationale de la Croix-Rouge*: « C'est là que réside la grande et indiscutable importance de l'exposition qui a lieu actuellement à Genève. En effet, de l'examen comparé des divers types de matériel sanitaire en usage dans les différents pays peut le mieux naître la généralisation du progrès dont bénéficieront universellement les blessés et les malades – soit qu'une nation emprunte à une autre l'idée d'un perfectionnement, soit qu'ensemble elles étudient les mesures propres à standardiser certains types d'objets, afin qu'ils deviennent indifféremment utilisables par tous les services de santé et de Croix-Rouge¹⁰. [...] »

8 *Bulletin international des Sociétés de la Croix-Rouge*, 168 (1911), p. 217-221.

9 Voir le catalogue de l'exposition, *Exposition internationale de matériel sanitaire (Genève, 7-14 octobre)*, Genève, CICR, 1926.

10 *Revue internationale de la Croix-Rouge*, 82 (1925), p. 834-843.

Au-delà de ces principes généreux et universels, ces manifestations mettent en scène la concurrence existante entre les principales sociétés nationales. Lors de ces grandes messes, elles souhaitent affirmer l'efficacité et la supériorité de leur mode de fonctionnement et de leur technologie. Cette dimension nous permet aussi de suivre la gestation d'une véritable industrie de l'humanitaire, qui met en action des enjeux économiques et nationaux entre les principaux producteurs d'instruments et d'objets humanitaires.

Exposer durant la Seconde Guerre

Cette intention de «mettre à vue» se développe durant la Seconde Guerre mondiale, en particulier autour de la question des prisonniers de guerre. Dès 1939, la captivité constitue une question centrale des sociétés en guerre et un important enjeu pour certains États qui organisent la détention de millions d'officiers et de soldats durant plusieurs années, à l'exemple des quasi deux millions de prisonniers français privés de liberté sur le territoire dominé par les armées du III^e Reich.

La principale activité du Comité international de la Croix-Rouge est la mise sur pied d'une Agence centrale des prisonniers de guerre. Ce service a pour mission de centraliser les renseignements sur les prisonniers de guerre. Ces informations permettent d'assurer l'organisation d'un service de courrier entre les prisonniers et leurs proches de l'autre côté du front, mais aussi la transmission de colis alimentaires préparés par les Sociétés nationales de Croix-Rouge.

Le développement de ces activités est à l'origine d'une transformation du CICR. Petite structure administrative avant 1939, le Comité bénéficie durant le conflit d'importants moyens opérationnels et financiers pour assurer sa mission auprès des belligérants, mais aussi pour affirmer son rôle sur le terrain humanitaire¹¹.

Dans ce contexte, plusieurs expositions sont organisées au sein des camps de prisonniers. Constituées d'objets fabriqués par les prisonniers, elles sont destinées à rompre la monotonie du quotidien et à mobiliser la créativité des prisonniers menacés par l'ennui et par la dépression. En parallèle aux différentes activités culturelles et sportives, ces événements véhiculent une image positive des puissances détentrices. Par exemple, en avril 1943, deux expositions d'art et d'artisanat sont organisées dans le camp de Zonderwater vers Pretoria en Afrique du Sud dans lequel sont détenus des dizaines de milliers de militaires italiens¹².

Plus surprenant, ces expositions « sortent » des camps, et sont présentées au public et aux familles dans les États d'origine des détenus. Parrainée par l'ambassadeur de France en Allemagne, Georges Scapini, une exposition est inaugurée en décembre 1941 au musée Galliera à Paris. Sans surprise, le « Salon du prisonnier » expose des peintures, des dessins et objets réalisés par des détenus. À cette occasion, les pièces présentées sont mises en vente au profit des œuvres dédiées au soutien des prisonniers. En outre, 150 000 cartes postales sont vendues au prix de 5 francs français l'unité¹³.

11 Jean-Claude Favez, *Une mission impossible ? : Le CICR, les déportations et les camps de concentration nazis*, Lausanne, Payot, 1988 ; Sébastien Farré, *Colis de guerre : secours alimentaire et organisations humanitaires (1914-1947)*, Rennes, PUR, 2014.

12 *Revue internationale de la Croix-Rouge*, 298 (1943), p. 828-829 ; voir aussi le catalogue, *Salon du prisonnier. Musée Galliera, du 12 décembre 1941 au 12 janvier 1942*, Fontenay-aux-Roses, Imp. Louis Bellenand et fils, 1941.

13 *Ibid.*

Le succès de ce projet amène l'organisation d'une exposition destinée à parcourir la France. Désormais, la scénographie de l'exposition est réinventée pour être déployée dans un train composé de 11 voitures Pullman aménagées en espace d'exposition. Cette solution permet l'organisation d'un programme itinérant dans la partie méridionale du pays. Du 25 septembre 1942 au 31 mars 1943, le train parcourt plus de 3 000 kilomètres avec des escales importantes à Lyon du 22 octobre au 12 novembre 1942, puis à Nice quelques mois plus tard (15 janvier-7 février 1943). Le train est visité par plus de 115 000 personnes. Au total 777 prisonniers auraient participé à ce projet¹⁴. L'événement connaît une grande publicité notamment par un film promotionnel *Œuvres d'exil*, qui présente diverses scènes de l'exposition de Paris et les principales œuvres exposées.

Les objets et œuvres sont d'une grande variété: desins, peintures à l'huile, aquarelles, fanions, étuis, maquettes, chaussures, chaussons, coffrets, jeux d'échecs, etc. Cette production est représentative de la culture populaire des années 1940, mais aussi un miroir des limites imposées par la censure des puissances détentrices et de l'imaginaire des soldats souvent enfermés durant de longues années: animaux, figures religieuses, paysages, scènes tirées de la vie du camp, des bateaux, des avions, mais aussi le portrait du Maréchal.

Utile pour louer les liens entre la France de Vichy et l'Allemagne nationale-socialiste, la figure de Pétain est célébrée dans un wagon entièrement consacré aux objets offerts par les prisonniers au Maréchal. Dans un élan de patriotisme et de solidarité nationale, les pièces présentées dans le train sont achetées par le public au profit du Centre d'entraide aux

14 *Revue internationale de la Croix-Rouge*, 298 (1943), p. 828-829 et « Communiqué Train exposition du salon du prisonnier », sans signature, sans date, Archives du Comité international de la Croix-Rouge (désormais: ACICR), Centre d'information et de documentation (CID) 400.21.227.



Fig. 1 Train-exposition montrant les œuvres des prisonniers de guerre (photo de Jacques de Morsier), V-P-HIST-E-04525. © CICR.

prisonniers de guerre et à leur famille. Un bureau des ventes permet d'acquérir œuvres et objets d'artisanat, ils pourront être retirés à l'issue de l'exposition.

Au-delà de l'alignement du gouvernement pétainiste avec le III^e Reich, la figure du prisonnier est présentée par les commissaires de l'exposition comme l'avant-garde de la France. Dans la brochure de l'exposition *Quand ils reviendront*, le retournement de l'expérience de la défaite est saisissant. L'expérience de la captivité est présentée comme une phase salutaire d'un esprit national refondé par l'apaisement, l'harmonie et la solidarité de classe: «Alors ils comprendront que leur courage a forcé le malheur et que sur eux s'est fondé l'avenir. Ce sera leur victoire, qui n'est pas la moins difficile [...] ils savent que la libération devra marquer le début d'un

grand et profond redressement¹⁵. » En préface de la brochure de l'exposition, l'ambassadeur Scapini se réjouit des perspectives d'avenir du pays : « Les Hautes Autorités allemandes ont compris qu'il est essentiel, au lendemain de cette tragique aventure, que la France soit à même de retrouver des élites qui travailleraient à la reconstruction européenne sans haine et dans l'honneur national élargi, humanisé, dépouillé de ses vieilles étroitesse conventuelles. Dès lors, elles ont encouragé la culture artistique et intellectuelle de ceux que le travail ne retenait pas au kommando. »

Ces enjeux politiques amènent l'organisation à Paris d'une nouvelle exposition, plus ambitieuse, dont l'inauguration est prévue le 15 juin 1944¹⁶. Intitulée de manière suggestive « Âme des camps », ce projet est piloté par le pompeux « Comité de sauvegarde des œuvres de la pensée et de l'art français créés en captivité », dont la mission principale est de transmettre les créations des prisonniers de guerre à la Bibliothèque nationale. Bref, l'exposition articule la mobilisation des institutions du régime avec les associations des familles des captifs et le grand public. L'exposition est conçue de manière ambitieuse avec la reconstitution d'un mirador, de baraquements, de maquettes. Cependant, le débarquement des troupes alliées, au début du mois de juin, diffère l'ouverture de la manifestation. Inaugurée le 8 août, elle est suspendue deux jours plus tard. Une nouvelle exposition est ouverte de décembre 1944 à février 1945, sous le titre « Le front des barbelés ». Préparée par les services du commissaire

15 Brochure éditée par le Salon du prisonnier, *Quand ils reviendront*, Paris, Imp. E. Desfossés-Néogravure, 1942.

16 *L'Âme des camps. Album souvenir*, Paris, Lamy, 1944 ; voir aussi Evelyne Gayme, *Prisonniers de guerre. Vivre la captivité de 1940 à nos jours*, Paris, Imago, 2019 ; *L'Âme des camps. IV Chronique des Stalags IX A, IX B, XII D, XII F, XIII A, XIII B, XVIII A, XVIII C*, manuscrit, Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits, NAF 17283, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52509828w/f51.image.r=ame%20des%20camps> (consulté le 1er juillet 2020).

aux prisonniers, déportés et résistants, elle s'inspire d'une première exposition plus modeste présentée au printemps 1944 à Alger. Elle apparaît à la fois comme une relecture par la France libre de l'exposition pétainiste « Âme des camps » et comme l'opportunité d'informer la population de la réalité difficile des camps avant le retour prochain des captifs au pays¹⁷.

Ces différentes manifestations ont probablement exercé une influence non négligeable sur les promoteurs de diverses expositions proposées en Suisse autour de l'action du Comité international de la Croix-Rouge en faveur des prisonniers.

Un Train-Expo du CICR à travers la Suisse

Durant la Seconde Guerre mondiale, la Confédération helvétique est épargnée par les combats, elle se replie sur sa politique de neutralité. Celle-ci s'appuyait notamment sur la tradition humanitaire du pays et sur les activités du Comité international envers les États belligérants.

Dans ce contexte, le CICR organise, entre 1942 et 1945, quatre expositions. Elles traduisent sa volonté d'explorer de nouvelles manières de communiquer et de tisser des liens avec le public helvétique. Pourquoi le Comité international investit des moyens financiers et organisationnels dans une période marquée par une expansion inédite de ses activités et par l'urgence de secourir les populations combattantes et civiles, victimes de la guerre ?

17 *De la Collaboration à la libération des camps. Le Grand Palais de 1940 à 1945*, dossier pédagogique du Grand Palais, n° 5, Paris, 2017.

Le 13 juin 1942, au musée Rath à Genève, à une centaine de mètres du bâtiment électoral où est installé le principal centre opérationnel du CICR, le Comité inaugure un dispositif de facture assez classique en présence de la princesse de Monaco, dont l'État, à l'exemple de la Suisse, joue un rôle de plateforme financière très important durant la guerre, notamment pour le III^e Reich¹⁸.

De nombreuses photographies ont été conservées de cette exposition, ce qui nous permet de la reconstituer assez facilement. L'exposition propose en trois parties une présentation de l'institution : l'histoire du CICR, « les temps présents » et « aperçu général ». Cette dernière section aborde notamment les liens entre Genève et la Suisse. Il est intéressant de s'arrêter sur la salle principale de l'exposition, dédiée au mouvement de la Croix-Rouge. Un globe terrestre se trouve au centre du dispositif. Les miniatures des drapeaux des soixante-deux pays présents à la conférence de Londres en 1938 sont piquées sur la sphère. Au fond de la salle trône un buste de Dunant posé devant les drapeaux de la Confédération et du CICR. C'est donc une véritable mise en scène de la dimension internationale du Comité et de son histoire, des liens entre la Suisse et le CICR, mais aussi une affirmation du rôle central et mondial du Comité.

Une partie des panneaux préparés pour cette exposition furent réutilisés à l'occasion de la foire aux échantillons à Bâle¹⁹, mais aussi à Berne et à Schaffhouse. Suite à

18 Voir le catalogue, *Exposition du Comité international de la Croix-Rouge*, Genève, Kundig, 1942, et les séries de clichés consacrés à l'exposition et à son inauguration, Archives audiovisuelles du CICR (AACICR) V-P-HIST-E-02414 à 16, V-P-HIST-E-02647 à 97 et V-P-HIST-E-02798 à 02815.

19 Les panneaux présentés en mai 1943 à Bâle font l'objet de quelques clichés, AACICR V-P-HIST-E-02711 à 721, voir aussi *Revue internationale de la Croix-Rouge*, 293 (1943), p. 385.



Fig. 2 Genève, musée Rath. Exposition du CICR, 1943 (Phot. Max Kettel). V-P-HIST-E-02655. © CICR.

ces premières expériences, une exposition permanente est ouverte le 16 décembre 1943 au Palais électoral de Genève²⁰.

Malgré la présence de cet espace consacré à son histoire et à son action durant la deuxième partie de la guerre, le Comité poursuit d'autres projets pour rendre compte de ses activités durant la guerre. Sous le nom de « Train-Expo », la division de la communication du Comité international de la Croix-Rouge (CICR) présente une première manifestation qui traverse le territoire suisse du 29 avril au 3 août 1944²¹. Formée de trois wagons fournis par la Compagnie des wagons-lits, cette exposition roulante parcourt durant 99 jours plus de 2 900 km. Elle s'arrête dans 73 localités réparties sur

20 *Journal de Genève*, 17 décembre 1943, et voir photographies AACICR V-P-HIST-E-de 02698 à 710. Sur certaines photographies, la référence des deux expositions de 1942 et 1943 semble se confondre.

21 Brochure de l'exposition trilingue, *Train-Expo du C.I.C.R. Ausstellungszug I.K.R.K. Treno-Esposizione C.I.C.R.*, [Genève], [CICR], [1944].

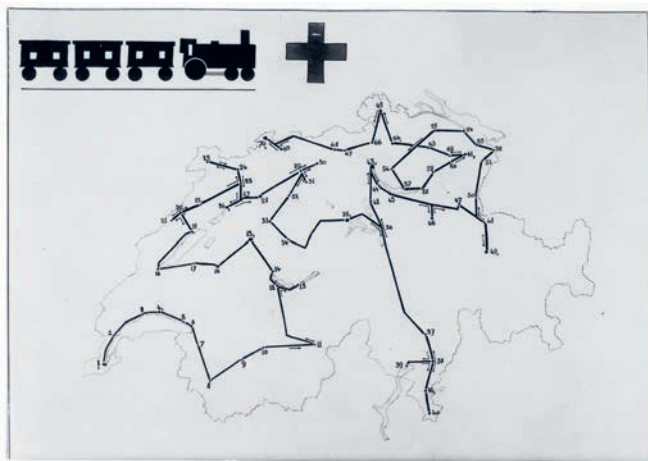


Fig. 3 Carte de la Suisse indiquant les étapes du train-exposition itinérant, 1944. V-P-HIST-E-02823. © CICR.

l'ensemble du territoire helvétique. Selon le bilan dressé par le Comité, cette exposition connaît un grand succès. Mais il faut noter que l'exposition obtient un important retentissement dans les régions périphériques et les petites localités, où il semble que l'arrivée du train constitue un véritable événement²².

L'impact public de l'exposition est difficile à documenter, cependant, il faut souligner le caractère assez modeste du dispositif de l'exposition. Comme le suggère la plaquette de présentation sur cet événement, cette dernière propose aux visiteuses et visiteurs un parcours sommaire²³. Dans les couloirs étroits des wagons, l'exposition se décline en trois

22 Voir ACICR G58, B CR 235, Musée de la Croix-Rouge après la guerre, 1944-1950. Nous avons eu des difficultés à identifier une partie de ces fonds suite à leur réorganisation dans un nouveau classement par les Archives du CICR, il n'existe apparemment pas de tables de correspondance.

23 *Train-Expo du C.I.C.R., op. cit.* Nous avons identifié uniquement une source photographique de l'exposition, AACICR V-P-HIST-E-02823.

parties correspondant aux trois wagons qui composent ce train transformé. Dans les deux premiers sont présentés une série de panneaux et photographies illustrant les activités et principes du CICR, alors que le troisième a été converti en salle de cinéma²⁴. La dernière production de l'institution genevoise, « Une voie reste ouverte ! », est projetée en boucle²⁵. Au total, le film est diffusé 3 200 fois.

En fait, le Train-Expo est inspiré d'une exposition organisée en 1940 par un journaliste suisse et premier lieutenant dans l'armée suisse, Jan Ewan Jaermann-Landry. Organisé dans cinq wagons dont un « Tea-Car », le « Train du soldat » présente au public 296 objets et œuvres créés par des artistes professionnels ou amateurs pendant leur mobilisation. Du 15 novembre au 31 décembre, l'exposition fait halte dans 29 villes romandes pour terminer son parcours à Genève²⁶. Le principal objectif de ce projet singulier est la vente des pièces exposées au profit des artistes mobilisés et des soldats²⁷.

On retrouve à l'origine du Train-Expo du CICR une équipe semblable à celle qui a préparé cette première exposition itinérante. Jan Ewan Jaermann-Landry pilote l'organisation, le secrétariat est assuré par son épouse, Anne Jaermann-Landry, mais figurent également Raoul Siegrist, attaché de presse, et M. Bondanini, conseillère artistique²⁸.

24 Dans le premier wagon sont évoqués les thèmes suivants: les victimes de la guerre, le CICR et les secours; et dans le deuxième: l'Agence, la transmission de nouvelles, les délégués, l'aide aux populations civile, l'appel du CICR.

25 Kurt Fruh, Adolf Forster, *Une voie reste ouverte!*, janvier 1944, 13 min, en version française, anglaise et allemande. Le film est consultable AACICR V-F-CR-H-00041.

26 Brochure « Train-Expo du Soldat ». Le premier wagon accueille des bibelots et petites sculptures d'artistes amateurs, le deuxième est réservé aux œuvres en concours pour le prix de l'armée, le troisième wagon est consacré aux artistes professionnels, la quatrième aux livres, photographies et musique, et enfin le dernier à un « bar-tea-room », *Journal de Genève*, 16 novembre 1940.

27 « Le Retour du Train-Expo », *Journal de Genève*, 28 décembre 1940.

28 « Le Train-Expo du Soldat », *Journal de Genève*, 16 novembre 1940.

Captivité

Suite à cette première expérience, un nouveau projet itinérant, beaucoup plus ambitieux, est proposé du 4 mai au 15 octobre 1945. Cette exposition se décline en 19 étapes, elle débute à Zurich et termine à Lugano en passant par les principales villes helvétiques. Cette nouvelle proposition abandonne l'utilisation des wagons comme espace d'exposition, probablement au vu des limites d'espace. L'exposition comprend une tente démontable, en deux parties de 40 et 45 m, et des panneaux amovibles. Sous le titre « Captivité... », le Comité prend le parti d'axer l'ensemble de l'exposition sur la figure du prisonnier de guerre. Cette exposition marque une véritable évolution, car le Comité laisse sur un second plan le discours institutionnel du Comité pour se focaliser sur le terrain d'intervention privilégié du CICR²⁹. En outre, ce projet mobilise des moyens financiers, techniques et scénographiques qui consacrent cette exposition comme un grand événement culturel et social.

Dans le projet initial, le Comité prévoyait de construire des modules démontables sur le modèle des baraques des camps de prisonniers. Cependant, pour des raisons pratiques et financières, les organisateurs choisissent, comme nous l'avons vu, une tente démontable dessinée par l'architecte Hans Fischli, l'un des initiateurs et constructeur du village d'enfants Pestalozzi à Trogen. L'exposition est composée de cinq parties qui évoquent autant de thèmes de la vie du soldat

29 Catalogue, *Kriegsgedanken... Captivité... Prigioniero di guerra... Wanderausstellung des Internationalen Komitees vom Roten Kreuz. Exposition itinérante du Comité internationale de la Croix-Rouge. Esposizione ambulante del Comitato Internazionale della Croce Rossa*, Genève, CICR, 1945. Voir aussi les photographies AACICR V-P-HIST 02752 à 797 et 02819 à 2820.



Fig. 4 Exposition itinérante, 1945. V-P-HIST-E-02819. © CICR.

en captivité: oisiveté et travaux, soins aux blessés graves, occupations, études, et réinsertion.

Autour de ce dispositif, le Comité international de la Croix-Rouge développe un vaste programme de mobilisation de la population qui fait recours à des instruments de propagande extrêmement variés. L'arrivée du train dans les différentes localités fait événement. À chaque halte, l'exposition est inaugurée par une cérémonie officielle, en présence des autorités locales. À Berne, quatre conseillers fédéraux et le général Guisan assistent à l'inauguration. La population, quant à elle, est informée par une campagne publicitaire qui comprend affichage, distribution de tracts, et communiqués relayés par la presse. La Société suisse de radiodiffusion s'engage à diffuser deux à trois fois par jour des informations concernant le parcours de l'exposition. Enfin, des acteurs très nombreux sont mobilisés autour de ce projet: les compagnies électriques fournissent gratuitement le courant, les cantons exonèrent l'exposition du droit des pauvres, les restaurateurs

offrent des menus avantages au staff de l'exposition, alors que les fleuristes, à chaque localité, décorent gratuitement l'exposition. Dans ce cadre, 84 bus spéciaux sont organisés pour les visiteurs. Dans les localités, des flèches jaunes géantes sont placées pour baliser le parcours des visiteurs. Les enseignants sont sollicités pour servir de relais et pour organiser des visites avec leur classe. Ainsi, le CICR distribue à ces derniers des dossiers et un texte destiné à être lu devant les élèves. Ceux-ci sont également encouragés à former des escouades pour lire une proclamation sur les places publiques.

Comme nous l'avons évoqué, à l'opposé de deux premières expositions centrées sur un discours patriotique et institutionnel, « Captivité... » cherche à placer le visiteur dans la situation du prisonnier, à mobiliser son émotion. Dans ce cadre, sept toiles murales du peintre Charles Hug (1899-1979) occupent une place centrale. Elles proposent des images fortes centrées sur les victimes et, semble-t-il, frappent de nombreux spectateurs. Attaché durant la guerre au QG de l'armée comme reporter, Charles Hug réalise de nombreux dessins et affiches pour des organisations humanitaires suisses. Son travail se distingue par son regard très pessimiste et lugubre. Les peintures de Hug suscitent d'ailleurs un débat parmi les organisateurs qui craignent, à l'exemple du vice-président du Comité, Carl Jakob Burckhardt, que l'aspect très sombre des panneaux provoque des inquiétudes sur la situation des prisonniers et des doutes sur l'efficacité du travail du Comité.

En outre, une production du réalisateur suisse Kurt Früh est proposée sous le titre « Prisonnier de guerre »³⁰. Commandé par le CICR et produit par Central-Film SA, ce film ambitieux (27 minutes) évoque le « mal du barbelé » subi par des nombreux prisonniers, mais aussi l'action du Comité pour

30 Ce lien entre le film et l'exposition n'est malheureusement jamais évoqué, le film est consultable sur le site avarchives.icrc.org, AACICR V-F-CR-H-00042.

les soldats et leur préparation à leur retour après la guerre. Il s'agit d'un film assez étrange et original basé sur le parcours psychologique et émotif d'un prisonnier de guerre victime du cafard, de la déprime, et qui retrouve l'espoir et la volonté de penser le futur grâce à un livre d'architecture envoyé par les soins du CICR. Cette production couronne l'exposition en explicitant le message proposé par les exposants.

L'autre intérêt de l'exposition est la présentation, désormais traditionnelle, des centaines d'objets exposés, et réalisés par des prisonniers de guerre. Ils ont été notamment envoyés aussi bien depuis les États-Unis, l'Australie, ou d'Allemagne. Huiles, aquarelles, gravures, sculptures, objets en bois, etc., ont pour fonction de créer un lien direct avec le quotidien du prisonnier et le visiteur. Ces œuvres et objets suggèrent les efforts réalisés pour tromper l'ennui et les problèmes posés par la privation de liberté.

Exposer, pourquoi ?

Cette intention de mettre en scène l'action du CICR mérite d'être interrogée, car elle se déploie dans un contexte marqué par une expansion inédite des activités du CICR. L'institution, organisée en 1939 autour d'une poignée d'employés, devient une véritable entreprise de l'humanitaire à la fin de la guerre. Elle gère des milliers de volontaires et une montagne de marchandises empilées dans les entrepôts de l'institution. Face aux besoins urgents des prisonniers et aux demandes de puissances en guerre, pourquoi le Comité investit du temps et de l'argent pour présenter son travail à la population helvétique ? Quel sens prend cette action face à l'effondrement ?

Il n'est pas aisé de répondre à cette question, mais la situation de la Suisse préservée au cœur de l'Europe en ruine rend possible la mise sur pied de ces manifestations. Le Comité expérimente, tâtonne, aspire depuis un certain temps à ouvrir un musée dédié à son histoire et à son action³¹. La population suisse a été par ailleurs très marquée par l'exposition nationale de Zurich en 1939, «La Landi» qui a été un moment privilégié de célébration de la défense spirituelle et dans laquelle le CICR était très présent.

Les expositions apparaissent comme un instrument pour diffuser parmi le public les valeurs humanitaires de son action, et contribuer à unir la population derrière la neutralité du pays. En parallèle, il faut relever que ces expositions passent sous silence la situation des milliers d'internés en Suisse durant la guerre, ce qui provoque certaines tensions entre les organisateurs et l'armée suisse. L'espace concentrationnaire est également absent dans cette exposition qui omet les rares initiatives prises par le Comité concernant les victimes raciales et politiques des camps de concentration³².

L'enjeu financier joue probablement un rôle non négligeable. Au moment où le CICR est sollicité de toutes parts, l'institution humanitaire réalise une recette de plus de 160 000 frs, dont presque 40 000 frs sous forme de dons. Le Comité obtient un bénéfice 44 532 frs de cette manifestation. Les catalogues des expositions itinérantes, tirés à plus de 100 000 exemplaires, ressemblent à un programme d'une fête populaire, truffés de publicités graphiques vantant la qualité du lait en poudre Guigoz ou les services en transport de la

31 Au printemps 1936, alors que le Comité envisage le déplacement de son siège vers la villa Bartholoni au bord du lac Léman, le président Max Huber évoque l'idée d'un musée, ACICR, procès-verbal du Comité, 23 avril 1936.

32 Sébastien Farré, «The ICRC and the Inmates of National-Socialist Concentration Camps (1942-1945)», *International Red Cross Review*, 95, 888 (2012), p. 1381-1408.

compagnie bâloise Danzas³³. La projection des films est précédée de nombreuses diapositives publicitaires accompagnées de messages diffusés par gramophone. Enfin, à la sortie des expositions une urne est déposée destinée aux dons individuels.

La nécessité de trouver de nouvelles sources de financement amène probablement le CICR à piloter d'autres manifestations, qui sont pourtant loin des fondements de l'institution. Du 5 octobre au 4 novembre 1945, à l'aérodrome de Dubendorf, deux bombardiers américains sont exposés au public. Au prix de 1.- frs par personne, les visiteurs peuvent découvrir l'intérieur de ces deux avions, un B17 et un B24. Poussées par la curiosité, plus de 90 000 personnes visitent cette exposition. Cette opération rapporte plus de 67 000 frs au Comité de Genève.

Cette période est particulièrement importante, car la fin de la guerre menace le financement de l'institution assuré principalement par les États en guerre. À ce moment charnière, l'institution entend affirmer son rôle essentiel durant la guerre au service de la neutralité de la Confédération, mais aussi l'importance de la poursuite du travail dans le cadre du retour et de l'accompagnement des prisonniers de guerre.

Le train et l'exposition itinérante par leur exploration du territoire suisse offrent également la possibilité de « désenclaver » la présence du Comité, dont l'identité est encore très attachée à Genève, et d'informer la population helvétique de son activité durant la guerre.

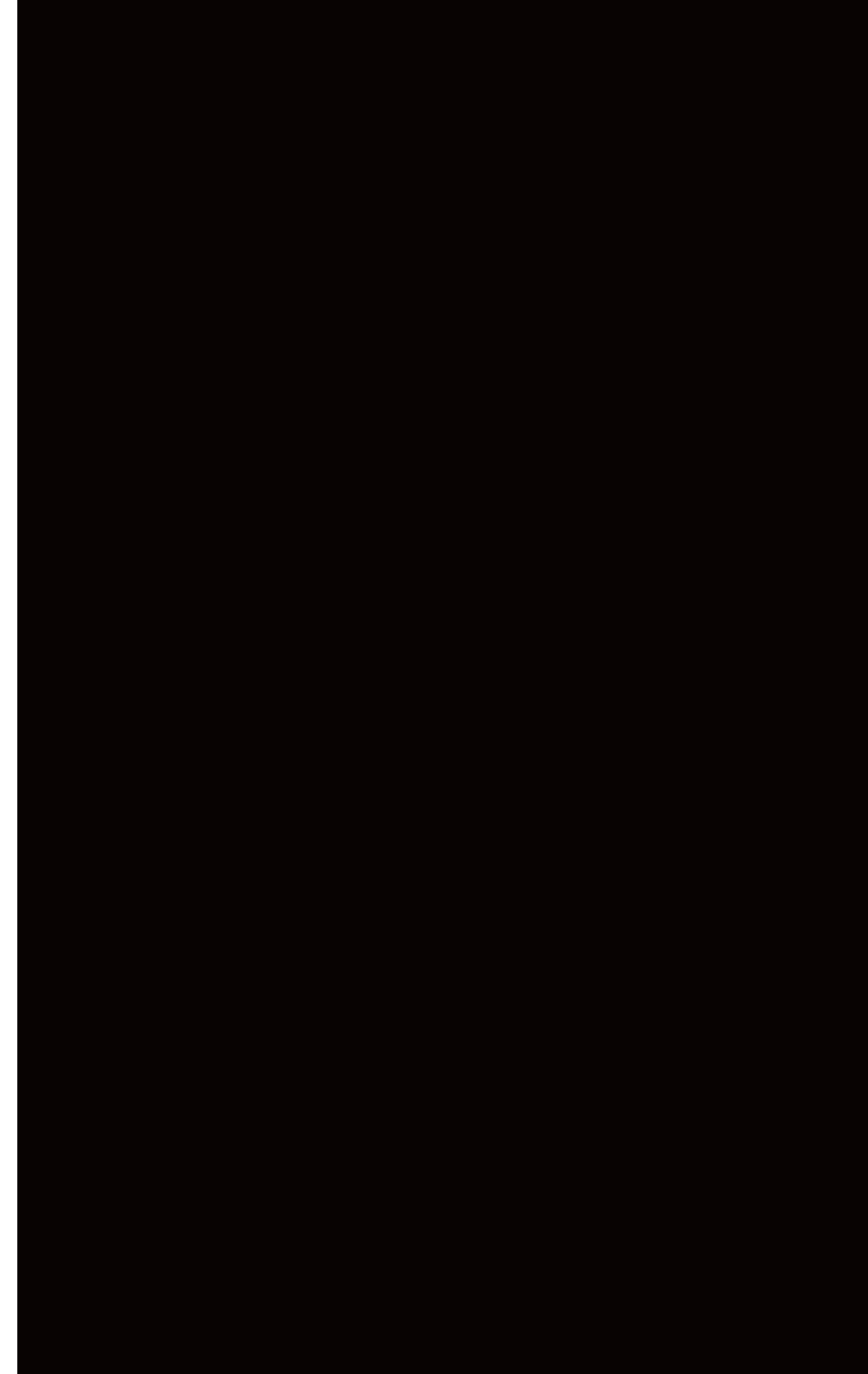
Ces exemples nous rappellent que le Train-Expo n'est pas un modèle inédit et que l'utilisation du train évoque l'importance du train dès la deuxième partie du XIX^e siècle, comme un instrument de publicité, de propagande ou de spectacles itinérants. Quelques décennies plus tôt, le cirque de Phineas

33 Voir brochure de l'exposition, *Train-expo du C.I.C.R.-Ausstellungszug I.K.R.K.-Treno-Esposizione C.I.C.R.*, [Genève], [CICR], [1944].

Taylor Barnum traverse les États-Unis avec un train composé plus de 80 wagons. Le train participe à incarner une image de modernité, de progrès, mais il permet aussi d'atteindre rapidement des régions éloignées, à l'exemple des agit-trains de propagande organisés en Russie soviétique qui sillonnent le territoire russe dès 1918³⁴. Ceux-ci proposent notamment des projections cinématographiques organisées par les futurs réalisateurs Dziga Vertov puis Alexandre Medvedkine.

Ce développement traduit aussi la transformation du Comité international, qui passe d'une petite structure administrative en 1939 à une véritable entreprise de l'humanitaire à la fin 1945. Le CICR dispose désormais de services de communication. L'exposition « Captivité... » s'inscrit dans ce mouvement d'expansion financière et de consolidation de nouvelles compétences au sein du CICR.

34 Natalia Z. Sidlina, Matthew Gale, *Red Star over Russia: Revolution in Visual Culture 1905-55*, London, Tate publishing, 2017.



The Humanitarian
Media Exhibition

*L'exposition médiatique
de l'humanitaire*

« No Laboratory
of Illusions »?
UNESCO's Human
Rights Exhibition
and Album
(1949-1951)

«When, on the 10th December 1948, the General Assembly of the UN promulgated the Universal Declaration of Human Rights, it did no more than place the *coping stone* on a task begun in past millennia. Throughout the world, since the beginning of history, man has continually risen in revolt against the powers that sought to enslave him...»

Introduction

This was UNESCO's earliest explanation of the international and historically continuous struggle for human rights encapsulated in an exhibition dedicated to educating the international community about the Universal Declaration of Human Rights (UDHR) adopted by the United Nations on the 19th December 1948. The exhibition sought to show how «the whole world has been the battlefield of the fight for liberty... and will show the men to whom we owe, in all parts of the world the Human Rights that are today our most treasured possession», but «will also demonstrate that these Rights are still *a brittle thing*» (my emphasis). It aimed to «give men a clearer awareness of their rights. They will thus be better able to defend them, and particular to respect them more»¹. The extraordinary effort to catapult humanitarian sentiment and hard-won values of humanity and liberty into binding international law expressed in the Universal Declaration of Human Rights (UDHR) were, however, frequently tempered by matters of national culture, geo-politics, ideological tensions, colonialist thinking and racial superiority, as well as

1 «Human Rights Unesco Exhibition in Paris», *The Courier*, II, 8 (September 1949), p. 9. (my emphasis)

constraints of budget and policy. UNESCO's role was thus crucial in public relations as much as implementations, for garnering international public support was so important it had an entire mass communications section which included, film, radio, and exhibitions. Exhibitions were considered one key aspect where education and momentum across the global community could be an effective translatable strategy.

UNESCO sought to disseminate knowledge and enhance the moral authority of the UDHR, committed at its first General Conference in Beirut in 1949. The use of the architectural metaphor of «the coping stone» was typical of the material produced by UNESCO to illustrate its visions of a global history of civilisation expressed in visual and architectural achievements or what was called the «crowning glories» of the past, only renewed in the postwar present by laying out the long struggle of human achievement. Director General Jaime Torres Bodet emphasised this by placing the recent doctrine of universal human rights on a historical trajectory of parallel struggle from the deep past to the modern present. As he wrote to the member states, «The exhibition will be concerned to show, objectively and in a spirit of international understanding, what have been the contributions of every people, every nation and every culture to the assertion and the *conquest* of Human Rights» (my emphasis)². This language of revolt, conquest and brittleness was shaped by the «moral aspiration» of the UDHR, which Mark Mazower states acted «as a substitute for the force of law»³.

UNESCO's dissemination strategy was constituted first as an exhibition launched at the Musée Galliéra in 1949, coinciding with its General Conference in Paris, and second as a

2 Communique, Director General Jaime Torres Bodet, 29th April 1949. UNESCO archives X07.515.928.

3 Mark Mazower, *No Enchanted Palace: The End of Empire and the Ideological Origins of the United Nations*, Princeton, Princeton University Press, 2009, p. 130.

portable exhibition through the *Human Rights Album*. The uncertainty of international peace in 1949 was recognised by Torres Bodet when he urged member states to embed peace, education and «human brotherhood» in «concrete projects» rather than «daydreams», so that the ambition of universal human rights could not be reduced to «a collection of symbols and a laboratory of illusions»⁴. Yet, he also expressed the fragility of the project, and wider anxiety in UN institutions about the reality of internationalizing the human rights agenda among the complex array of nation states in the era of the Cold War, when western democracy felt threatened, and in the midst of movements for civil rights and decolonisation.

This paper explores the concept of the Album and its curatorial strategy in disseminating the meaning of human rights to the world. Jaime Torres Bodet's inaugural words were reiterated in the Album's preface: if «the human race continues to live facing hunger and injustice, and to die in squalor and ignorance, the Paris declaration will represent nothing more than a remote ideal», again expressing the weak state of human rights and peace, a reflection also of the shift from the World War to the Cold War. What Torres Bodet called «the famine of the mind» should be countered by cultural diplomacy and «fundamental education», literacy, classic literature, the popularization of art and culture, and modern scientific methods, all themes that were visualised in UNESCO's public exhibition⁵.

This paper contributes to a growing body of scholarship dedicated to examining the public education of human rights in the immediate years following the devastations of the Second World War. It contends that despite its obscurity until recently, the *Human Rights Album* is an important early

4 Jaime Torres Bodet, *The Courier*, 1st October 1949.

5 *The Courier*, September 1949.

demonstration of UNESCO's cultural strategy in supporting the United Nations' human rights agenda through international public education. Historian Tom Allbeson, for instance, has focused on the Album's use of photography as a universal language, translatable form of mass communication, that conveyed human rights ideas across linguistic, literacy, and cultural barriers. He argues that, together, UNESCO's magazine *The Courier*, the HR Album, and commissioned photo-books, were exemplary models of modern «photographic diplomacy»⁶. Others have noted the efforts to integrate human rights education into mainstream curricula of the UN member states, such as with the 1953 Scheme of Co-ordinated Experimental Activities in Schools of Member States⁷. Wider scholarship on the United Nations points out the weakness of rights regimes in its first two decades, despite shifting tides against colonialism and racial supremacy. This paper contributes to the field by looking at UNESCO's communications and public relations effort⁸.

6 Tom Allbeson, «Photographic Diplomacy in the Postwar World: UNESCO and the Conception of Photography as a Universal Language, 1945-1956», *Modern Intellectual History*, 12, 2 (2015), p. 385-415.

7 Patricia Bromley, Julia Lerch, «Human Rights as Cultural Globalisation: the rise of human rights textbooks, 1890-2013», *The Palgrave Handbook of Textbook Studies*, E. Fuchs and A. Bock (eds), New York, Palgrave, 2018, p. 345-356.

8 Samuel Moyn, *The Last Utopia: Human Rights in History*, London, Belknap, 2012; Mazower, *No Enchanted Palace*, *op. cit.*, p. 9-26.

The Human Rights Album: international, national, and regional

On Sept 29th 1949, Vincent Auriol (President of the French Republic) and Yvon Delbos (Minister of Education), along with the President of the General Conference and the DG Jaime Torres Bodet, inaugurated the exhibition. Closing three months later, on December 31, the exhibition was repackaged as an exhibition Album with A3 sized plates and detachable wall captions, with instructions for multiple display modes and suggested curatorial techniques, and thus becoming an easily transportable touring show. It first went to French cities and towns (Toulouse's new Musée Pédagogique; Bordeaux; Limoges, coinciding with its first UNESCO Youth Club). The exhibition was then turned into a *Human Rights Album* that could be posted to the various member states to be restaged with additions of local content.

While The Album can be simultaneously seen as an ideological, diplomatic and educational tool, it arose out of an earlier research project undertaken in 1948, established as «an enquiry into the humanistic aspect of cultures from the point of view of their mutual relations and their subjective valuations». Submitted to a group of experts, the vast collage of images in the Album began with two classical figures of Adam and Eve standing next to a large image of Earth. The resulting «Pictures from Human History» draws upon a selection of 400 iconic documents, fine art, material culture, photographs and architecture. It used modern photographic techniques and conventional lithography, as well as modernist design, space

and figurative icons, to produce a wide-ranging ahistorical and culturally analogous paradigm of human rights as an age-old project of universal mankind.

The reproduction and circulation of 12,000 copies of the Album around the world, described as a « pictorial history book » also enabled UN member states to restage versions of the original exhibit, selecting from the Album's 110 black and white A3 plates, wall panels and text captions⁹. The Album included a curatorial « brochure » with extensive instructions (in English, French and Spanish) and recommendations on how to curate the A3 size plates – vertically and horizontally or in different combinations, such as how to mount on walls or on mobile particles and to use light panels that could structure a larger space. It suggested where to accompany images with the provided captions.

The curatorial and spatial models were intended as « a working instrument » so that member states could make independent decisions as to whether to develop a particular theme for local usage, to use specific sections or insert their own set of plates, and crucially to allow member states to add their own national story into the overarching themes. They could supplement the plates with material objects, books, reproductions, illustrations, documents and photographs from local records and archives. Member states could include elements from their own national history into the overarching themes of the universal rights of mankind, not necessarily disturbing the overarching narrative which was to « illustrate the conquest of those rights »¹⁰.

The Album was thus underpinned by several paradoxes: a linear, transnational vision of equal struggle culminating in

9 *The Courier*, October 1949.

10 Human Rights Album Brochure, and General Information, *Human Rights Album*, UNESCO archives.

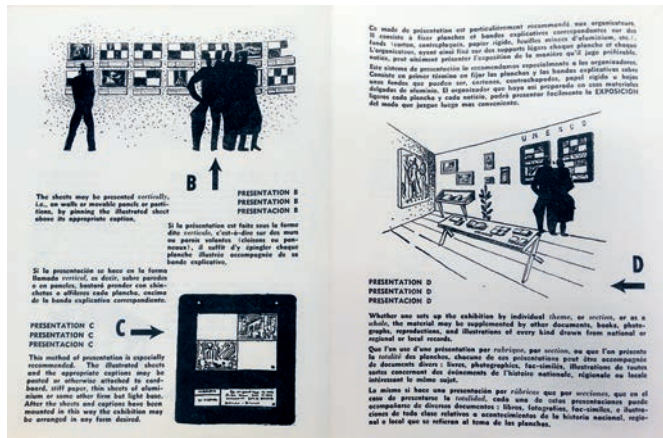


Fig. 1 Human Rights: Exhibition-Album, Paris, UNESCO, 1950.

the UDHR, on the one hand, and yet a fragile laboratory on the other hand; emphasis on modern technological and scientific progress and human creativity, and yet a lingering undercurrent of Victorian racist thinking that equated the progress of civilization with white Anglo-Europeans. Tom Allbeson argues, «the diverse images and captions of the album oscillate between two diverse conceptions of culture: as a collection of material objects and as a shared way of life», using photography to bring differences in time periods, nations, languages, and artistic traditions closer together. He argues that that photographic images in the Album universalised cultural values and identities, rather than conveying the internationalist ethos of the UN and the UDHR¹¹. However, the Album concept deliberately allowed space for member states and their individual National Commissions to include «supplementary» material of «every kind drawn from national or regional or local records», and to be replicated in libraries,

11 Allbeson, «Photographic Diplomacy», *op. cit.*, p. 398.

.schools, public education settings [Illustration 1]¹². In the UK, the Welsh sub-committee provided material relevant to its own distinctive history, language and culture. UNESCO's liberal approach, however, was not always diplomatically successful. The South African committee, for instance, wanted to see the Album's contents before it would commit to staging the exhibition.¹³

In my view, the Album was trying to hit many different targets. In my view, the Album was trying to hit many different targets, and navigate different push and pull factors prevailing at the time – international, national and regional – reflecting the ambition of institutionalising human rights, but also underpinned by precarity as an ethical, institutional and educational force. Indeed, there was deliberation in 1950, whether the exhibition should be shown in the western zones of Germany as well as the western sectors of Berlin¹⁴. In 1950, the exhibition was restaged in Haiti at the Port-au-Prince International Exhibition, where it emphasised black activism against slavery. It was adapted to emphasise the role of black activists from Saint Domingo, such as Jean-Baptiste Belley, in the abolition of slavery in all French colonies in 1794, notwithstanding its reinstatement in 1802 before complete abolition in 1848. Alongside the crates of exhibition material, Paris UNESCO sent a scale model of the Ouragan (Hurricane) slave ship built at Nantes in 1830 to celebrate «The slaves who claimed their rights as men»¹⁵. The year 1950 was an

12 *Human Rights: Exhibition-Album*, Paris, UNESCO, 1950. By permission of UNESCO.

13 Subcommittee on Human Rights Exhibition, Dec 1950-June 1951, National Archives ED157; Letter from A. Thompson (UNESCO National Commission for the UK) to Ross McLean (Head of Film and Visual Information Division, UNESCO house), 12th December 1950, UN 4 (1)/4, UNESCO archives.

14 «Presentation in Berlin of UNESCO's exhibition of Human Rights», October 1949, UNESCO archives 3427 (100) A146.

15 *The Courier*, 1950, p. 11.

important year for Haiti to make such a statement on human rights, as universal suffrage was enshrined in law and yet the Presidential general election was held in which Paul Magliore was the only candidate (of the Peasant Worker Movement); seven years later he was exiled. Following the near failure of its fundamental education programme, UNESCO launched in 1950 a further programme of Adult Education in Haiti, with materials in Creole. As Chantalle Verna writes, Haitian, American and European advocates (both UNESCO and the Rockefeller Foundation) used literacy programs to serve bilateral relations¹⁶. Literacy was considered a pillar of citizenship and human rights, and public exhibitions with texts and images were fundamental tools in UNESCO's peace-building and educational diplomacy in non-western countries.

« Pictures from Human History »: Clive Entwistle's Whimsical World Kaleidoscope

Though the original exhibition was drawn up by the Preparatory Commission consisting of representatives of UNESCO and the French authorities, as stated by the Director General to the Member states, few historians have since

16 Chantalle F. Verna, «Haiti, the Rockefeller Foundation, and UNESCO's Pilot Project in Fundamental Education, 1948-1953», *Diplomatic History*, 40 (2016), p. 269-295.

discussed that the original exhibition in Paris and the subsequent portable Album (of plates, texts and design maps) was designed by the radical English architect and civil engineer Clive Entwistle (1916-1976)¹⁷. Entwistle, in correspondence, describes himself as the «architect charged with the realisation of this exhibition», working in the department of Mass Communications¹⁸. Peculiarly, Entwistle's involvement is not recorded in the Royal Institute for British Architecture archives and various newspaper entries, which make no mention of this part of his career though at one point he was one of the most renowned architects of the day. Entwistle had joined the Modern Architectural Research Group in 1938, and had also been wounded during the Normandy landing and thus had something of a personal investment in the anti-fascist underpinnings of the UDHR.

During his career, Entwistle remodelled shop, designed private houses, and industrial exhibition spaces, Birmingham stadium, a power station, and the Festival of Britain international restaurants area, and the Transportation and Travel pavilion for the New York World's Fair (1964). In Britain, he was highly regarded for remodelling a house with Le Corbusier for the Ideal Home Exhibition in 1939, and his translation into English of the latter's publication on town planning. Le Corbusier considered Entwistle's competition design for the Crystal Place (1946, with Ove Arup and Peter Yates) as «one of the greatest of our time», which «incorporated a glass pyramid to reflect changing skies», made from glass bricks. His runner-up entry for Coventry Cathedral included a giant spire like a Thai headpiece. Despite this eminent career, when he

17 Communiqué, Director General Jaime Torres Bodet, 29 April, 1949. UNESCO archives X07.515.928.

18 Letter from Clive Entwistle to Mr G.T. Hankin, London, 25th April 1949, UNESCO archives.

died suddenly in New York in 1976 there was no obituary¹⁹. Though some of his fantastic utopian drawings for futuristic cities, buildings and machines were never realised, it is my contention that Entwistle's diverse interests in historical and cultural models, and his whimsical, theatrical appreciation of both surrealist and modernist design informed his curation of the Human Rights exhibition and Album.

While working for UNESCO in Paris, the project was forged in close collaboration with the Secretariat, with governments and national commissions of the 50 member-states, who provided over 2'000 images and documents from which Entwistle and his team of researchers could select²⁰. Drawing on international cultural heritage collections, the exhibition and Album pursued a transhistorical, transnational and universal concept of humanity....world view. Kaleidoscopic in method, thematics and scope, Entwistle made visual and emotional connections across time, space and culture, that were at once illustrative and puzzling. For instance, juxtaposed images reminiscent of mankind support the argument that – «All races, all civilisations, all nations have made their individual and valuable contributions to what is today the sum of Human Rights». A paleolithic footprint from the Aldene cave illustrates this claim, suggesting the embodiment of universal «mankind» was innate, prehistoric, and before the invention of race, religion, nation, gender, or age. The footprint was also a symbol of humanity's collective and enduring capacity for resilience. Although since 1927, this footprint was known to be that of a child's, the Album overlooks children in favour of universal mankind, reproducing the sentiments of the UDHR, despite the fact that children would be one of

19 According to Roger Pinkham (Department of Ceramics, Victoria and Albert Museum), Letter to the Editor, *The Architectural Review*, 164, 980 (1st October 1978), p. 204.

20 According to Entwistle's interview with Radio UNESCO, October 1949, p. 4.

the main audiences for UNESCO's human rights education programmes.

Photographs of the Altamira bison cave paintings and prehistoric tools are referred to as «nameless pioneers in mankind's great adventure». A mosaic of art, technology and law proceeds. Craft and tool production are presented as nascent moralities and laws that point in a single direction towards human liberty. Images of medieval agriculture; inscriptions in Arabic and Chinese and Latin among many others; the Egyptian *Book of the Dead* on moral good; Buddhist meditative sculpture representing respect for life and refusal to resort to violence; c13th painting Chinese scholars and philosophical ideas of altruism; a photo of the ancient Greek temple of Poseidon and an antique bust of Socrates. Humanitarianism comes as a form of «public assistance» with images of Henri Dunant, his manuscript establishing the Red Cross, and a photo of ICRC aid to Arab civilian refugees in Jericho, probably during the 1948 Arab-Israeli War. No commentary is provided apart from obtuse reference to the Geneva Convention helping wounded soldiers on the battlefield. The avoidant discourse accompanying the variegated convergence of objects, events, humanitarian thought and human rights beliefs are convened as a confident story of human endeavour and the collective progress of civilisation. Distilling the meaning of common humanity also meant turning a blind eye to the pressing reality of violent conflict and popular displacement.

Despite the intentions that human rights should not be reduced to one set of symbols or what Jaime Torres Bodet hoped would not end up as a «laboratory of illusions», the concept and design of the Album had a distinctive experimental feel. The textual captions do not coherently link with ideas or events, the meaning is often obtuse or merely suggestive, and the kaleidoscopic structure flowed from one pattern of objects, images and cultures to another. The zenith, however,

appeared as the achievement of the Universal Declaration of Human Rights in 1948. Did this structure perhaps reveal the underpinning tension in human rights discourse as both triumphant and unstable? The Album text articulates that «the conquests of mankind are genuine but fragile». In October 1949, Clive Entwistle gave an interview to Radio UNESCO (RU) in which he spoke of the 1948 Declaration as «the chief fruits of our victory. The way of life it allows was what were fighting for». For an architect wounded at Normandy, there was surely a personal resonance with the project but its design appears more ambiguous even tentative.

In its Paris headquarters, Radio UNESCO was another unit of the mass communications objective of «giving the widest possible circulation» to the UDHR, including promoting the exhibition, which had just opened at the Paris Museum Galleria²¹. RU's Stephen Garrett described the exhibition as «the dramatic story of man's age-long fight for freedom... in a series of historical illustrations, selected from many ancient and modern cultures, that the fundamental human rights and the goal of ever growing liberty are common aspiration of all nations». Thus, the French Declaration of Human Rights, the American Bill of Rights, the Garibaldi Constitution of the Roman Republic, Lincoln's Emancipation Proclamation, and Jefferson's draft of the American Declaration of Independence were placed together to impress upon 'masses of people' the importance of the UN «in vivid and striking terms»²².

In this interview, Clive Entwistle explains his conceptual framework: «an exhibition is a kind of theatre in which the spectator himself moves from set to set». This trans-temporal, transcultural and transnational «kaleidoscope», as I describe

21 «Human Rights Exhibition», Radio UNESCO Record No 328, 14/10/49, D. 328, UNESCO archives, Paris, p. 1.

22 Garrett, UNESCO Radio, *idem*, p. 2.

it, used photos, pictures, objects and documents to illustrate the «rather abstract» Declaration. Firstly, he says, his research team identified the «great civilisations... Assyrian, Egyptian, Chinese Greek, Roman and Mayan and so on» to show how they each contributed «some concrete ideal». However, they displayed this «lively and colourful theme... in the form of a kind of spiral labyrinth... with prehistory in the centre and winding outwards to modern times». In short, the «labyrinth of civilisation illustrated with models, photos, sculpture and documents... make a most colourful pageant»²³.

The second phase of the exhibition design sought to «show how this structure of rights and liberal ideals built up over millennia by all the peoples of the earth could be destroyed by a tyrant in a few years»²⁴. By this he was referring singularly to Adolf Hitler, not any other despots before or during the Reich. Further, he says that, «we showed the sudden morbid growth of the Nazi empire, and then the hard struggle of the democracies in the name of those human rights which make life worth living»²⁵. For Entwistle, the architect and designer, military advisor, and once wounded ex-serviceman, the brutality of the war and its underpinning of the UDHR may have resonated personally beyond a stimulating project for a creative polymath. The Album's theme of «A Threat to Human Rights» provides a textual label that articulates the sole responsibility of Hitler's «rule» as a tyrant seizing power in Germany, with «human dignity subordinated to the lust for power of a so-called chosen race». UN political narratives amplified its intrinsic good over the threat of Hitler and fascism over specific reference to the Jewish victims of Nazism. The Vichy Regime is also ignored; though the section

23 Clive Entwistle interview, Radio UNESCO, *idem*, p. 3.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

on «Safeguards against Arbitrary Arrest» includes a photo of a Nazi soldier and a smiling gendarme searching a man in the street, his hat knocked to the floor. The caption states: «A Jew compelled by the Nazis to carry refuse», which does not make sense of the scene. The tone of the prepared labels provides a version of the war and contemporary politics that was palatable to French and British authorities in the postwar period. The Album also accords with the individualist tone of the Nuremberg Trials, focused on personal responsibility of individual criminals, but also the spirit of the UDHR with its emphasis on personal rights beyond the power of the state, rather than the spirit of the Genocide Convention which has been depicted as a «collectivist project»²⁶.

This section on «A Threat to Human Rights», provides three A3 photographic plates. First, Hitler in the Reichstag on 26th April 1942, surrounded by saluting subordinates with the label caption stating: «A whole people was converted to fanaticism and militarism; a whole country transformed into an armaments factory. The dictators' orders were blindly obeyed; from the elected assemblies he received only applause and adulation». A second photo of German invading armies is captioned: «Aggressive diplomacy soon led to war. Frontiers were violated, provinces annexed, peoples enslaved. Nearly all nations were embroiled in the conflict». Finally, a split-page plate of two juxtaposed photographs: «American soldiers lying dead on the shore of an island in the Pacific», next to a photograph simply entitled «corpses in a concentration camp» (illustration 2)²⁷. The caption parallels their victimhood: «The war took toll of 40 million lives – the civilian victims of mass murder in concentration camps, and the soldiers who left their

26 David Mayers, «Humanity in 1948: The Genocide Convention and the Universal Declaration of Human Rights», *Diplomacy and Statecraft*, 26, 3 (2015), p. 446-472.

27 c. Human Rights Album, UNESCO 1950. By permission of UNESCO.



Fig. 2 *Human Rights: Exhibition-Album*, Paris, UNESCO, 1950.

homes and fought to liberate the enslaved countries». It does not provide any information or make any specific reference to Jewish victimhood or genocide. Anti-semitism and the annihilating policies of the Nazi genocide are averted to something more implied and innocuous. This was a surprising omission given the information that flowed out of the Nuremberg Trials, and the circulation of American films documenting gas chambers and medical experiments, in the lead up to the UN General Assembly adopting the Genocide Convention in December 1949²⁸. Arguably, the Album exhibition was not intended as a conveyer of international jurisprudence or a space for mourning or memory, and did not act as a space of reckoning. A few juxtaposed plates evoke but also obfuscate. Humanitarian emotions, genocidal violence, and the

28 John Michalczyk, *Filming the End of the Holocaust: Allied Documentaries, Nuremberg and the Liberation of the Concentration Camps*, London, Bloomsbury, 2014.

aspiration meaning of human rights are diffused through gestures and resonances linked across culture, nation and time.

The generally upbeat tone of the exhibition presents just three plates on Nazism and the world war as the main «threat» on the historic progression of building human rights. As Roland Burke writes of the «flagship» exhibition: «Public relations materials were relentlessly optimistic, with an implied narrative of a world traversing the expanse between totalitarianism and total war to a promised realm of justice, freedom, and security»²⁹. The final plate for this section, has a meeting of the United Nations (Paris 10 December 1948) which provides the uplifting conclusion to the narrative: «With the restoration of peace the draft of a Universal Declaration of Human Rights was submitted...». As Clive Entwistle said, «we show concrete steps towards the building of a new harmonious world civilisation», reflecting the foundational ethos of Julian Huxley who, though no longer UNESCO Director, had fundamentally shaped the organisation³⁰.

How international audiences understood the Album's few images of violence is difficult to surmise. The death camp photos would have been partially familiar, but not yet having the amnesic impact of repetition and dilution, as outlined by Barbie Zelizer in *Remembering to Forget*³¹. Indeed, the visual language of human rights was nowhere near fully formulated in this period, and hence UNESCO drew on many diverse, experimental and not always coherent or successful public education strategies. Moreover, as Christina Twomey suggests, it is not understood how «photographic representations of human suffering» contribute to public understanding,

29 Roland Burke, «Emotional Diplomacy and Human Rights at the United Nations», *Human Rights Quarterly*, 39 (2017), p. 279.

30 Clive Entwistle 1949 radio interview, p. 4.

31 Barbie Zelizer, *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago, Chicago University Press, 1998.

which can be seen in regard to what human rights was in the early postwar period³². For the most part, the Album focuses on «The Conquest of Human Rights» with many plates dedicated to showing how «Human rights were not a free gift to men... They were only won by long, hard struggle». The Album consistently uses a convention of historical modernism that sees the advance of civilisation as a pathway from backwardness to progress, with some bumps, such as Hitler.

This panel also attributes the success of human rights as being «largely achieved through the heroism of the noblest of their fellows». What follows is a divergent section on Abolition, with images of slavery in ancient Thebes juxtaposed with a bust of Seneca (Illustration 3)³³. Remarkably, the text tones down the horror of ancient slavery: «Slave labour was an essential part of the social structure of antiquity. But the slave's lot was not uniformly wretched. In Athens, it was relatively tolerable. Roman practice was such that the slave had a good hope of earning his freedom. Slavery was condemned by the Stoics as contrary to nature and to reason». A further section on African slavery acknowledged «a heavy death rate on board the slave ships», and the sale of «surviving negroes like cattle», and others explaining fact that a «slave belonged entirely to his master, who could sell or kill him, part mother from child or husband from wife. This infamy was denounced by men of liberal outlook». The abolition of slavery is a key demonstration of the «disgrace to humanity» and the «fight for emancipation», and yet other forms of violence such as anti-semitism and colonialism are missing, as we will see.

Arguably, the Album's kaleidoscopic juxtaposition of doctrines, objects and photos alluding to rights and threats,

32 Christina Twomey, «Framing Atrocity: Photography and Humanitarianism», in Heidi Fehrenbach, Davide Rodogno (eds), *Humanitarian Photography: A History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 48.

33 c. Human Rights Album, *op. cit.* By permission of UNESCO.

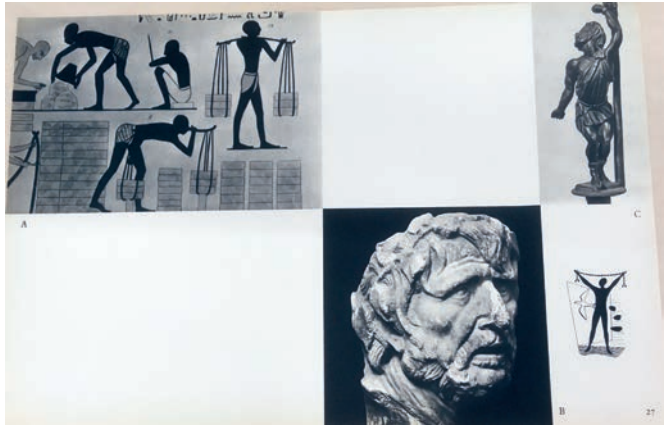


Fig. 3 *Human Rights: Exhibition-Album*, Paris, UNESCO, 1950.

but neither profoundly demonstrated nor sharply critical, reflected the uncertain ground upon which human rights was being crafted, in both UN doctrine and by UNESCO as a visual, and, more importantly, exhibitionary practice.

Modernist Figures of Universal Humanity

At this celebratory stage of the Album, small modernist figures (graphic line drawings) representing universal human beings start to appear alongside the historical material and photographs. The visible character of the «the human» is abstracted as an aesthetic. Surely this was the hand of Entwistle, polymath engineer, architect, artist and industrial designer – and consummate modernist?



Fig. 4 *Human Rights: Exhibition-Album*, Paris, UNESCO, 1950.

For instance, the section on slavery and abolition has a black figure breaking free of chains with a white dove of peace, next to a Miro-esque mobile sculpture, accompanying the images relating to antiquity [Illustration 3]³⁴. In a further section on «Abolition of Inhuman Practices» such as physical punishment and torture, lithographs depict cruel punishments in 19th century India and in early modern Europe, but the abstract figure infers that abolition was brought about by white men. A large white hand is raised in

an act of protection between the white-figured victim and the black-figured perpetrator [Illustration 4]³⁵.

UNESCO sought to unify the complexity and diversity of cultural symbols across the world and the Album reflects the transgressing of difference in favour of common ground to stir «public opinion and government good will» towards human rights. Modernism as an aesthetic served this purpose well. A universal and compelling and yet in parts abstract and modernist, visual history could appear, like the Universal Declaration of Human Rights itself, what Torres Bodet called a «masterpiece of inspiration»³⁶. Modernist aesthetics were fundamental to this vision of a future progressive society, steeped in the technological ideals of humanist science.

Reflecting the UDHR's universal concept of humanity, the modernist symbols and iconographic figures of men, women and children linked universal bodies with humanitarian principles. A mixture of sensory, aesthetic and emotional strategies echoes the ongoing residues of colonialism that underpins the image of universal bodies but also modernism's uncritical perspective on colonialism, permeating the human rights project with the assumed pre-eminence of white, European, modernist progress. Modernism had long been invested in constructing primitivist and orientalist visions within its progressive and liberationist ethos, but here it converges with postwar human rights and UNESCO's development policies.

The small section on the «Emancipation of Women», illustrated by an Egyptian priestess, a Roman vestal virgin and Japanese geishas, serves to illustrate how women were treated as minors and sexual objects. Next to this triptych appears an abstract figure group, a man and a woman holding

35 *Ibid.*

36 Torres Bodet, *The Courier*, September 1949.

hands as emblems of domestic harmony. Above them are flowering branches; below them a mat of chaotic lines (illustration 5)³⁷. The intended meaning is unclear; women in the past are oppressed by marriage, but the modernist figures suggests present-day relationships are perhaps more equal, fruitful and yet messy. Next comes the section on «Increased respect for womanhood», which is illustrated by a 16th century French tapestry «the lady with the unicorn», next to a photo of a Sudanese woman carrying wood, with the label: «in *primitive societies* woman was often a beast of burden to be acquired by purchase or war. In the Middle Ages, the rules of Chivalry enjoyed great respect for women. During the Renaissance certain women favoured by fortune, played a brilliant part in society». The progress of woman is finally demonstrated as «Women secure political rights». This includes photographs of a female judge in Seine, a British servicewoman in the WRENS; an Indian conference delegate; and a female chemist in Japan. The text states: «Nowadays more and more women retain their civic rights when they marry. Some women hold important official posts. They have the right both to vote and to be elected to public office» (illustration 6)³⁸. The diverse group of images and objects of women in different times and places attempts to outline the character of women's oppression in marriage, law and politics, while maintaining a linear story of feminist evolution told through racist assumptions and reductive logic.

However, one of the final images of the Album is a large photograph of Mahatma Gandhi with two of his daughters, in which motherhood is evoked as a great universalising leveller. Under the theme of «Rights and Duties», Gandhi is quoted as saying: «I learnt from my illiterate but wise mother that

37 c. Human Rights Album, *op. cit.* By permission of UNESCO.

38 *Ibid.*



Fig. 5 *Human Rights: Exhibition-Album*, Paris, UNESCO, 1950.



Fig. 6 *Human Rights: Exhibition-Album*, Paris, UNESCO, 1950.

all rights to be deserved and preserved come from duty well done. Thus the very right to love accrues to us only when we do the duty of citizenship». Human rights merge with ideals

of family and maternal devotion. India was quite influential in the UN at this point, and yet the Human Rights Album gives little acknowledgement to colonialism, anti-colonial resistance or decolonisation which was so urgent at the time. Given that Gandhi had been shockingly assassinated in January 1948, this quotation bestows – replace with – a hauntingly impotent consummation.

The Illusory Laboratory: Rights, Democracy and Colonialism

While the end of the Album was Gandhi's voice, the beginning was distinctly western and Christian: two classical sculptural figures (man and woman), standing in for Adam and Eve, also turned into a futuristic scene as they look upon the world from outer space. This scene is accompanied with the Preface text from Director General Torres Bodet, which describes the 1948 Declaration as «... a call to effort... a condemnation of apathy». Continuing he writes:

The destiny of mankind is an indivisible responsibility, shared by us all. So long as it remains possible to flout with impunity even one of the rights of one single man, the United Nations Declaration will continue to accuse us all of cowardice, sluggishness, laziness, and to remind us that we are lacking in human charity. So long as the greater part of the human race continues to live facing hunger and injustice

and to die in squalor and ignorance, the Paris declaration will represent nothing more than a remote ideal.

Speaking further of UNESCO's «nobler task», he praises the member states who have signed up «not in mere lip service, but in some recognition of their duty to civilization and to humanity». UNESCO's role is thus «to help the States carry out this duty in the field of education, science and culture... to train all men to be the guardians, and thus the fervent exponents of the Universal Declaration of the Rights of Man»³⁹.

The beginning of the Album reflects what Roland Burke refers to as the spirit of «exhortation, aspiration, and inspiration» in human rights discourse, but also, I contend, shifts between optimism, precarity and illusion. For, as Burke further discusses, at the same time as pronouncing on personal rights and humanitarian sentiments («human charity»), countries of the global south were treated as though this was too emotional and unrealistic. In the 1950s, African, Middle Eastern, Asian, and Latin American states, for instance, were frequently patronized, while Apartheid legislation in South Africa expanded, and African American civil rights were treated as a national issue distinct from universal human rights⁴⁰. Infamously, the UN ignored the 1947 petition from the National Association for the Advancement of Colored People. Similarly, the Album ignores civil rights struggles and the violence endured by black citizens, focusing on abolitionism and optimistic gestures, such as the *Lincoln and Child Monument* (by Charles Keck) inaugurated in 1949 to commemorate slum clearance in Harlem. The textual label does not use the statue's title but refers to the photograph, «A negro child admiring Lincoln's statue». This photo was taken by a local

39 DG Jaime Torres Bodet, Preface, *HR Album*.

40 Burke, «Emotional Diplomacy and Human Rights», p. 283.

newspaper at its dedication, and shows a young boy looking on. It may have hailed from the local newspaper photographer, who also took a photo from a different angle, which shows the crowd looking on and is less sentimental and more documentary. The Album photograph suggests the legacy of abolition and the benefit to the subsequent generations, but the statue was inaugurated to commemorate the clearing of slums and the establishment of the Abraham Lincoln Housing project for 1'286 families⁴¹.

Racism is completely avoided in the Album. Similarly, the side-stepping of colonialism and its legacies, and the absence of reflection on its brutal practices, that foregrounded contemporary independence struggles is particularly stark. One asinine section on «Freedom of Travel» respectfully refers to imperialism and religious pilgrimage together, under the label heading of «Fruitful Exchanges». Thus «freedom of travel» by white Europeans is presented as benefitting the world; the impact on indigenous people is invisible. The text continues: «Pilgrimages, missions, and trade have all led to international exchanges of various kinds. The results of these *interchanges have been incalculable*» accompanied by images of Marco Polo, the «Portuguese *landing* in Japan» in the 17th century, and a 16th century Persian lithograph of pilgrimage to mecca. Here, Clive Entwistle's modernist figures enter the heritage framework. The line drawing of two human figures holding brief cases, and a modern airplane, suggest imperial

41 <https://jubiloemancipationcentury.wordpress.com/2015/07/07/monument-lincoln-and-child-harlem-new-york/>. A boy gets a closer look at the sculpture, «Abraham Lincoln and Child», during its dedication at Abraham Lincoln Houses in East Harlem, Manhattan. The sculpture, which was unveiled on Lincoln's birthday, February 12, 1949, is bronze with a granite base and was created by Charles Keck (1875-1951). ID# 02.003.09535. Image and Caption Source: From the La Guardia and Wagner Archives, La Guardia Community College.



Fig. 7 *Human Rights: Exhibition-Album*, Paris, UNESCO, 1950.

conquest has been superseded by modern business and international travel (illustration 7)⁴².

Under the heading «Isolated Civilisations» comes the «discovery of America and the first voyages round the globe brought these different civilizations in contact». Colonial violence is erased at a time when colonial empires were falling apart. Further, a 16th century engraving celebrating Christopher Columbus' discovery of America as a triumph of European civilisation and scientific ingenuity is provided. The sentiments of universal human progress in rights and the advance of (white) civilisation away from savagery and slavery [which does not include colonialism], is set within a visual aesthetic of modern progress so that «advances in travel» between continents is positively described as something that «brought the different parts of the world together». The assumption is that this was peaceful and comparable.

Mary Ann Glendon has emphasized how the process of crafting the human rights doctrine in 1949 reinforced the west's moral imperialism and hegemonic power of its institutions while overstating universality and common convictions despite divergent cultures, religions, and political and economic systems⁴³. Glenda Sluga provides a detailed appraisal of UNESCO's origins and the impact of Julian Huxley's «one world» cosmopolitanism paradoxically in tandem with a deeply entrenched Victorian colonialist outlook. Empire, evolution, biologism shaped ideas of progress and development programmes. Even after Huxley's departure (as the first Director General), it was difficult to overcome; UNESCO's staff were almost always white European⁴⁴. This is evident in the exhibition Album, where white European progress is mostly seen as bringing progress to indigenous and underdeveloped peoples, in forms of education, aid, medicine and technology. Damiano Matasci argues that the UDHR legitimised international action to raise educational and living standards in the «underdeveloped world», including literacy programmes and so-called «fundamental education» in Asia, Africa and Latin America, but was often run by former colonial administrators, using development approaches similar to missionaries and imperialists⁴⁵.

Further complexities of the UDHR include safeguards for minorities, as Mark Mazower explains, which though developed by the UN in 1947 were superseded by individual rights, non-discrimination, and national self-determination in

43 Cited in Mark Goodale, «The Myth of Universality: the UNESCO "Philosophers' Committee" and the Making of Human Rights», *Law and Social Enquiry*, 43, 3 (2018), p. 596-617.

44 Glenda Sluga, «UNESCO and the (One) World of Julian Huxley», *Journal of World History*, 21, 3 (2010), p. 393-418.

45 Damiano Matasci, «Assessing needs, fostering development: UNESCO illiteracy and the global politics of education (1945-1960)», *Comparative Education*, 53 (2017), p. 35-53.

the 1948 Declaration⁴⁶. Additionally, the UNESCO Statement on Race (1950) saw progressives scientists from the North Atlantic dismantling race science, only replacing it with population and demographic concepts of human variation, underscored in UNESCO programmes to improve the lives of supposedly «backward peoples» by scientific humanism⁴⁷.

The Human Rights exhibition and Album clearly channels these beliefs in the conception of modernist notions of development and progress, of scientific and technological image of future civilized societies, and of the enduring shadow of the «one world» concept, similarly conceiving of «social change in racialized terms, namely as a process of acculturation to white norms»⁴⁸. Director General Torres Bodet's «concrete projects» attempted to counter the «laboratory of illusion», but the nature of postwar international politics meant that the reckoning call of decolonisation, and the ideological conflicts of the Cold War, sponsored a degree of side-stepping of ongoing violence. As Pieter Lagrou reminds, European involvement in military conflict continued in Greece, in the Baltic region, in Dutch Indonesia, in French Algeria and Indochina, in British Palestine, Malaya, Kenya, Cyprus and South Yemen, and the partitioning of India⁴⁹. Decolonisation brought the re-arming of militaries, torture and blood-letting too messy and murky for the sanitized visual story of human rights in exhibitions. To that extent, the western ideological partisanship of the project was clear.

46 Mazower, *No Enchanted Palace*, *op. cit.*, p. 141-142.

47 Sebastian Gil-Riaño, «Relocating anti-racist science: the 1950 UNESCO Statement on Race and Economic Development in the Global South», *British Journal for the History of Science*, 51, 2 (2018), p. 281.

48 *Ibid.*, p. 302.

49 Pieter Lagrou, «1945-1955: the age of Total War», in Frank Biess and Robert G. Moeller (eds), *Histories of the Aftermath: the Legacies of the Second World War in Europe*, Oxford, Berghahn, 2010, p. 288.

To be sure, much scholarship has been dedicated to debates during the drawing up of the UDHR as they reflected the Cold War contest between Soviet and American interpretations of human rights. Mark Goodale argues that the emergent postwar human rights discourse of universality (common humanity and universal entitlements), rather than diversity and pluralism, was less myth and more *mythos*, referring to a cultural narrative that shapes society⁵⁰. While this may have been somewhat overstated, insofar as the agreement was in the end finalized, there is a sense in which UNESCO's penetration of postwar Europe was limited. For instance, while it established offices in West Germany, successive attempts to do the same in the «Eastern Zone», in 1947, 1948 and 1949, failed, despite a direct appeal from Torres Bodet to the Military Governor of the USSR Zone of Occupation. Whilst UNESCO's magazine *The Courier* continually spoke of international cooperation and mutual respect, by which it «must represent the world», and reflect «a worldwide aspiration», on occasions its messages were mixed⁵¹. For instance, by comparing the amenable attitudes of previous enemy now occupied nations Germany and Japan, allowing UNESCO offices to be set up, with the intractable USSR, the discourse was somewhat combative⁵². Tom Allbeson points out that Soviet doctrines such as the Russian Declaration of the Rights of the Toiling and Exploited People (1918) were overlooked in favour of European ones. Moreover, the Album glossed over national symbols such as Greek temples or the Bastille, in order to present them as universal symbols of

50 Goodale, «The Myth of Universality: the UNESCO "Philosophers' Committee" and the Making of Human Rights», p. 596-617.

51 «Faith In Unesco», *The Courier*, September 1949, p. 17.

52 «Germany and Japan», *The Courier*, September 1949, p. 14.

western democracy, at a time when western, liberal democracy was highly contested by Communism and eastern bloc⁵³.

Indeed, in May 1949, UNESCO's «Enquiry into the meaning of Democracy» investigated the ideological conflicts and ambiguities and various meanings of the political concept. Chaired by British historian E.H. Carr, with contributions from Belgium, USA, France, Brazil, Denmark and Italy, the committee reported that «people in all counties at least nominally desire democracy», however there was no Soviet participation in the study, and the Soviet Union had consistently queried issues of exploitation of workers and colonised peoples. Indeed, the Soviet Union resisted becoming an official member of UNESCO until 1954. Hence despite an abundance of images and ideals that appear to internationalise the *Human Rights Album*, there is no presence of the Soviet Union or even any discussion of social protest movements or the significant role of socialist movements, past or present, in democratic nations that had surely contributed to the pursuit of human rights, social justice and equality across classes, races and genders.

The final phase of the Album is dedicated to the principles of western democracy, referred to as «Participation in Government», highlighting «the Conquest of Political Rights» as «the inalienable heritage of every citizen», and the right to vote as «the instrument of modern democracy». Elections and secret universal suffrage demonstrate how «peoples govern themselves by the agency of freely elected representatives who are responsible to them», and this is illustrated with photographs of voters in the US, UK, France and Japan (illustration 8)⁵⁴. This section also recognises the rights of nations

53 Allbeson, «Photographic Diplomacy», *op. cit.*, p. 411, p. 394.

54 *Human Rights: Exhibition-Album*, Paris, UNESCO, 1950. By permission of UNESCO.



Fig. 8 *Human Rights: Exhibition-Album*, Paris, UNESCO, 1950.

to «self-determination», referring to America's independence from Europe. Given this was an exhibition originating in Paris, the rising Algerian Revolution and anti-French sentiment in the colony, is notably silent from the narrative. Other independence struggles against European imperial power were also side-stepped: the construct of human rights was focused on antecedents, ancestors and the immediate past of the world war, but did not perceive the continuation of rupture. Mark Mazower also states that «decolonisation brought more nationalist claims to self-determination», such as with Algeria, Israel, India, Indochina, Pan-Africanism, and Pan Arabism⁵⁵.

However, the elevating tone of the Album could not absorb the reality of colonial disintegration happening at the

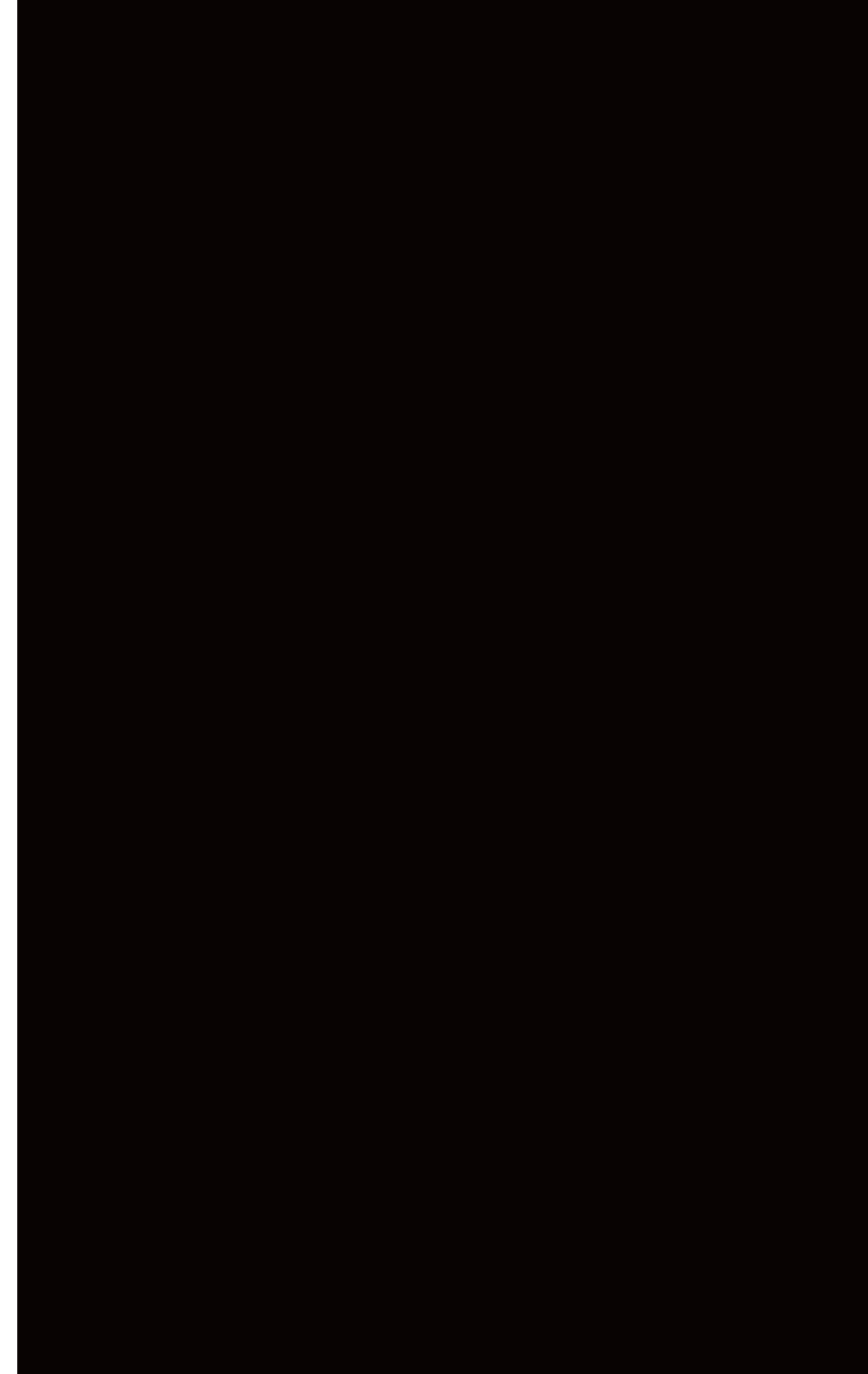
55 Mazower, *No Enchanted Palace*, *op. cit.*, p. 145-146.

same time. The illusory project of human rights appears not just «brittle», as Jaime Bodet suggested, but rather impotent. Nevertheless, the extraordinary effort that went into UNESCO's public relations and mass communications work had to continue to serve the diverse, multi-nation needs of the UN mission. If the enigmatic Clive Entwistle and his team had referenced the pressing anticolonial and liberation struggles of the day or made gestures at ideological peacebuilding, would this have impacted global and domestic understanding differently? Notwithstanding the complex motives of its architects, the UDHR's need for legitimacy to withstand challenge and grow support among nations and populations, ultimately shaped the sanguine impression of the Human Rights Album.

Conclusion

The visual panels, photographs, panoramas and short texts of the Human Rights Exhibition and Album, illustrating the articles of the 1948 Universal Declaration of Human Rights, attempted to render an accessible, translatable, visual story about the struggles, gains and weaknesses in the historic battle for human rights since the dawn of man's footprint on the earth to the postwar era. In emphasising humanitarian and rights achievements, catastrophes were glossed over and present-day conflicts overlooked. The principle concern was to visualise the resilience of human civilisation through the arts, technology and modern science, linking across time and space the ideal of a world community. The importance of the arts for human rights, for instance, lay in its universal power to be enjoyed and appreciated by everyone equally. In some ways the Album sought to position all peoples as heroically overcoming

victimhood, as every citizen of the world could serve as a beacon of hope, and thus papering over genocidal violence, as well as the different categories of human – man, woman and child, Jew, gentile, coloniser, and colonised. Under the direction of the creative architect, Clive Entwistle, the Album's peculiar mixture of sensory, aesthetic and emotional strategies, alongside its iconography of the modern human being, reflected the paradoxes of UN doctrine, internationalism and scientific humanism. The human rights exhibition was a novel, global communication strategy that attempted to ameliorate the precarity of striving for legitimacy while facing an uncertain future. Thus, the experimental, kaleidoscopic Album seemed, in its curatorial construction, to expose the very thing that was feared: human rights as a «laboratory of illusions».



Médecins et délégués
en récit : évolution,
promotion et
représentation du
travail humanitaire
(1935-2012)

Introduction

La mise en scène du « soi humanitaire » à travers divers types de récits fait partie intégrante de l'histoire de l'humanitaire, comme en témoigne par exemple l'influence de la publication d'Henri Dunant, *Un souvenir de Solferino* (1862), dans le processus de création de la Croix-Rouge¹. Bien que les publications autobiographiques ou inspirées d'expériences personnelles constituent bel et bien des formes d'exposition du mouvement humanitaire moderne, elles n'ont fait l'objet que de relativement peu d'études. Certes, les historiens, les politologues et les juristes s'en sont emparés ces dernières années², mais ces sources ont été peu utilisées pour explorer la façon dont l'humanitaire s'exhibe ou est mis en scène, à l'inverse des études qui se sont développées autour de la photographie ou du rapport aux médias³.

1 Bertrand Taithe, « Empathies, soins et compassions: les émotions humanitaires » in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (éd.), *Histoire des émotions* (tome 3: *De La fin du XIX^e siècle à nos jours*), Paris, Seuil, 2017, p. 371.

2 Robert Kolb, « Regards sur le droit international humanitaire dans l'ouvrage du docteur Marcel Junod, "Le troisième combattant" », in Rita Trigo Trindade, Anne Petit-Pierre-Sauvain (éd.), *Économie, environnement, éthique: de la responsabilité sociale et sociétale*, Genève, Schulthess, 2009, p. 217-224; Lisa Smir, « The State We Are(n't) in: Liminal Subjectivity in Aid Worker Biographies », in Berit Bliessman de Guevara (éd.), *Statebuilding and State Formation: The Political Sociology of Intervention*, Londres, Routledge, 2012, p. 230-245; Róisín Read, « Embodying Difference: Reading Gender in Women's Memoirs of Humanitarianism », *Journal of Intervention and Statebuilding*, 12, 3 (2018), p. 300-318; Bertrand Taithe, « Humanitarian Masculinity: Desire, Character and Heroics, 1876-2018 », in Esther Möller, Johannes Paulmann, Katharina Stornig (éd.), *Gendering Global Humanitarianism in the Twentieth Century*, New York, Palgrave, 2020, p. 35-59.

3 Johannes Paulmann (éd.), *Humanitarianism and Media: 1900 to the Present*, Oxford, New York, Berghahn Books, 2019; Davide Rodogno, Heide Ferhenbach (éd.), *Humanitarian Photography, op. cit.*; Sonya De Laat, Valérie Gorin, « Iconographies of Humanitarian Aid in Africa », in Christina Bennett, Matthew Foley, Hanna B. Krebs (éd.), *HPG Working Paper, Learning from the past to shape the future: Lessons from the history of humanitarian action in Africa*, octobre 2016, www.odi.org/publica

Ce chapitre contribue à combler cette lacune en analysant un échantillon de publications produites par des individus qui ne sont pas particulièrement identifiés comme des pionniers ou des révolutionnaires du système de l'aide internationale, et qui n'ont pas nécessairement occupé des postes de très haute responsabilité en son sein. Choisis en raison de la diversité de leur forme (recueils de souvenirs à la première personne, carnets de terrain, roman épistolaire largement inspiré de faits et de personnages réels), ces textes donnent à voir la diversité des trajectoires individuelles ainsi que le quotidien des missions sur le terrain⁴. La sélection opérée ici offre par ailleurs l'avantage de couvrir une vaste période de l'histoire de l'humanitaire, allant des conflits des années 1930 au début du XXI^e siècle. Elle permet ainsi d'éclairer de façon originale les transformations qu'a connues le monde de l'aide internationale – diversification des terrains d'action, multiplication des organisations de secours, professionnalisation, bureaucratisation – en montrant qu'elles n'ont pas été le fruit d'un processus linéaire. En outre, elle amène à interroger le rapport que les organisations humanitaires entretiennent avec les publications de ceux qui travaillent pour elles.

Cet article s'articule donc autour du questionnement suivant : par leur capacité à « réhumaniser » l'humanitaire en mettant l'expérience individuelle au cœur du récit, ces livres deviennent-ils de véritables outils promotionnels auprès du grand public pour des institutions qui apparaissent parfois

tions/10582-learning-past-shape-future-lessons-history-humanitarian-action-africa (consulté le 28 octobre 2020).

4 Marcel Junod, *Le troisième combattant*, Lausanne, Payot, 1948; Laurent Marti, *Bonsoir mes victimes*, Genève, Labor et Fidès, 1996; Jean-Marc Bornet, *Entre les lignes ennemies. Délégué du CICR (1972-2003)*, Genève, Georg, 2011; Louis Schittly, *L'homme qui voulait voir la guerre de près. Médecin au Biafra, Vietnam, Afghanistan, Sud-Soudan*, Paris, Arthaud, 2011; Pascal Grellety Bosviel et Sophie Bocquillon, *Toute une vie d'humanitaire. 50 ans de terrain d'un médecin-carnettiste*, Paris, Elytis, 2013.

Auteur (date et lieu de naissance et de décès)	Titre	Publication (date, éditeur)	Type de récit	Période et aires géographiques ou événements couverts par le récit
Marcel Junod (Neuchâtel 1904, Genève, 1961)	<i>Le Troisième Combattant</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Paris, Payot, 1947 - Lausanne, Payot, 1948 - Paris, Payot, 1963 - Genève, CICR publications, 1989 - Genève, Olizane, 2019 - traduit notamment en allemand, anglais, espagnol, italien, japonais, serbo-croate, suédois, russe	Récit à la première personne de missions pour le CICR, illustré de quelques photographies (édition de 1948)	1935-1945 : Guerre italo-éthiopienne, guerre d'Espagne et Seconde Guerre mondiale (Allemagne, France, Grèce, Japon)
Laurent Marti (Neuchâtel, 1929)	<i>Bonsoir mes victimes</i>	Genève, Labor et Fides, 1996	Roman épistolaire	1964-1981 : Afrique centrale, Grèce, Bangladesh, Israël, Turquie, Liban, Tchad
Jean-Marc Bornet (Haute-Nendaz, 1946)	<i>Entre les lignes ennemies. Délégué du CICR (1972-2003)</i>	Genève, Georg, 2011	Récit à la première personne d'une carrière au sein du CICR	1972-2003 : Moyen-Orient, Afrique, Amérique latine, Caucase et Russie
Louis Schittly (Bernwilser 1938)	<i>L'Homme qui voulait voir la guerre de près. Médecin au Biafra, Vietnam, Afghanistan, Sud-Soudan</i>	Paris, Arthaud, 2011	Récit à la première personne de quelques missions pour différentes organisations, illustré de photographies	1969-1996 : Biafra, Vietnam, Afghanistan, Mali, Sud-Soudan
Pascal Grellety Bosviel (Paris 1931-2017)	<i>Toute une vie d'humanitaire. 50 ans de terrain d'un médecin-carnettiste</i>	Paris, Elitys, 2013	Reproductions de croquis et de photographies, accompagnées de textes coécrits avec la journaliste Sophie Bocquillon	1964-2007 : Yémen, Réunion, Tchad, Tunisie, Yémen, Biafra, Inde, Vietnam, Laos, Cambodge, Chypre, Angola, Liban, Cambodge, Timor oriental, Pakistan, Sahel, Vietnam, Congo-Brazzaville, Roumanie, Yougoslavie, Zaïre, Philippines, Timor oriental, Indonésie, Vanuatu, Afghanistan, RDC, Darfour, RDC.

comme désincarnées? Dans quelle mesure cela est-il compatible avec l'entreprise de dévoilement des coulisses et des travers du système d'aide qui caractérise le plus souvent

ces récits⁵? Si l'écriture de souvenirs confine ainsi parfois à l'exhibitionnisme, on se demandera aussi quel type de représentation du travail humanitaire et de ses acteurs elle contribue à promouvoir. En effet, malgré des contextes d'écriture, de publication et de réception différents, d'importantes continuités existent dans la manière dont des hommes européens (suisse et français) engagés dans ce domaine se mettent en scène et reconstruisent le terrain humanitaire.

Regroupés dans le tableau ci-dessus, ces textes émanent de délégués et de médecins, deux figures archétypales de la scène humanitaire francophone. Cette dernière a en effet été particulièrement marquée par l'émergence de deux mouvements bien connus, celui de la Croix-Rouge au XIX^e siècle et celui des ONG médicales d'aide d'urgence à partir des années 1970 et 1980 (Médecins sans frontières, Médecins du Monde, Aide médicale internationale, etc.). Représentatives de ces deux courants, les figures du délégué et du médecin réunissent, dans une certaine mesure, les caractéristiques des métiers de l'humanitaire tels qu'ils se sont développés à partir des années 1980⁶.

Dans les manuels qui l'encadrent à partir des années 1950, la fonction de délégué du Comité international de la Croix-Rouge (CICR) fait appel à la fois à des qualités de fin négociateur ainsi qu'à des compétences qui relèveraient aujourd'hui du métier de logisticien ou d'administrateur⁷.

5 Comme l'a souligné Lisa Smirl, le dévoilement des travers du système caractérise le genre de la publication humanitaire depuis une trentaine d'années. Lisa Smirl, «The State We Are (n't) in: Liminal Subjectivity in Aid Worker Biographies», art. cit., p. 230-245.

6 En France, les années 1980 voient se développer des formations spécifiques dédiées aux métiers de l'humanitaire autres que médicaux : création de l'école Bioforce en 1983 et de l'École supérieure de commerce et de développement 3A (Afrique, Asie, Amérique latine) en 1984 à Lyon ou de l'Institut de formation et d'appui aux initiatives de développement (1986) à Bordeaux.

7 Daniel Palmieri, Brigitte Troyon, «Délégué du CICR: un acteur exemplaire?», *Revue internationale de la Croix-Rouge*, 865 (2007), p. 97-111.

Quant à la figure du médecin, elle fait implicitement référence à l'ensemble du personnel soignant et des travailleurs sociaux déployés dans un contexte de crise, qui entrent dans le spectre de ce que Rony Brauman a défini comme la médecine humanitaire⁸. La frontière entre ces deux figures demeure toutefois poreuse puisque les délégués ont longtemps été choisis parmi le corps médical. La surreprésentation de ces profils parmi les auteurs de ce type de récits s'explique en outre par leurs propriétés sociales qui induisent une certaine facilité à prendre la parole ou la plume publiquement⁹. Elle ne serait pas la même si d'autres formes de témoignage avaient été privilégiées¹⁰ et si la période chronologique avait été plus tardive.

Il en va de même en ce qui concerne l'absence de récits publiés par des femmes dans cette sélection. D'une part, celles-ci sont moins nombreuses à exercer les fonctions de délégué et de médecin sur une longue durée dans le champ humanitaire¹¹. Comme le rappellent Brigitte Troyon et Daniel Palmieri, alors qu'elles ont brillé par leur quasi-absence dans la

8 Rony Brauman, *La médecine humanitaire*, Paris, PUF, 2010.

9 Sur les propriétés sociales des fondateurs de Médecins sans frontières, voir Johanna Siméant, « Entrer, rester en humanitaire : des fondateurs de MSF aux membres actuels des ONG médicales françaises », *Revue française de science politique*, 51, 1 (2001), p. 47-72. Sur le rapport des médecins à l'écriture, voir par exemple Claire Fredj, « Écriture des soins, écriture du combat : six médecins militaires français au Mexique (1862-1867)* », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 30, 1 (2005) (consulté le 9 novembre 2020).

10 MSF, *Lettres sans frontières* (textes rassemblés et photographies de Roger Job), Bruxelles, Éditions Complexe, 1994. Publié par MSF, ce recueil de lettres envoyées dans le cadre privé par des travailleurs humanitaires tout au long des années 1980 donne à voir des témoignages de profils beaucoup plus divers.

11 Sur les femmes et la question du genre dans l'histoire de l'humanitaire, voir par exemple Daniel Palmieri, « Guerre, humanité et féminité : le Comité international de la Croix-Rouge et les femmes (1863-1965) », in Jean-Marc Delaunay, Yves Denéchère (éd.), *Femmes et relations internationales au XX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2006; Dolores Martín Moruno, « L'Humanitaire au féminin : Florence Nightingale, Valérie de Gasparin et Clara Barton », in Roger Durand, Valérie Lathion (éd.), *Humanitaire et Médecine. Les premiers pas de la Croix-Rouge (1854-1870)*, Genève, Genève humanitaire, Centre de recherches historiques, 2014, p. 37-64; Esther Möller, Johannes Paulmann, Katharina Stornig (éd.), *Gendering Global Humanitarianism in the Twentieth Century*, op. cit.

fonction de délégué dès les débuts du CICR¹², leur nombre commence à augmenter significativement dans les années 1970, avant que l'organisation ne cherche à freiner pour un temps cette évolution au début de la décennie suivante¹³. Quant à leur place dans l'aide médicale d'urgence qui se développe au début des années 1970, elle est, au départ, relativement marginale. Chez Médecins sans frontières, aucune n'est présente lors de la fondation officielle de l'organisation en 1971 et on ne retrouve que peu les voix de celles qui participent aux premières missions¹⁴. Leur engagement est parfois plus ponctuel et elles occupent souvent la fonction d'infirmière, une position sociale peut-être légèrement moins propice, à cette période, à la publication du récit de soi¹⁵. D'autre part, les récits individuels publiés par des femmes humanitaires sont demeurés longtemps sous-représentés, au point que certaines d'entre elles ont entrepris des démarches spécifiques pour valoriser la parole féminine¹⁶.

L'analyse des récits présentés ici se déroulera en quatre temps. Tout d'abord, on se demandera comment les trajectoires individuelles relatées dans ces ouvrages enrichissent notre compréhension de l'évolution qu'a connue le système

12 Parmi les femmes ayant occupé la fonction de délégué avant les années 1970 (souvent brièvement et avec le titre de délégué adjointe), on peut notamment mentionner Suzanne Ferrière, Zénaïde Dessonaz (années 1920), Margherita Straelher (Seconde Guerre mondiale), ou encore Jeanne Egger (années 1960).

13 En 1982, alors que leur nombre avait beaucoup augmenté l'année précédente, elles ne représentent à nouveau qu'environ 17 % des délégués en formation. Palmieri, Troyon, « Délégué du CICR », art. cit., p. 10.

14 Anne Vallaeys, *MSF, la biographie*, Paris, Fayard, 2004.

15 On en trouve toutefois quelques exemples, mais qui ne correspondaient pas à celui d'un parcours sur la longue durée retenu pour le choix des textes ici : Claire Constant, *Infirmière de la dernière chance. 300 jours en Afghanistan*, Paris, Albin Michel, 1989. Par ailleurs, nombre d'infirmières ont livré des récits sur leurs expériences lors des deux Guerres mondiales, voir par exemple Christine E. Hallet, *Nurse Writers of the Great War*, Manchester, Manchester University Press, 2016.

16 Voir R. Read, « Embodying Difference », art. cit., p. 302, à propos d'un volume publié par Kelsey Hoppe en 2014, regroupant uniquement des récits de femmes : Kelsey Hoppe (éd.), *Chasing Misery: An Anthology of Essays by Women in Humanitarian Responses*, North Charleston, CreateSpace, 2014.

d'aide occidentale entre les années 1930 et les années 2000. Dans un deuxième temps, on s'intéressera aux diverses formes d'écritures employées par les auteurs et à la façon dont elles contribuent à la mise en scène du travail humanitaire. Dans le prolongement de cette réflexion, la troisième partie analysera le positionnement des organisations humanitaires, et notamment du CICR, connu pour être particulièrement réticent vis-à-vis des publications de son personnel. Enfin, on reviendra sur certaines caractéristiques du travail humanitaire mises en lumière par ces récits.

Le monde de l'humanitaire au prisme des parcours individuels

Ces textes témoignent tout d'abord de l'amplitude prise par le déploiement des activités des organisations d'aide internationales et européennes depuis l'entre-deux-guerres. Le passage de l'Europe au reste du monde est probablement la tendance la plus perceptible de cette évolution. Certes, le récit de Marcel Junod débute en Éthiopie et se termine au Japon, mais la majeure partie de ses activités se déroule sur le territoire européen. Les parcours de Laurent Marti et Pascal Grellety Bosviel, qui débutent au début des années 1960, illustrent la diversification des aires géographiques qui s'opère à cette période. Si l'Europe n'est pas totalement absente de leurs récits, à l'instar des missions de Marti dans la Grèce des colonels ou à Chypre, elle revêt une importance marginale par rapport à d'autres terrains d'action. Le Moyen-Orient (Yémen, Israël/Palestine),

puis l'Afrique (Congo, Biafra, Afrique australe) deviennent dès lors des lieux récurrents de l'action des organisations humanitaires. Le parcours de ces personnages, auxquels s'ajoutent ceux de Schittly et Bornet à la fin des années 1960 et au début des années 1970, confirme cette tendance et illustre également l'importance acquise par l'Asie au cours des années 1970, moment de l'indépendance du Bangladesh et des guerres qui ravagent la péninsule indochinoise. L'ouvrage de Bornet rappelle en outre que les conflits d'Amérique latine (Guatemala, Salvador, Nicaragua, Pérou) firent également de cette région un important lieu d'intervention dans les années 1980, avant que la chute de l'URSS ne remette l'Europe sur le devant de la scène au début des années 1990.

Par ailleurs, ces récits permettent de souligner la diversité des parcours des travailleurs humanitaires. Ils invitent en effet à se pencher sur la question de la professionnalisation du champ et du rapport que les individus entretiennent avec les organisations qui les emploient ou qui les envoient sur le terrain. On trouve ainsi des expériences et des profils passablement différents, même parmi les trois personnes qui embrassent le travail de délégué. Encore interne au moment de son premier contact avec le CICR, Marcel Junod représente la figure du médecin qui part en mission à plusieurs reprises pour une organisation durant une dizaine d'années, sans pour autant que son activité de travailleur humanitaire ne devienne son métier. En 1946, il quitte le CICR, reprend des études de médecine à Paris puis à New York et effectue une mission en Chine pour l'Unicef. Au début des années 1950, il se réinstalle en tant que médecin à Genève et rejoint le CICR comme membre du Comité en 1952, tout en continuant à exercer la médecine. Ce type de parcours est courant durant la première moitié du xx^e siècle, la fonction de délégué n'étant pas



Fig. 1 Marcel Junod (à gauche), île de Crète, mai 1943. © Archives CICR (DR).

envisagée comme un métier, malgré la professionnalisation qu'elle connaît dès la Première Guerre mondiale¹⁷.

17 Francesca Piana, « The Dangers of "Going Native": George Montandon in Siberia and the International Committee of the Red Cross, 1919-1922 », *Contemporary European History*, 25, 2 (2016), p. 256.

Trente ans plus tard, la trajectoire de Laurent Marti, qui effectue une véritable carrière dans l'humanitaire alors qu'il se destine au journalisme, met en lumière de profonds changements. Après quelques reportages pour Radio Genève sous le pseudonyme de Bernard Laurent, il entre comme stagiaire au CICR en 1964, où il va travailler jusqu'en 1981. Après dix-sept ans au service de l'organisation, il s'investit dans la promotion du Mouvement à travers la création du Musée international de la Croix-Rouge qu'il dirige de son ouverture en 1988 à 1994.

Son parcours témoigne d'une part des reconversions possibles une fois les séjours sur le terrain terminés, l'humanitaire devenant un secteur d'activité à part entière en Europe. D'autre part, alors que les médecins ou les officiers ont longtemps été privilégiés pour occuper la fonction de délégué de façon temporaire, on commence à élargir la palette des profils et à les engager de façon plus pérenne.

Le cas de Jean-Marc Bornet, dernier délégué de notre échantillon, qui travaille au CICR durant une trentaine d'années entre 1972 et 2003, confirme cette évolution. Son récit reflète, entre autres, la structuration que connaît la profession à partir des années 1970. Avant de s'envoler pour une première mission en Israël en 1972, il suit les trois jours de formation que le CICR vient tout juste d'instituer pour former le personnel en partance pour le terrain¹⁸. Bornet effectue ensuite une longue carrière au sein de l'organisation. D'abord délégué, il devient chef de délégation temporaire en Israël, avant d'occuper la fonction de délégué régional pour l'Afrique du Nord à partir de 1977. Il couvre alors l'ensemble des pays du Maghreb depuis Genève tout en se rendant sur le terrain pendant plus de la moitié de son temps. Nommé délégué général pour le Moyen-Orient par intérim, il voit ses responsabilités augmenter :

18 Palmieri, Troyon, « Délégué du CICR », art. cit.



Fig. 2 Laurent Marti (à droite) à l'aéroport de Dacca, janvier 1972. André Jolliet, © CICR.

J'apprends au fond un nouveau métier. Celui de patron d'une zone géographique, avec des délégations et des bureaux dispersés dans plusieurs pays, un personnel fort nombreux aussi bien expatrié que local et des budgets importants à gérer au plus près (p. 52).

Il est ensuite nommé délégué général pour l'Afrique (1981-1986), puis pour l'Amérique latine (1986 et 1992). En 1992, il devient délégué général pour les territoires de l'ex-URSS (Europe orientale et Asie centrale), une zone dans laquelle toute la présence de l'organisation est à construire. Son parcours reflète particulièrement bien les changements

organisationnels que connaît le CICR à partir des années 1970. En effet, pour faire face à l'augmentation de ses activités, ce dernier établit des délégations régionales sur tous les continents qui lui permettent d'étendre sa présence à l'ensemble du monde¹⁹.

Les livres des médecins Pascal Grellety Bosviel et Louis Schittly laissent, eux, entrevoir un autre type de parcours, moins lié à une organisation. Les carnets de Grellety Bosviel, comme l'indique leur titre, retracent *Toute une vie d'humanitaire* entre 1964 et 2008, soit quarante-quatre ans de missions sur le terrain (31 missions longues de plusieurs mois, auxquelles s'ajoutent 13 missions courtes). S'il peut être qualifié de véritable professionnel de l'humanitaire, ce n'est pas au sens où il aurait fait carrière dans une organisation. Ses missions ont été réalisées pour une dizaine de structures différentes, qu'il s'agisse d'organisations internationales (Bureau international du travail en 1967, Organisation mondiale de la santé en 1968), d'organisations de la Croix-Rouge (CICR, Croix-Rouge française entre 1964 et 1999) ou d'ONG (Médecins sans frontières et Médecins du Monde, Action internationale contre la faim, Aide médicale internationale, surtout durant les années 1990-2000). Bien qu'ayant fait partie des fondateurs de Médecins sans frontières en 1971, la majorité des missions longues qu'il effectue le sont dans le cadre du Mouvement de la Croix-Rouge (CICR, Croix-Rouge française). Son parcours reflète toutefois la diversification que connaît le monde de l'humanitaire francophone à partir de la fin des années 1970 et illustre à quel point l'entrée par les acteurs individuels est complémentaire à l'entrée par les institutions pour écrire son histoire. Alors que les perspectives institutionnelles insistent sur la singularité de chaque organisation afin d'affirmer des

19 Jean-Luc Blondel, *De Saigon à Hô Chi Minh-Ville. Actions et transformations du CICR 1966-1975*, Genève, CICR, 2016.

identités distinctes, suivre le parcours d'un individu permet de mettre en lumière un monde de l'humanitaire beaucoup moins segmenté.

Le texte de Louis Schittly confirme le potentiel heuristique de cette perspective. Rappelant plutôt le parcours de Junod, l'engagement de Schittly est ponctuel, entrecoupé de longues périodes à exercer la médecine dans son Alsace natale. Il part d'abord au Biafra (1969-1970) pour la Croix-Rouge française puis pour l'Ordre de Malte. Ensuite, il séjourne au Vietnam pour le compte de cette dernière organisation dans un hôpital financé par le gouvernement allemand (1971-1972). En 1980, il s'envole pour l'Afghanistan avec l'ONG Aide médicale internationale (AMI) alors fraîchement créée, même si la mission est financée par Terre des hommes Alsace. Il effectue une brève mission au Mali à la fin de l'année 1987 pour participer à l'acheminement d'un convoi de matériel agricole, fruit de la rencontre entre des ouvriers maliens travaillant en France et des membres du Club 4x4 d'Alsace. À travers ce dernier épisode, le texte de Schittly met en lumière un engagement humanitaire fait d'initiatives individuelles et locales, peu visible dans l'historiographie puisqu'il ne passe pas par les grandes organisations, mais qui représente une part importante des échanges entre le Nord et le Sud²⁰. La dernière mission du médecin s'effectue au Sud-Soudan en 1996, à l'instigation de Bernard Kouchner. Elle aboutit à la mise en place d'un dispensaire à Boma, chapeauté par une nouvelle ONG, dans lequel Schittly se rend annuellement jusqu'à sa fermeture en 2002. Avec ce texte, l'auteur semble chercher à s'octroyer une place au Panthéon de l'humanitaire français, bien qu'il

20 Bertrand Taithe, « Demotic Humanitarians: Historical Perspectives on the Global Reach of Local Initiatives », *Third World Quarterly*, 40, 10 (2019), p. 1781-1798; Bertrand Taithe, « Humanitaire provincial et internationalisme: Elizabeth Wilson et Hudfarn, 1943-1990 », *Histoire@Politique*, 41 (mai-août 2020) (en ligne: www.histoire-politique.fr, consulté le 28 octobre 2020).

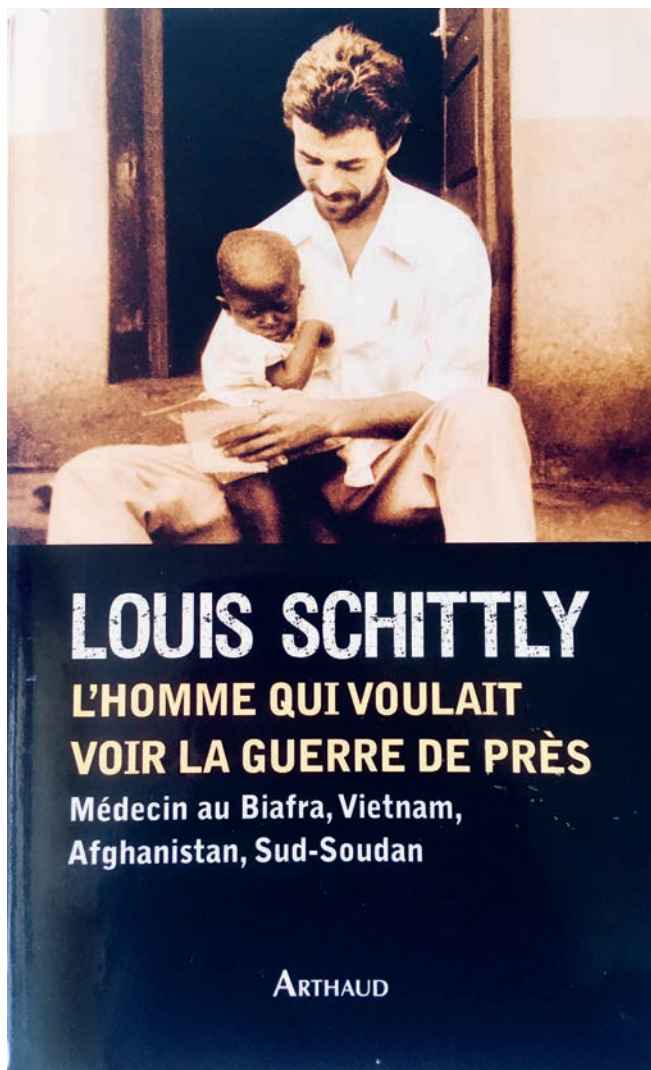


Fig. 3 Louis Schittly, *L'homme qui voulait voir la guerre de près. Médecin au Biafra, Vietnam, Afghanistan, Sud-Soudan*, Paris, Arthaud, 2011.

n'ait pas participé directement aux épisodes qui ont forgé sa légende et n'ait pas joué un rôle majeur dans les grandes ONG

médicales qui en ont façonné le paysage. En laissant entrevoir les tensions et les querelles qui ont traversé ce milieu depuis les années 1970, il cherche à se positionner au-dessus de la mêlée, tout en défendant un humanitaire ponctuel, volontaire, presque improvisé parfois, fait d'amitiés, de rencontres et de débrouillardise. La marginalisation progressive de ce type de discours et de parcours dans un monde de l'aide internationale devenu de plus en plus normé et professionnalisé²¹ ne doit pas faire oublier leur rôle dans la formation de l'identité du travailleur humanitaire contemporain.

Du récit d'aventure à la réhumanisation de l'humanitaire

L'ensemble des ouvrages présentés ici témoigne d'un rapport décomplexé à l'écriture. Ils recourent tous, dans une certaine mesure, aux « ressorts émotionnels des grands récits de voyage ou de littérature de jeunesse qui firent la fortune des éditeurs à partir de la fin du XIX^e siècle²² ». Pour Denis Maillard, le parallèle avec les aventures du petit reporter belge s'impose : « En somme, si au début du XX^e siècle, Tintin était

21 Sur la professionnalisation du secteur, voir Johanna Siméant, « Urgence et développement, professionnalisation et militantisme dans l'humanitaire », *Mots. Les langages du politique*, 65 (2001), p. 28-50; Pascal Dauvin, Johanna Siméant (éd.), *Le travail humanitaire*, Paris, Presses de Sciences Po, 2002, p. 59-132.

22 Taithe, « Empathie, soin et compassions », art. cit., p. 371.

journaliste-reporter, n'aurait-il pas plutôt choisi d'être humanitaire à la fin du siècle²³?! »

La référence à Tintin n'est pas anodine et elle apparaît également pour trois des cinq textes présentés ici. Dans sa brève présentation de Pascal Grellety Bosviel au début du livre, Sophie Bocquillon évoque ainsi le lieu où il vit : « On s'attend à tout moment à voir surgir Tintin, ou tout du moins l'employé du musée chantant l'air du Toréador dans *l'Oreille cassée*. » Jean-François Berger, lui-même ancien délégué du CICR et auteur d'un documentaire sur Marcel Junod, n'hésite pas à dire à propos de ce dernier : « il y a du Tintin chez lui²⁴ ». L'association avec Tintin met en lumière à la fois l'univers extraordinaire dans lequel évolue le travailleur humanitaire, résultant d'une vie d'aventures et d'exotisme, ainsi qu'une forme d'héroïsme moderne qu'il incarne. Ces éléments ont constitué des facteurs d'engagements pour de nombreux volontaires²⁵ et font pleinement partie de la représentation que l'on se fait du travail humanitaire dans le dernier quart du xx^e siècle. Quant à Yves Sandoz, dans sa préface au texte de J.-M. Bornet, il utilise Tintin comme un contrepoint : « Est-ce à dire que la vie d'un délégué du CICR ressemble à celle de Tintin ? Il ne faut pas non plus le laisser croire » (p. 7). En introduisant un bémol, il permet de souligner un autre aspect des récits d'humanitaire : montrer qu'ils n'ont pas toujours la tâche facile et les présenter aussi comme des hommes ordinaires.

Les publications sélectionnées ici oscillent entre ces deux tendances qui s'expriment différemment selon le procédé

23 Denis Maillard *et al.*, « L'humanitaire en fiction », *Humanitaire*, 21 (avril 2009), (<http://journals.openedition.org/humanitaire/95>, consulté le 21 octobre 2020).

24 Interview de Jean-François Berger (www.arcinfo.ch/articles/regions/neuchatel-et-littoral/hommage-au-medecin-neuchatelois-marcel-junod-heros-d-hiroshima-831865, consulté le 21 octobre 2020).

25 Sur les motivations des travailleurs humanitaires, voir Dauvin, Siméant (éd.), *Le travail humanitaire*, *op. cit.*, p. 137-167.

narratif choisi par les auteurs. Les textes de Junod, Schittly et Bornet s'apparentent aux canons relativement classiques des mémoires et des recueils de souvenirs écrits à la première personne *a posteriori*. Junod et Schittly semblent ainsi avant tout chercher à mettre en avant leur contribution dans les situations qu'ils décrivent. Chez Junod, les omissions sont nombreuses, qu'il s'agisse de ses collègues ou de ses échecs²⁶. Quant à Schittly, il prévient le lecteur des défaillances de sa mémoire :

Je prendrai donc le temps de raconter les histoires qui, bien sûr, ne m'ont jamais quitté. Sauf celles que ma mémoire a perdues. Alors comme tous les anciens combattants, je vais broder... (p. 9).

La référence aux anciens combattants est utilisée ensuite dans le livre pour désigner ses anciens compagnons et la métaphore militaire intervient à plusieurs reprises pour parler de son activité d'humanitaire et souligner son héroïsme :

En devenant une sorte de mercenaire de l'humanitaire sur différents champs de bataille, un guerrier preux face à la mort, mais dont l'arme était la médecine, j'ai enfin pu concilier l'inconciliable : être un Dr Schweitzer *et* un légionnaire (p. 202).

Rédigé dans un style beaucoup moins emphatique, plus sobre et factuel, le texte de Bornet se distingue par la place qu'il accorde à la présentation du contexte, par la mise en perspective historique des événements dont il a été le témoin, et par la restitution précise de son travail.

26 Camille Meyre, « Marcel Junod », blog *Cross files* (<https://blogs.icrc.org/cross-files/fr/marcel-junod/#ftn1>, consulté le 2 novembre 2020).

Quant aux ouvrages de Marti et Grellety Bosviel, ils empruntent des procédés d'écriture différents. Pour son livre publié en 1996, Laurent Marti choisit la forme du roman épistolaire, mettant en scène un délégué fictif, Pierre Seller, dont l'auteur aurait retrouvé les lettres. On le suit ainsi en mission en Afrique subsaharienne puis dans la Grèce des colonels dans les années 1960, au Bangladesh en 1971, en Israël, en Turquie et au Liban dans les années 1970, puis au Tchad en 1980. Dans l'ensemble, les missions correspondent à celles effectuées par Marti entre son entrée au CICR en 1964 et 1980 et on reconnaît sans difficulté nombre de collaborateurs du CICR bien que leurs noms aient été changés. Si les lettres sont fictives, les situations qu'elles évoquent sont bien réelles et revendiquées comme telles par l'auteur. Ce dernier s'est d'ailleurs rendu aux archives pour l'écriture du livre, ce qui lui a permis de confronter ses souvenirs avec les documents conservés par l'institution²⁷. Le détour par le roman épistolaire lui permet d'adopter une plus grande liberté de ton, de recourir à un franc-parler et de laisser la part belle aux états d'âme du délégué. Irrévérencieux, il n'hésite pas à mettre en lumière les tensions entre le siège et le terrain, à souligner l'absurdité de certaines décisions prises en haut lieu ou encore à évoquer les ratés de certaines opérations. L'auteur souhaite aussi présenter les dilemmes auxquels le métier d'humanitaire peut confronter, ainsi que certaines facettes plus sombres de l'engagement sur le terrain, telles que le rapport ambigu que les délégués entretiennent avec l'état de guerre, condition *sine qua non* à l'accomplissement de leurs fonctions, aussi meurtrier et devastateur soit-il. L'accent mis sur ces éléments a pour conséquence « d'humaniser » la figure du délégué, en montrant

27 Interview radiophonique de Laurent Marti par Patrick Ferla, 21 octobre 1996, (www.rts.ch/archives/radio/culture/petit-dejeuner/4379881-bonsoir-mes-victimes.html, consulté le 27 octobre 2020).

qu'il s'agit d'hommes comme les autres, pétris d'ambiguïtés ou de contradictions et pas nécessairement moralement irréprochables.

L'ouvrage de Pascal Grellety Bosviel, publié quinze ans plus tard, fait un pas de plus dans cette direction. Basé sur septante carnets de terrains réalisés par le médecin durant sa « vie d'humanitaire » dont de larges extraits sont reproduits, l'ouvrage est organisé par missions. Pour chacune d'elles, un paragraphe de contexte précède la présentation des détails de la mission (but, commanditaire, durée, lieu et rôle spécifique joué par Grellety). Viennent ensuite une section écrite à la première personne, dédiée aux « enseignements » tirés par le médecin, et un encadré relatant une anecdote. Parfois, un second encadré, intitulé la « Boîte à outils du Dr Pascal », laisse la parole au médecin qui exprime un conseil, un principe, ou une observation sur sa mission. Des illustrations puisées dans les carnets ou les archives personnelles de Grellety (aquarelles, dessins ou photographies) accompagnent les textes. Ces choix éditoriaux, ainsi que la large place laissée aux reproductions de longs passages des carnets, ont pour effet de mettre l'accent sur l'homme, réceptif aux enseignements des missions et recourant au dessin et à l'écriture pour évacuer ses émotions, plutôt que sur le médecin détenteur d'un savoir à diffuser sur le terrain pour le compte d'une organisation. Il s'agit d'ailleurs de l'un des objectifs affichés de Grellety Bosviel avec la publication de cet objet : remettre les hommes au cœur d'un système humanitaire bureaucratique, devenu de plus en plus illisible aux yeux du grand public, brassant d'importantes sommes d'argent, regroupant une multitude d'organisations parfois difficiles à distinguer les unes des autres, et dominé par des acronymes et des termes toujours plus jargonnants. Ce livre est donc clairement conçu comme un instrument devant

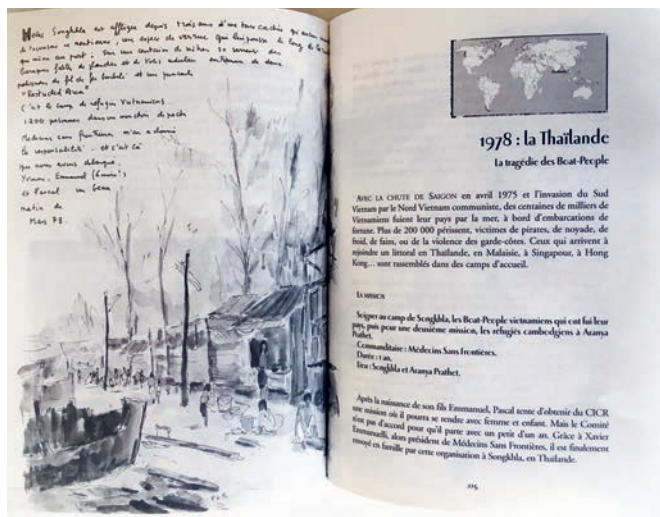


Fig. 4 Pascal Grellety Bosviel et Sophie Bocquillon, *Toute une vie d'humanitaire. 50 ans de terrain d'un médecin-carnettiste*, Paris, Elytis, 2013, p. 122-123.

permettre de «ré-humaniser» l'humanitaire²⁸. Une telle ambition n'est pas pour déplaire aux organisations humanitaires, qui utilisent parfois ces récits individuels comme de véritables outils de promotion institutionnelle.

28 Pierre Micheletti, «Préface», in Grellety Bosviel, *Toute une vie d'humanitaire*, op. cit., p. 7-9.

Le regard ambigu des organisations humanitaires sur ces publications

Au sein des grandes ONG d'aide d'urgence françaises, la valorisation de la prise de parole publique, du débat d'idées, voire de la dénonciation des « dérives » du monde de l'humanitaire, laisse supposer une certaine bienveillance par rapport à ce type de publications. Sans équivaloir à un véritable parrainage institutionnel, la préface au livre de Pascal Grellety Bosviel signée par Pierre Micheletti (passé par les instances dirigeantes de Médecins du Monde avant de rejoindre celles d'Action contre la faim en 2014) illustre tout de même l'intérêt qu'elles suscitent parmi les membres influents de ces organisations.

Quant au CICR, bien connu pour la discrétion qu'il demande à son personnel, il porte un regard plus nuancé qu'il n'y paraît sur ce type d'entreprise. Tout en cherchant à contrôler son image, il n'est pas insensible aux retombées que ces récits peuvent avoir sur la promotion de la Croix-Rouge auprès du grand public. Le fait que selon certains observateurs, « depuis quelques années, plusieurs témoignages de délégués sont venus relater, bien mieux que les communiqués officiels, l'action concrète du CICR sur le terrain »²⁹ n'y est probablement pas étranger.

À Genève, la question se pose déjà dans les années 1920, alors que les conditions d'engagement des délégués ne sont pas encore totalement établies et varient parfois d'un cas à l'autre. Si le Comité leur demande de ne rien publier sans

29 Eric Hoessli, « Postface », in Bornet, *Entre les lignes ennemies*, op. cit., p. 316.

son accord, cette règle ne semble pas encore gravée dans le marbre et ne suffit pas à éviter les difficultés. L'un des premiers cas à poser problème est probablement celui de Georges Montandon qui, à son retour de Russie et d'Europe de l'Est, souhaite publier une monographie « exclusivement anthropologique ». L'organisation donne son accord tout en demandant à l'auteur d'attendre quelques mois avant de réaliser son projet³⁰. Ce délai ne suffit toutefois pas à désamorcer les polémiques. La teneur finalement très politique (probolchevique) du texte³¹, ainsi que les plaintes qu'il suscite chez certains gouvernements amènent ensuite le CICR à se désolidariser publiquement de l'ouvrage en rappelant qu'il ne lui a pas été soumis avant publication³².

Durant les années 1930 et la Seconde Guerre mondiale, deux autres cas problématiques nous sont connus. Le premier est celui de Sidney Brown, collaborateur au sein du secrétariat du CICR puis délégué durant la guerre italo-éthiopienne. Après avoir quitté l'organisation, Brown publie un livre dans lequel il critique l'inaction du CICR face aux bombardements italiens durant le conflit³³. Au sein du Comité, certains estiment qu'il faut essayer d'empêcher que la presse ne fasse la publicité de l'ouvrage, tandis que d'autres pensent plus opportun de ne rien faire ou simplement de se désolidariser du texte en publiant un bref communiqué dans la *Revue internationale de la Croix-Rouge*³⁴. Le second est un livre collectif, intitulé *Das Buch vom Roten Kreuz*, qui paraît en 1944 et qui contient à la

30 ACICR, PV, séance du Comité, 11 mars 1920.

31 Georges Montandon, *Deux ans chez Koltchak et chez les Bolchéviques pour la Croix-Rouge de Genève: (1919-1921)*, Paris, F. Alcan, 1923. Sur Montandon et cet ouvrage, voir Piana, « The Dangers of "Going Native" », art. cit., p. 253-274.

32 Paul Seippel, « Avocat ou témoin », *Journal de Genève*, 4 décembre 1922, p. 1; *Bulletin international des sociétés de la Croix-Rouge*, février 1923, p. 143. Voir également ACICR, PV, Commission de la Croix-Rouge, 27 juin 1925.

33 Sidney H. Brown, *Für das Rote Kreuz in Aethiopien*, Zurich, Europa Verlag, 1939.

34 ACICR, PV, séance du Bureau, 5 juillet 1939; PV, séance du Comité, 6 juillet 1939.

fois des textes généraux sur le mouvement de la Croix-Rouge et son histoire, ainsi que des témoignages de personnes ayant œuvré en son sein³⁵. Dans ce cas précis, c'est l'usage du symbole de la Croix-Rouge sur la couverture du livre qui pourrait laisser penser qu'il s'agit d'une publication officielle qui pose problème³⁶.

Avec le début de la Seconde Guerre mondiale, l'organisation entreprend de clarifier et de « codifier » la fonction de délégué en préparant un « vade-mecum des délégués », préfigurant le futur « manuel du délégué ». Lors des discussions qui accompagnent cette initiative, les membres du Comité font clairement la distinction entre, « d'une part, la discrétion qu'il faut demander aux délégués de garder sur les résultats immédiats de leurs missions et, d'autre part, les idées générales sur la Croix-Rouge qu'il importe qu'ils fassent connaître au public »³⁷. On retrouve cette préoccupation lors des débats qui entourent la publication du livre de Marcel Junod après la Seconde Guerre mondiale. Ce dernier demande tout d'abord l'accord du Comité pour publier une brochure relative à sa mission à Hiroshima, accord qu'il obtient à condition de prouver que le gouvernement américain n'y est pas opposé. Ce premier débat génère des tensions au sein du CICR, où la règle s'est pourtant formellement imposée puisque, « d'après leur contrat, les délégués ne peuvent rien publier sans l'autorisation du Comité »³⁸. Une fois cette dernière obtenue, reste à savoir si la publication doit être considérée comme émanant du CICR ou comme une entreprise privée. Dans le cas du livre de Junod, cette question est d'autant plus délicate que l'ancien

35 Eugen T. Rimli (Hrsg.), *Das Buch vom Roten Kreuz*, Zurich, Fraumünster Verlag, 1944.

36 ACICR, PV, entretiens avec De Haller, 6 septembre 1943; PV, séance du Bureau, 29 mars 1944.

37 ACICR, PV, séance du Comité, 11 mars 1941.

38 ACICR, PV, séance du Bureau, 10 octobre 1946.

président du CICR, Max Huber, a accepté de le préfacier. Dans les discussions à l'interne, il est assez vite établi que l'ouvrage est le fruit d'une initiative personnelle, ne reflétant que le point de vue de son auteur. Certains membres du CICR n'hésitent d'ailleurs pas à lui faire part de leurs critiques, résumées ainsi dans les discussions du Bureau :

[...] l'activité des délégués autres que le Dr Junod y était trop peu mentionnée, certaines déclarations sur des faits de guerre provenaient d'informations de seconde main. En outre, l'on pouvait regretter que l'activité, les travaux et l'influence du CICR à Genève (Agence, Secours, etc.) ne fussent qu'à peine indiqués alors qu'ils appuyaient l'activité des délégations – et respectivement³⁹.

Toutefois, c'est bien parce qu'il s'agit d'une publication indépendante que certains membres du Comité considèrent que le livre du Dr Junod constitue une excellente publicité pour le CICR⁴⁰, notamment dans le contexte de l'après-Seconde Guerre mondiale, où l'organisation subit de virulentes critiques. Le récit de Junod permet d'incarner l'activité du CICR, en montrant les différentes facettes à travers une expérience personnelle. De nombreux exemplaires sont ainsi préparés pour être emportés à la XVII^e Conférence internationale de la Croix-Rouge qui se déroule à Stockholm en 1948⁴¹. Preuve de son succès, il est ensuite traduit en plusieurs langues avant de faire l'objet d'une nouvelle édition juste après la mort de Marcel Junod, à l'occasion du centenaire de la Croix-Rouge en 1963, et d'être réédité en 1982. À l'heure actuelle, il est l'un des rares textes non juridiques à être vendu dans la

39 ACICR, PV, séance du Bureau, 4 décembre 1947.

40 ACICR, PV, séance du Bureau, 25 septembre 1947.

41 ACICR, PV, séance du Bureau, 16 juin 1948.

boutique en ligne de l'organisation. La postérité qu'acquiert Junod à travers ce texte fait ainsi dire à différents auteurs qu'il est le « père spirituel de générations de délégués »⁴².

Si d'autres collaborateurs du CICR ont publié des récits, il est encore difficile d'avoir accès aux débats les concernant en raison de leurs dates de publication trop tardives par rapport à l'ouverture des archives. En revanche, quand la controverse devient publique, comme dans le cas du livre du délégué Andreas (dit Dres) Balmer, les choses sont quelque peu différentes. Ce dernier, envoyé au Salvador au début des années 1980, se voit refuser l'autorisation de publier un livre sur l'engagement du CICR dans ce conflit. Le texte, légèrement modifié par l'auteur (changements des noms des personnes et des lieux notamment), est tout de même envoyé à l'impression et sort en 1982⁴³. Il vaut à Dres Balmer d'être renvoyé du CICR et poursuivi en justice. L'organisation genevoise obtient l'arrêt de la publication et le retrait des exemplaires en langue allemande. Elle abandonne néanmoins la procédure lorsque le texte paraît en français en 1984, craignant probablement que la poursuite du combat contre son ancien délégué ne lui cause plus de torts que le livre lui-même⁴⁴.

C'est peut-être l'une des raisons qui expliquent pourquoi l'ouvrage de Marti, publié une dizaine d'années plus tard, ne suscite pas le même type de réaction. Quelques hypothèses supplémentaires peuvent être émises pour expliquer la réception différente dont ces deux livres font l'objet. Tout d'abord, bien qu'ils recourent tous les deux au procédé du roman à clef, le texte de Marti va peut-être un peu plus loin dans la fiction en mettant en scène des lettres et un personnage fictifs. Surtout, un laps de temps plus conséquent s'est écoulé

42 Meyre, « Marcel Junod », art. cit.

43 Dres Balmer, *Kupferstunde*, Zurich, Benziger Verlag, 1982.

44 « Affaire Balmer, le CICR pose les armes », *Journal de Genève*, 14 juin 1984.

entre les événements dont il est question et la date de publication du livre (1996), le récit prenant fin en 1980. Enfin, le contexte des années 1990, lors desquelles le CICR se tourne vers une politique de plus grande transparence en ouvrant ses archives et en permettant aux historiens et aux historiennes de travailler sur son passé, n'est peut-être pas non plus anodin. L'ouvrage de Marti ne laisse toutefois pas indifférent le microcosme genevois, puisqu'une petite appréciation anonyme a été apposée à l'intérieur de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque de Genève. Sur la page « Avertissement » (p. 9), qui précise que les événements historiques du récit et les personnalités qui les animent sont conformes à la réalité, un billet comportant le commentaire suivant a été soigneusement collé: « Médiocre roman de gare. Nombreuses fabulations. Dommage pour la vérité historique sur laquelle il est censé reposer. »

Quant aux trois livres publiés dans les années 2000, si l'on exclut celui de Schittly, qui n'a pas grand-chose à voir avec le CICR, les deux autres témoignent de l'intérêt porté par l'organisation genevoise à ces publications. Celui de Grellety Bosviel est ainsi précédé d'un avant-propos rédigé par le porte-parole de l'organisation en France, Frédéric Joly. Même si ce dernier précise que les opinions exprimées par Grellety dans l'ouvrage n'engagent pas la responsabilité de son ancien employeur, cela n'empêche pas le CICR d'apposer son logo sur la couverture et de faire la promotion du livre. Jean-Marc Bornet reçoit lui aussi une forme de parrainage non officiel. La préface est rédigée par Yves Sandoz, ancien haut cadre du CICR et membre de l'Assemblée (l'organe suprême du CICR) au moment de la parution de l'ouvrage, qui n'hésite pas à faire part de son enthousiasme :

Ce livre ne se veut pas un ouvrage sur les activités ou même sur l'histoire du CICR dans tel ou tel pays. Son auteur nous fait partager les moments saillants d'une vie riche

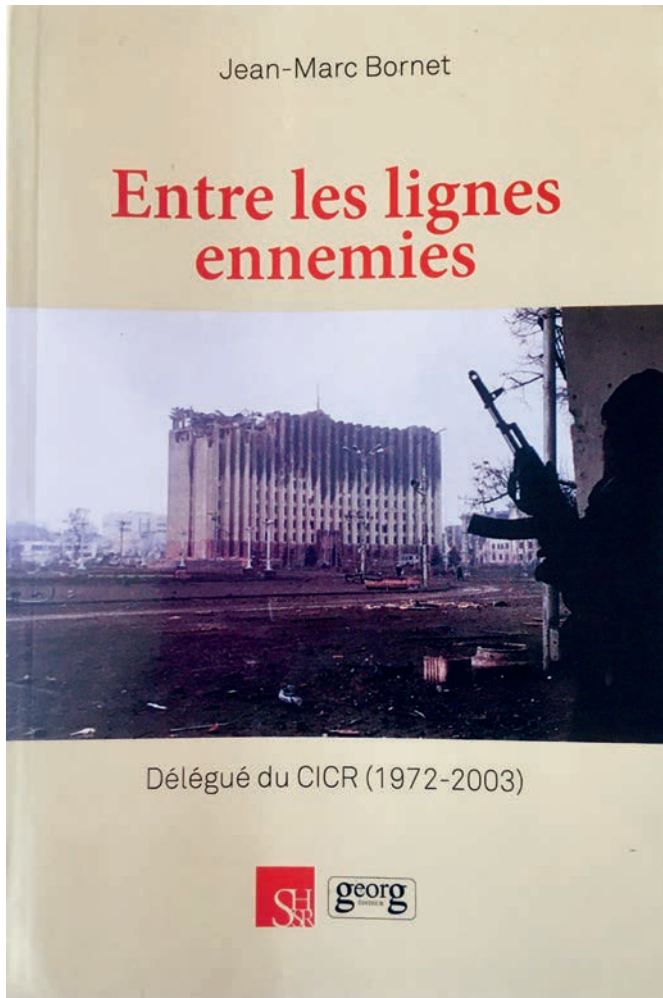


Fig. 5 Jean-Marc Bornet, *Entre les lignes ennemies*. Délégué du CICR (1972-2003), Genève, Georg, 2011.

d'émotions, d'aventures, de risques parfois, de doutes souvent, de peurs aussi qui la plupart du temps ne sont pas consignés dans des rapports. Le reste se lit entre les lignes et c'est passionnant! (p. 12).

Quelle représentation du travail humanitaire à travers ces textes ?

Dans la mesure où ils sont accessibles et se lisent aisément, ces ouvrages ont contribué à façonner une certaine représentation du travail humanitaire dans l'imaginaire collectif. Les récits évoqués ici, outre le fait qu'ils soient écrits par des hommes, reflètent un univers construit sur des valeurs généralement associées au masculin, dont il est possible de retracer la généalogie depuis le milieu du XIX^e siècle⁴⁵. Les femmes y occupent essentiellement la figure de la compagne, demeurée en Europe, à qui il faut écrire pour la rassurer, avec qui l'on reste quelque temps, notamment lors de la naissance des enfants (Schittly, p. 306 ; Bornet, p. 64), ou alors qui accompagne son mari sur le terrain durant quelques années (c'est notamment le cas pour Pascal Grellety Bosviel qui effectue un certain nombre de missions avec sa femme, « Yvonne », infirmière, rencontrée lors d'un séjour au Laos). Chez Marti et Schittly, elles sont également présentées comme des objets de désir – exotiques ou non en fonction de leur appartenance ou non à la population locale – et avec lesquelles l'exceptionnalité spatio-temporelle de la situation « du terrain » permet d'entrer dans des rapports de séduction, de nouer des relations amoureuses ou encore de multiplier les conquêtes sexuelles. Décrites généralement par leurs caractéristiques physiques avant tout, elles font parfois

45 Taithe, « Humanitarian Masculinity: Desire, Character and Heroics, 1876-2018 », art. cit.

également l'objet de commentaires grivois ou franchement sexistes⁴⁶.

Aussi, les femmes qui travaillent dans l'humanitaire apparaissent relativement peu dans les récits évoqués ici. Quand elles sont mentionnées, leur rôle se révèle plutôt marginal même si elles occupent des fonctions importantes⁴⁷. Leur présence devient plus visible au fil des missions dans les ouvrages qui poursuivent le récit dans les années 1980 et reflète, dans une certaine mesure, l'accès progressif des femmes à de plus larges responsabilités. Cela ne va toutefois pas toujours de soi : au début des années 1990, Bornet raconte avoir dû lutter pour imposer *une* collaboratrice alors que ses collègues craignaient que l'attribution d'un poste de responsabilité à une femme ne pose problème aux autorités saoudiennes (p. 233) – ce qui ne fut vraisemblablement pas le cas. Sur le plan des représentations, alors que le monde de l'humanitaire, et plus particulièrement celui de la Croix-Rouge, a longtemps été principalement incarné par la figure de l'infirmière, les années 1950-1970, lors desquelles les organisations de secours tournent leurs activités vers les territoires du Sud global, voient se (ré)imposer la figure masculine du travailleur humanitaire, dont les caractéristiques ont déjà été bien identifiées : héroïsme, virilité, attrait pour le danger, goût de l'aventure, etc. Ce type de représentations semble demeurer bien présent, comme l'a souligné Róisín Read en montrant que les femmes qui s'engagent dans ces professions s'emploient

46 Un passage du livre de Laurent Marti où le viol d'une otage norvégienne par un colonel congolais est décrit avec légèreté et complaisance est dénoncé par l'écrivaine Laurence Deonna : « Le viol, elles aiment ça voyons ! », *Femmes suisses et le Mouvement féministe*, 85 (1997), p. 23.

47 Voir le cas de Margherita Straelher pourtant décrite comme une déléguée connaissant « particulièrement bien les questions Croix-Rouge en Extrême-Orient » chez Junod (*Le troisième combattant*, *op. cit.*, p. 199), ou de Jeanne Egger, déléguée permanente à Léopoldville au début des années 1960, renommée Suzanne Hauer chez Marti.

encore, dans les années 2000, à « masculiniser » leurs comportements pour correspondre à ce qu'elles pensent être attendu⁴⁸.

L'image du travailleur humanitaire véhiculée à travers ces ouvrages est donc celle d'un infatigable voyageur à la vie trépidante, certes en proie aux doutes et aux interrogations, mais dont le quotidien est constitué de « missions » plus ou moins longues entre l'Europe occidentale et le reste du monde. Le rapport que les humanitaires entretiennent avec ce dernier espace, « le terrain », détermine également leur identité, en constituant un véritable rite de passage⁴⁹. Les lieux dans lesquels ils partent « en mission » revêtent une forme d'exotisme d'autant plus importante que les missions humanitaires s'éloignent de l'Europe. Ils se caractérisent également par une forme d'entre-soi : les interactions principales ont lieu avec les collègues ou les autres membres de la mission, et les frontières entre sphères privées et professionnelles tombent. Jean-Marc Bornet retranscrit par exemple cette impression :

Comme il y a des fous de Dieu, la plupart de mes collègues sont des fous d'humanitaires. Il leur arrive de travailler jusqu'à des heures avancées, de sacrifier des week-ends entiers ; ils ne rechignent jamais à la tâche, se donnent sans compter mais ils sont véhéments parfois et souvent peu respectueux de la hiérarchie. Nous formons plus qu'une équipe. Ce sont des liens fraternels qui nous unissent (p. 169).

Pour Lisa Smirl, ces caractéristiques, la nature passagère et ponctuelle des missions, ainsi que la possibilité de s'en extraire en cas de nécessité, expliquent en partie pourquoi ne s'établit

48 Read, « *Embodying Difference: Reading Gender in Women's Memoirs of Humanitarianism* », art. cit., p. 311.

49 Smirl, « *The State We Are(n't) in: Liminal Subjectivity in Aid Worker Biographies* », art. cit.

finalement jamais une véritable proximité entre les humanitaires et les sociétés dans lesquelles ils agissent⁵⁰. Dans les ouvrages présentés ici, les interactions avec « les locaux » demeurent relativement marginales et sont décrites parfois avec paternalisme, en termes conflictuels (tensions avec les dirigeants qui ne laissent pas les humanitaires faire leur travail) ou de façon compassionnelle pour un groupe de victimes (enfants dénutris, réfugiés, prisonniers, etc.). À cet égard, la référence à Tintin évoquée précédemment, dont les aventures se déploient parfois dans un imaginaire exotique, voire colonial, est significative⁵¹. Alors que les appels à la « décolonisation » du système d'aide internationale se sont multipliés depuis plusieurs années, ces textes rappellent en effet qu'une telle évolution passe également par des changements dans la façon dont ses acteurs le racontent.

Conclusion

Publiés entre 1947 et 2012, les ouvrages présentés ici témoignent des évolutions du monde humanitaire durant cette période. Les parcours individuels illustrent la multiplication des terrains d'action des organisations humanitaires au cours du XX^e siècle, qui sont devenues d'importantes actrices du processus de globalisation. L'aide internationale s'affirmant comme un secteur d'activité à part entière, les métiers de l'humanitaire, et notamment celui de délégué, se sont professionnalisés et structurés. Toutefois, pris dans leur ensemble,

50 *Ibid.*

51 Hugo Frey, « Contagious colonial diseases in Hergé's *The adventures of Tintin* », *Modern and Contemporary France*, 12, 2 (2004), p. 177-188.

ces témoignages mettent en lumière la diversité des parcours possibles, allant d'une carrière au sein d'une structure à des missions ponctuelles en passant par un engagement sur le long terme auprès d'organisations diverses. Ils nous renseignent en outre sur la tension qui sous-tend la mise en scène du travail humanitaire, notamment à la fin du *xx*^e siècle. En effet, s'ils ont longtemps partagé les caractéristiques du récit d'aventures et promu l'héroïsme et la bravoure du protagoniste principal, ces récits dépeignent également des hommes en proie aux doutes et aux états d'âme.

En faisant la part belle à l'expérience individuelle, et en exhibant les interrogations qui traversent les acteurs de l'aide internationale, ces récits remplissent une fonction essentielle : ils contribuent à (ré)humaniser la représentation du monde de l'humanitaire et à incarner le travail des organisations qui le constituent. C'est déjà le cas pour Junod après la Seconde Guerre mondiale, mais c'est peut-être encore plus vrai pour les ouvrages publiés au début du *xxi*^e qui héritent de plusieurs années de critiques à l'encontre d'un système devenu bureaucratique et peu lisible aux yeux du grand public. Les organisations humanitaires ne sont pas insensibles à cette dimension et ont bien perçu les bénéfices que ces publications pouvaient leur apporter en présentant de façon indépendante leurs activités. Ainsi, tout en cherchant à garder le contrôle de son image, même le CICR a su tirer parti des récits de ceux qui ont travaillé pour lui. Promu à plusieurs reprises par l'institution, le texte de Junod a abouti à la constitution d'une image canonique du délégué, que les autres témoignages nuancent et écornent parfois sans remettre en cause ses caractéristiques fondamentales.

Enfin, en mettant en lumière des travailleurs humanitaires essentiellement masculins, blancs et héroïques, ces publications reflètent et promeuvent une certaine conception de l'aide internationale, forgée notamment dans la seconde

moitié du xx^e et qui s'avère aujourd'hui problématique. Cela ne doit toutefois pas masquer l'intérêt que l'on peut trouver dans leur analyse. En tentant parfois de relater le point de vue « des bénéficiaires » sur la situation (voir par exemple à travers l'échange de lettres fictif entre un prisonnier grec et un délégué : Marti, p. 123-161), ou en évoquant les échanges de connaissances qui peuvent se tisser autour des médecines traditionnelles (Schittly, Bosviel), ils offrent aussi des pistes à suivre pour appréhender les multiples autres dimensions de l'histoire de l'humanitaire.





Quand les célébrités
s'exhibent : régimes
de visibilité et
abandon de la justice
sociale dans les
chansons humani-
taires

Introduction

Au début de l'automne 2011, l'*opération de solidarité* « Paris-Africa : à l'unisson pour les enfants ! » réunit plus de 60 artistes français et internationaux pour enregistrer le vidéoclip et la chanson *Des ricochets*¹. Sous l'impulsion du groupe France Télévisions² et de Goom Radio³ (un développeur de webradios pour des grandes marques et des entreprises), le collectif organise une vaste campagne de marketing, vend le single sur les principales plateformes de téléchargement et verse les bénéfices à l'Unicef France. Ils produisent aussi une compilation contenant le single *Des ricochets* et 33 autres titres « cédés gratuitement par les artistes »⁴. En juin 2012, l'Unicef France se réjouit du succès de l'opération : le single a été téléchargé plus de 1 million de fois et la compilation a été récompensée par un Disque d'or⁵. En mai 2012, les ventes avaient généré 700 000 € au bénéfice des programmes de l'Unicef dans les pays de la Corne de l'Afrique⁶.

Des ricochets s'inscrit dans la lignée des chansons dites « humanitaires »⁷ qui ont vu le jour depuis le Concert pour le Bangladesh, organisé par George Harrison en 1971 au Madison Square Garden de New York⁸. Le Concert pour

1 Unicef France, *Paris-Africa : à l'unisson pour les enfants !*, www.unicef.fr/article/paris-africa-l-unisson-pour-les-enfants (consulté le 1er mai 2021).

2 www.francetelevisions.fr/.

3 www.goomradio.com/.

4 Unicef France, *Rapport annuel Unicef France 2011*, Paris, Unicef France, 2012, p. 17.

5 Récompense obtenue pour la vente de cinquante mille exemplaires.

6 Unicef France, *Rapport annuel Unicef France 2011*, *op. cit.*, p. 17.

7 Luis Velasco-Puffeau, « Chansons humanitaires, dépolitisation des conflits et moralisation des relations internationales à la fin de la Guerre froide », *Relations internationales*, 156 (2013), p. 109-123, <https://doi.org/10.3917/ri.156.0109>.

8 Samantha Christiansen, « From "Help!" to "Helping out a Friend": Imagining South Asia through the Beatles and the Concert for Bangladesh », *Rock Music Stu-*

le Bangladesh et la figure de Harrison restent un modèle de *celebrity politics*⁹ pour des projets semblables en Europe et en Amérique du Nord, notamment dans les années 1980, avec les chansons *Do They Know It's Christmas?*¹⁰ (Band Aid, 1984), *We Are the World*¹¹ (USA for Africa, 1985) et *Chanson pour l'Éthiopie*¹² (Chanteurs sans frontières, 1985). En effet, en 1971 George Harrison s'entoure de musiciens de renom tels que Ringo Starr, Bob Dylan, Eric Clapton, Billy Preston, Leon Russell et Ravi Shankar pour donner deux concerts, l'après-midi et le soir du dimanche 1^{er} août. Quelques mois plus tard il sort un enregistrement live du concert sous la forme d'un coffret de trois LP et un film documentaire basé sur le concert¹³. L'ensemble des bénéfices sont versés directement à l'Unicef *via* le George Harrison Fund.

Cependant, le modèle du concert de charité sur lequel était basé le Concert pour le Bangladesh est transformé à partir de l'apparition de Band Aid. En 1984 il n'était plus question d'organiser un méga concert puis de produire des disques et un film du concert. Le succès de la chaîne MTV – lancée le 1^{er} août 1981, exactement dix ans après le Concert pour le Bangladesh – et la révolution du vidéoclip qu'elle suscite avaient déjà transformé les modèles des campagnes de communication de l'industrie du disque¹⁴. Désormais il était

dies, 1, 2 (4 mai 2014), p. 132-147, <https://doi.org/10.1080/19401159.2014.906828>; Mohammad Delwar Hossain, James Aucoin, « George Harrison and the Concert for Bangladesh: When Rock Music Forever Fused with Politics on a World Stage », in Onyebadi Uche (éd.), *Music as a Platform for Political Communication*, Hershey, IGI Global, 2017, p. 149-166.

9 Mark Wheeler, *Celebrity Politics*, Cambridge, Polity, 2013.

10 <https://youtu.be/jdQWaOUq6c4>.

11 <https://youtu.be/-oLnNuO5N4A>.

12 <https://youtu.be/0SugqN9i82s>.

13 Phil Spector et George Harrison, *The Concert for Bangladesh*, Apple Films, 1972, <https://vimeo.com/66413717> (consulté le 15 juin 2021).

14 Steve Jones, « MTV: The Medium was the Message », *Critical Studies in Media Communication*, 22, 1 (1er mars 2005), p. 83-88, <https://doi.org/10.1080/073931804200033734>; Arnold S. Wolfe, « Rock on Cable: on MTV: Music Television, the First



Fig. 1 Capture d'écran du début du vidéoclip *Des ricochets*.

Source : www.unicef.fr/article/paris-africa-decouvrez-le-clip-des-ricochets (consultée le 11 mai 2021).

question de produire d'abord le vidéoclip qui serait à la base de la campagne de communication et de marketing. La différence est significative puisque le tournage du vidéoclip permettait une maîtrise plus fine des récits, des discours et des images qui accompagnaient la campagne médiatique¹⁵.

Les chansons humanitaires basées sur ce modèle ont ainsi joué un rôle considérable dans la construction médiatique des victimes et dans la justification du rôle de l'action humanitaire dans la géopolitique des conflits, des famines et des catastrophes dites « naturelles »¹⁶. La généalogie qui lie *Des ricochets* à *Do They Know It's Christmas?*, *We Are the World* et *Chanson pour l'Éthiopie* est significative car toutes ces chansons portent sur la région connue, comme la Corne de l'Afrique, composée notamment par l'Éthiopie, l'Érythrée, la Somalie,

Video Music Channel», *Popular Music and Society*, 9, 1 (1983), p. 41-50, <https://doi.org/10.1080/03007768308591205>.

15 Lilie Chouliaraki, *The Spectatorship of Suffering*, London, Sage, 2006; Lilie Chouliaraki, *The Ironic Spectator: Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*, Cambridge, Polity, 2013.

16 Tanja R. Müller, « The Long Shadow of Band Aid Humanitarianism: revisiting the dynamics between famine and celebrity », *Third World Quarterly*, 34, 3 (2013), p. 470-484, <https://doi.org/10.1080/01436597.2013.785342>.

le Kenya et Djibouti. Cependant, Des ricochets déploie une logique de marketing et des codes visuels qui rompent avec ceux utilisés par ses prédécesseurs des années 1980 et 1990¹⁷.

En quoi *Des ricochets* et la campagne de communication du collectif Paris-Africa sont-ils le prolongement des dispositifs précédents? Qu'est-ce que ces chansons peuvent nous dire à propos de l'exhibition progressive des célébrités «humanitaires» depuis le milieu des années 1980? Comment ces chansons sont-elles le produit des transformations des discours et des idéaux des droits humains dans la seconde partie du xx^e siècle?

Ce chapitre explore ces questions. En m'appuyant sur les discours, les paroles et les vidéoclips des chansons humanitaires, j'analyserai tout d'abord comment elles s'inscrivent dans un certain «régime de visibilité» de l'Afrique et de l'action humanitaire elle-même, développé notamment dans les pays de l'hémisphère Nord en général, et dans les anciennes puissances coloniales en particulier. Si s'exhiber implique de se montrer et d'être vu, toute exhibition cadre le regard et l'écoute: elle montre tout autant qu'elle cache grâce au déploiement de dispositifs spécifiques qui impliquent la production des discours et l'utilisation du passé. Ensuite, à partir des travaux de Samuel Moyn sur l'histoire politique des droits humains depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale¹⁸, j'analyserai de quelle façon ce régime de visibilité et son unité discursive sont liés aux transformations des objectifs politiques poursuivis par des ONG de défense des droits humains dans les années 1970, notamment l'abandon des revendications d'une justice sociale basée sur la distribution équitable des richesses à l'échelle internationale au profit d'un discours

17 Luis Velasco-Pufleau, «Critical Reflections on Music and Humanitarian Narratives», *Arts and International Affairs*, 3, 2 (2018), <https://doi.org/10.18278/aia.3.2.3>.

18 Samuel Moyn, *Not Enough: Human Rights in an Unequal World*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2018.

qui privilégie le droit des êtres humains à pouvoir subvenir aux besoins essentiels à leur survie. Tout au long du chapitre, j'illustrerai mes propos avec des captures d'écran du vidéoclip de la chanson *Des ricochets* et des vidéos qui accompagnent la campagne de marketing du collectif Paris-Africa.

Régimes de visibilité et chansons humanitaires

Le concept de régime de visibilité, ou régime scopique¹⁹, fait référence à l'ensemble des pratiques et des discours qui structurent le champ visuel à une époque donnée, rendant possible la visibilité ou l'exposition de certains objets d'une façon déterminée. Ces régimes de visibilité sont hégémoniques, relationnels – ils véhiculent des discours spécifiques sur l'altérité – et construits historiquement. De ce fait, tout régime de visibilité a une dimension politique, qui peut être mise en relation avec ce que Jacques Rancière a nommé le *partage du sensible*, c'est-à-dire « un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience »²⁰. De quelle façon le concept de régime de visibilité

19 David Campbell, Marcus Power, « The Scopic Regime of "Africa" », in Fraser MacDonald, Rachel Hughes, Klaus Dodds (éd.), *Observant States. Geopolitics and Visual Culture*, Londres, I.B. Tauris, 2010, p. 167-195; Martin Jay, « Scopic Regimes of Modernity », in Hal Foster (éd.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, p. 3-23; Christian Metz, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, 23, 1 (1975), p. 3-55, <https://doi.org/10.3406/comm.1975.1347>.

20 Jacques Rancière, *La partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000, p. 13-14.



Fig. 2 Collage de quatre captures d'écran du vidéoclip *Des ricochets*.

Source : www.unicef.fr/article/paris-africa-decouvrez-le-clip-des-ricochets (consultée le 11 mai 2021).

peut-il être utile pour analyser ce que j'ai appelé ailleurs les « dispositifs musicaux humanitaires »²¹ ?

Les vidéoclips des chansons humanitaires mettent en scène des hommes et des femmes avec des casques audio sur les oreilles, qui seraient pressés par l'urgence humanitaire, chantant devant les micros d'un studio d'enregistrement afin de récolter des fonds pour secourir des victimes en danger de mort. La dimension performative des vidéoclips des chansons invoque l'urgence humanitaire par la mise en scène des artistes en train d'enregistrer et opère une division entre les donneurs (*nous*) et les victimes (*eux*). Les vidéoclips des chansons humanitaires produites entre les années 1980 et 2000 ne montraient pas deux des acteurs fondamentaux de l'action

21 Velasco-Pufleau, « Chansons humanitaires, dépolitisation des conflits et moralisation des relations internationales à la fin de la Guerre froide », art. cit. ; Luis Velasco-Pufleau, « Réflexions sur les rapports entre musique et propagande », in Massimo Sala (éd.), *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Turnhout, Brepols, 2014, p. 3-15.



Fig. 3 Collage de quatre captures d'écran du vidéoclip *Des ricochets*.
Source : www.unicef.fr/article/paris-africa-decouvrez-le-clip-des-ricochets
(consultée le 11 mai 2021).

humanitaire : le personnel soignant en mission et les victimes secourues. Paradoxalement, les victimes invoquées dans les paroles étaient absentes des vidéoclips. Cependant, ces deux figures médiatiques étaient présentes dans les journaux télévisés, lesquels fonctionnaient comme des espaces de référence pour les promoteurs des chansons humanitaires.

Des ricochets rompt avec ce découpage des espaces de visibilité en juxtaposant des images des chanteurs avec celles d'enfants et de femmes noires, victimes présumées qu'il s'agit de secourir. Le montage du vidéoclip développe des relations de symétrie entre l'espace de studio et les espaces extérieurs où se trouvent les victimes. Ces relations de symétrie s'appliquent aussi aux gestes des chanteurs, des chanteuses et des victimes, dans le but de signaler hypothétiquement une équivalence symbolique de l'ensemble des acteurs.

Cependant, la juxtaposition des chanteurs et des victimes suit une logique de dépossession de la capacité d'agir de ces dernières. Cette dépossession est performée dans le

vidéoclip par les silences et l'absence de voix des victimes exhibées. Les images de la chanson *Des ricochets* reproduisent ce que les politologues David Campbell et Marcus Power ont décrit comme le « régime scopique de l'Afrique »²². Ce régime de visibilité construit une géographie imaginaire dans laquelle « un continent de 900 millions de personnes [vivant] dans 57 pays est homogénéisé dans une entité unique représentée par un enfant affamé »²³. Les paroles des chansons humanitaires ont trouvé leur efficacité émotionnelle dans cet imaginaire réducteur qui essentialise le continent africain comme un lieu de pauvreté et de famine incapable de se gouverner²⁴. Dans la *Chanson pour l'Éthiopie*, les Chanteurs sans frontières décrivent l'Afrique comme un endroit désolé, une « terre de sécheresse » où « ne fleurissent que les tombes » et les enfants d'Éthiopie dans ces termes :

Ils n'ont jamais vu la pluie
 Ils ne savent même plus sourire
 Il n'y a même plus de larmes
 Dans leurs yeux si grands.

Les enfants d'Éthiopie
 Embarqués sur un navire
 Qui n'a plus ni voiles, ni rames
 Attendent le vent.

22 David Campbell et Marcus Power, « The Scopic Regime of "Africa" », art. cit.

23 « A continent of 900 million people in 57 countries is homogenised into a single entity represented by a starving child », *ibid.*, p. 186.

24 Riina Yrjölä, « The Invisible Violence of Celebrity Humanitarianism: Soft Images and Hard Words in the Making and Unmaking of Africa », *World Political Science*, 5, 1 (2009), p. 17, <https://doi.org/10.2202/1935-6226.1072>.

Ces discours misérabilistes sur une Afrique imaginaire sont reproduits plus de vingt-cinq ans plus tard par le collectif Paris Africa dans *Des ricochets* :

J'aurais pu être un môme
Un bout de chou qui sourit,
Et se fout d'être mouillé,
Comme de la dernière pluie.

Mais ici y'a pas d'eau
Qu'un silence ordinaire
Qui ne cesse de peser
Sur nous comme un enfer.

Le silence dont le collectif parle n'est pas celui des victimes dans leur vidéoclip mais un prétendu silence médiatique concernant la sécheresse et la famine dans la Corne de l'Afrique qu'il compte rompre avec leur chanson et leur campagne de marketing calquée sur le modèle de *storytelling* politique et d'entreprise. À propos de cette campagne, elle est composée d'un *making-of* qui met en récit la supposée histoire de la production du vidéoclip et des vidéos courtes où certains chanteurs et chanteuses expriment leur opinion sur l'opération de solidarité. Dans une de ces vidéos, l'humoriste et actrice française Mimie Mathy décrit la Corne de l'Afrique comme « le bout du monde » où des milliers d'enfants sont en train de mourir. Elle explique que *Des ricochets*

n'est pas une chanson pour faire pleurer, c'est une chanson pour dire : « La Corne de l'Afrique c'est grave, des milliers d'enfants sont déjà morts et d'autres milliers vont mourir ». Alors, plutôt que de vous dire ça d'une façon triste, on le dit en chantant. On s'est tous mobilisés, de tous les horizons – de tous les médias je dirais – pour essayer de vous dire en

chantant venez nous aider, venez, venez, venez. On fait pas l'aumône, on a besoin juste un tout petit d'eau pour tous ces enfants du bout du monde²⁵.

La référence à «l'aumône» est significative mais paradoxale. Elle répond à l'une des critiques faites aux premières chansons humanitaires, qui s'inscrivaient dans une vision chrétienne de la charité dans laquelle les donateurs trouvent une sorte de rédemption par le fait même de leur générosité: «*We're all a part of God's great big family, and the truth, you know, love is all we need. [...] There's a choice we're making, we're saving our own lives [...] As God has shown us by turning stones to bread, and so we all must lend a helping hand*», chante le collectif USA for Africa en 1985 dans *We Are the World*. Le refrain de la chanson *Des ricochets* indique que les victimes de la sécheresse ne veulent de charité mais juste d'un peu d'eau «pour faire des ricochets»:

Je veux pas l'aumône,
Je veux pas déranger,
Mais juste un peu d'eau,
Pour faire des ricochets, pour faire des ricochets, pour faire des ricochets.

Cependant, de toute évidence, les habitants de la Corne de l'Afrique montrés dans le vidéoclip ont besoin de plus que d'un peu d'eau pour avoir une vie digne. Comment se fait-il que les chanteurs humanitaires ne mobilisent pas un discours de justice sociale ou d'égalité dans la distribution des ressources et des richesses? Quelle est la relation entre ces *opérations de*

25 Unicef France, *Notre ambassadrice Mimie Mathy se mobilise pour la Corne de l'Afrique!*, www.unicef.fr/article/notre-ambassadrice-mimie-mathy-se-mobilise-pour-la-corne-de-lafrique (consulté le 7 mai 2021).

solidarité et les transformations du discours autour des droits humains qui se sont opérées dans les années 1970? L'essor des chansons humanitaires s'inscrit dans l'une des transformations majeures du discours autour des droits humains dans la seconde moitié du *xx^e* siècle: l'abandon des idéaux d'égalité et de justice sociale au profit d'un droit à un niveau de vie suffisant.

Du droit à une redistribution juste des richesses au droit à un niveau de vie suffisant

La notion de niveau de vie suffisant renvoie aux besoins essentiels à la survie d'un être humain. Ce droit a été reconnu dans l'article 25 de la Déclaration universelle des droits de l'homme (1948) et l'article 11 du Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels (1966). Comme l'analyse l'historien et professeur de droit Samuel Moyn, l'idée d'un niveau de vie suffisant (*sufficiency*) concerne «l'écart qui sépare un individu entre *ne rien avoir* et sa situation *par rapport à un certain minimum* d'approvisionnement des bonnes choses de la vie»²⁶. D'autre part, la notion d'égalité (*equality*) concerne «l'écart qui sépare les individus *les uns des autres*

26 «How far an individual is from *having nothing* and how well she is doing in relation to some *minimum of provision* of the good things in life», Samuel Moyn, *Not Enough, op. cit.*, p. 3.

dans la part qu'ils disposent de ces biens»²⁷. Les deux idées ont coexisté tout au long du XX^e siècle, avec une prédominance des idéaux de justice sociale dans le cadre de l'essor des États providence après la Seconde Guerre mondiale puis dans celui de l'espoir suscité après la décolonisation et la construction de nouvelles nations indépendantes à partir des années 1960. Cependant, suite aux désillusions des militants causées par l'échec d'un certain nombre de projets socialistes et les débuts sanglants du capitalisme néolibéral dans les années 1970, les organisations humanitaires et les Organisations non-gouvernementales de défense des droits humains – par exemple Amnesty International et Human Rights Watch – se sont tournées vers la défense des besoins et des libertés essentielles²⁸. Aujourd'hui, dans le contexte des sociétés néolibérales, le discours des droits humains est associé presque exclusivement à l'idée d'un niveau de vie suffisant.

Les chansons humanitaires ont eu une importance certaine dans la légitimation du renoncement progressif aux idéaux de justice sociale au profit de la banalisation néolibérale des inégalités matérielles et l'aspiration au seul droit à la subsistance. Ces chansons révèlent ainsi l'un des principaux paradoxes de l'action humanitaire, «le fait que l'inégalité globale, que l'humanitarisme cherche à atténuer, est simultanément la condition même de sa possibilité»²⁹. L'existence du collectif Paris Africa, sa campagne de marketing et la mise en récit de son action en sont un exemple.

Dans la vidéo promotionnelle réalisée pour l'Unicef, le discours du chanteur français M Pokora véhicule parfaitement

27 «How far individuals are *from one another* in the portion of those good things they get», *ibid.*

28 *Ibid.*, p. 123.

29 «The fact that global inequality, which humanitarianism seeks to alleviate, is simultaneously its very condition of possibility», Lilie Chouliarski, *The Ironic Spectator*, *op. cit.*, p. 22.



Fig. 4 Capture d'écran de la vidéo du témoignage de M Pokora.

Source : <https://www.unicef.fr/article/m-pokora-se-mobilise-pour-les-enfants-de-la-corne-de-lafrique> (consultée le 11 mai 2021).

l'idée d'un droit à un niveau de vie suffisant: «ce qui me choque le plus aujourd'hui, affirme-t-il, est de me dire qu'on est bientôt en 2012 et que dans des pays, les gens ne peuvent pas se nourrir, en tout cas un minimum»³⁰. L'objectif de son action n'est pas d'essayer de rendre le monde un peu plus juste pour les habitants de la Corne de l'Afrique mais seulement qu'ils aient un minimum pour se nourrir. Ce que lui et les autres artistes du collectif recherchent est d'éviter la mort des personnes concernées, en aucun cas de questionner les raisons géopolitiques de ces souffrances ou de vouloir corriger les inégalités sociales et économiques qui en sont la source. Les paroles de *Des ricochets* octroient ces propos aux enfants affamés, lesquels réduiraient leurs aspirations au fait d'envoyer un appel au secours afin qu'on leur vienne en aide: «J'demande

30 Unicef France, «M Pokora se mobilise pour les enfants de la Corne de l'Afrique!», www.unicef.fr/article/m-pokora-se-mobilise-pour-les-enfants-de-la-corne-de-lafrique (consulté le 7 mai 2021).

pas un ruisseau, encore moins une rivière, je veux seulement jeter des bouteilles à la mer.»

Le collectif Paris Africa se donne la mission d'éclairer le public sur le fait que le niveau de vie suffisant n'est pas atteint dans ces pays. Pour M Pokora, « ce genre de projet permet de mettre un gros projecteur sur tous les problèmes qu'il peut y avoir dans ces pays touchés par la famine et la malnutrition »³¹. Cependant, les autres grands absents des discours des chanteurs et des producteurs sont les gouvernements des pays concernés. En revanche, M Pokora se réfère à l'Unicef comme l'acteur qui peut trouver des solutions pour ces populations à condition que les citoyens des pays riches fassent suffisamment de dons pour que cette agence des Nations unies puisse faire son travail³² :

Ce n'est pas parce que l'Unicef représente quelque chose d'énorme aux yeux des gens que l'Unicef n'a pas besoin de dons, que l'Unicef n'a pas besoin de faire passer des messages comme celui-ci. Si on en parle toujours aujourd'hui c'est qu'il y a toujours des problèmes, donc ça concerne aussi notre génération, c'est à nous de prendre le relais et de faire passer ce message³³.

La question de la militance et de l'engagement est réduite à celle de chanter pour *faire passer le message*, de convaincre les gens d'acheter la chanson en question. Ainsi, dans le « *making-of* en images » du projet, le chanteur français Patrick Fiori dit avoir accepté le projet parce que le rôle des médias et

31 *Ibid.*

32 Sur l'évolution des stratégies de communication des ONG et des agences des Nations unies, voir Heike Wieters, « On Fishing in Other People's Ponds: The Freedom from Hunger Campaign, International Fundraising and the Ethics of NGO Publicity », in Johannes Paulmann (éd.), *Humanitarianism and Media, op. cit.*, p. 185-200.

33 Unicef France, « M Pokora se mobilise pour les enfants de la Corne de l'Afrique! », art. cit.



Fig. 5 Collage de quatre captures d'écran de la vidéo du making-of.
Source : <https://youtu.be/BeUkeM0sCjM> (consultée le 11 mai 2021).

des artistes est de « mener une information à bien, d'essayer de toucher les gens et de les sensibiliser » ; il s'agirait pour lui « d'un cas de conscience »³⁴. Pour l'animatrice de télévision et chanteuse française Shy'm, cette sensibilisation passe par « un tube que les gens aiment écouter et aient envie d'acheter aussi », dans le but « qu'on ait envie de chanter et de danser dessus tout en ayant reçu le message »³⁵. Enfin, la chanteuse et actrice franco-néerlandaise Ophélie Winter affirme que la chanson va « toucher les gens et c'est toujours mieux de les toucher en chantant qu'en leur prenant la tête en étant sérieux et tristes »³⁶. Le message est clair : chanter, danser et ne pas se prendre la tête avec des questions sérieuses qui pourraient nous attrister.

34 Unicef France, « Paris-Africa : à l'unisson pour les enfants, le making of en images ! », www.youtube.com/watch?v=BeUkeM0sCjM&list=FLG5n2YYC0ghWAE-f6a8ZMzBg (consulté le 11 mai 2021).

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

La participation des chanteurs aux dispositifs musicaux humanitaires est présentée comme une action spontanée, désintéressée et nécessaire³⁷. Les discours diffusés par les médias à propos de l'origine des chansons humanitaires renvoient systématiquement au même mythe fondateur: devant l'insupportable souffrance des victimes, *nous* avons eu l'idée de faire une chanson pour *eux*, pour les enfants de...³⁸... Ainsi, dans la vidéo de mise en récit de l'histoire du projet, le directeur de Goom Radio, Roberto Ciurleo, l'une des personnes à l'initiative du projet, raconte de façon étonnante comment ils auraient trouvé eux-mêmes l'idée de faire un projet réunissant des artistes connus du public, sans aucune référence aux projets similaires qui ont vu le jour dans les trente dernières années. De même, il affirme que l'idée de faire un vidéoclip sur le lieu même de l'enregistrement était « la bonne idée » de Julien Bloch, le réalisateur du vidéoclip³⁹. Ce récit fictif a l'objectif de renforcer la croyance des spectateurs dans l'authenticité, l'originalité et le bien-fondé de l'initiative. Le projet est présenté comme une action simple et désintéressée, à laquelle toute personne peut s'identifier, qui a pour but d'atténuer la souffrance en subvenant aux besoins essentiels à la survie des victimes.

37 Alex de Waal, « The Humanitarian Carnival: A *Celebrity Vogue* », *World Affairs*, 1er septembre 2008, 171, 2, p. 43-56.

38 Luis Velasco-Pufleau, « Réflexions sur les rapports entre musique et propagande », art. cit., p. 10.

39 Unicef France, « Paris-Africa: l'histoire d'une belle mobilisation pour la Corne de l'Afrique », www.unicef.fr/article/paris-africa-lhistoire-dune-belle-mobilisation-pour-la-corne-de-lafrique (consulté le 7 mai 2021).

Conclusion

Les chansons humanitaires ont vu le jour dans le contexte du renoncement aux revendications d'une justice sociale basée sur l'accès aux ressources et la distribution équitable des richesses à l'échelle internationale. Plaidant pour la seule aide d'urgence aux victimes, l'exposition médiatique des artistes « humanitaires » cadre notre regard exclusivement sur le droit de certains êtres humains à la survie. Ces projets sont très différents des initiatives musicales endogènes au sein desquelles des acteurs locaux peuvent mobiliser le modèle du concert de solidarité pour récolter des fonds et répondre ainsi à des crises sociales ou à des catastrophes naturelles⁴⁰.

Le récit fondateur des chansons humanitaires médiatiques dans lesquelles les célébrités s'exhibent est le mythe d'une action spontanée face à l'insoutenable mort annoncée des victimes. L'urgence humanitaire est performée au sein même des dispositifs visuels par la mise en scène des chanteurs dans le huis clos du studio. Paradoxalement, tandis que les projecteurs se tournent vers les chanteurs et les stars de la télévision, les personnes concernées par ces crises restent silencieuses dans les dispositifs médiatiques des chansons. Les réfugiés et déplacés de guerres, d'épidémies ou de catastrophes naturelles n'ont jamais eu de voix dans les chœurs des chansons humanitaires. Leur apparition dans les vidéoclips reproduit un imaginaire dystopique, un régime de visibilité dans lequel l'Afrique symbolise un continent dévasté dans l'attente d'être secouru, où

40 Voir par exemple Monika Stern, Jean-Pierre Sam, « Après la catastrophe, la musique: le cas du festival humanitaire Vanuatu Wan Voes Kivhan », in Luis Velasco-Pufleau, Laëtitia Atlani-Duault (éd.), *Lieux de mémoire sonore: Des sons pour survivre, des sons pour tuer*, Paris, (éd.) Maison des sciences de l'homme, 2021, p. 107-135, <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsh.29115>.

les victimes ne sont pas reconnues comme des individus dotés d'une possibilité de participation politique.

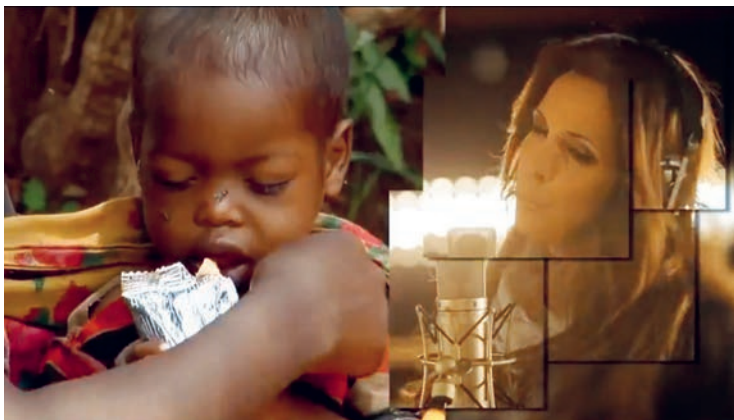
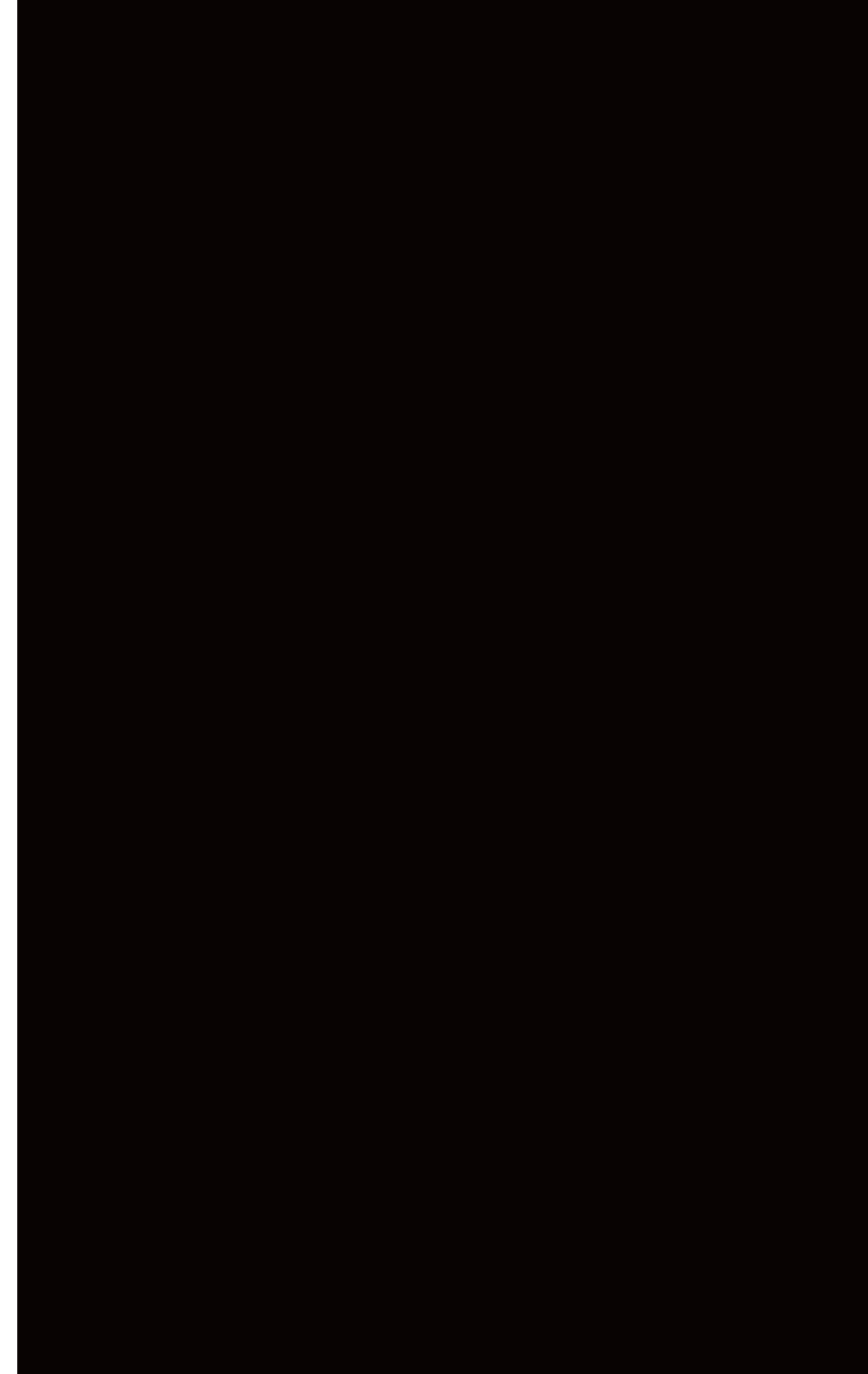


Fig. 6 Capture d'écran du vidéoclip Des ricochets.

Source: www.unicef.fr/article/paris-africa-decouvrez-le-clip-des-ricochets (consultée le 11 mai 2021).



L'humanitaire en
bulles : Médecins Sans
Frontières dans
la bande dessinée
(2003-2019)

Introduction : quand le dessin s'empare de l'humanitaire

En mars 2012, interrogé par le blog du CICR sur ses motivations à dépendre l'humanitaire, le dessinateur français Rash Brax déclare que ses dessins peuvent «déranger institutionnellement [car ils renvoient] une image qui n'est pas très agréable, surtout que les organisations humanitaires verrouillent souvent leur image»¹. Rash Brax participe ainsi de la mythographie humanitaire. Travaillant sur la photographie de presse, le sémiologue Frédéric Lambert voyait le mythe comme quelque chose qui «s'écrit ou se dessine pour déterminer les structures de communication et les comportements d'une société»². Le dessin de presse et ses déclinaisons – caricature, bande dessinée (BD) – entrent aussi comme une narration sur les mythes d'une société donnée. L'humanitaire s'y prête particulièrement : il véhicule un imaginaire, des identités et des interactions qui lui sont propres, dont les codes et les valeurs ont déjà fait l'objet de nombreuses critiques anthropologiques³.

1 CICR, «Rash Brax: Croqueur d'Humanitaires», L'humanitaire dans tous ses états, 27 mars 2012, <https://blogs.icrc.org/hdtse/2012/03/27/rash-brax-croqueur-dhumanitaires/> (consulté le 15 avril 2021). Rash Brax, aujourd'hui retraité du monde humanitaire, a dessiné sur de nombreuses organisations, dont MSF, MDM, Amnesty International.

2 Frédéric Lambert, *Mythographies. La photo de presse et ses légendes*, Paris, Edilig, 1986, p. 17.

3 Liisa Malkki, *The Need to Help. The Domestic Arts of International Humanitarianism*, Durham, Duke University Press, 2015 ; David Mosse (éd.), *Adventures in Aidland. The Anthropology of Professionals in International Development*, New York, Berghahn Books, 2011.

L'écriture de ces mythes avait été questionnée lors d'une table ronde sur «L'humanitaire en fiction», organisée en 2009 par la revue *Humanitaire*, qui interrogeait notamment «la potentialité romanesque de l'humanitaire» et ses liens entre imaginaires, univers fictionnels et rapports avec le réel⁴. Pourtant, une rapide exploration des productions culturelles, aussi bien francophones qu'anglophones, montre que les fictions humanitaires restent peu nombreuses et se limitent à quelques films, une ou deux séries télévisées⁵, des romans et quelques bandes dessinées⁶ sur ces dernières décennies. À l'inverse, la «BD reportage» est un genre désormais bien établi, qui s'est fait connaître depuis les années 1990 par des auteurs engagés, travaillant notamment sur des conflits armés ou des mouvements sociaux. Appelée aussi «BD documentaire», ou «reportage graphique», elle est considérée comme du journalisme dans la mesure où elle raconte les vies de personnes réelles: «Cela implique donc que l'auteur se soit rendu sur place pour rencontrer les gens dont il parle, et qu'il ait recherché des informations dans le but de les partager avec un lecteur⁷.»

Parmi les représentants les plus connus du genre, on compte l'américain Joe Sacco, auteur de la BD *Palestine* sur la vie dans les territoires occupés à Gaza et en Cisjordanie, ou les *Chroniques birmanes* du Canadien Joe Delisle, réalisé

4 Denis Maillard, Sylvie Brunel, Bruno David et Igor Gran, «L'humanitaire en fiction», *Humanitaire*, 21 (2009).

5 On souligne notamment la récente série créée par le réalisateur suisse Jacob Berger, *Cellule de crise*, 2020. Voir la page consacrée par la Télévision suisse romande: www.rts.ch/info/culture/cinema/11780560-la-serie-cellule-de-crise-scrute-les-coulisses-de-lhumanitaire.html.

6 Dont le *Docteur Justice* créé par Raphael Marcello et Jean Ollivier, paru à l'origine dans le magazine *Pif Gadget* entre 1970 et 1971, puis édité en plusieurs volumes dans différentes maisons d'éditions entre 1973 et 1977. Merci à Bertrand Taithe d'avoir attiré mon attention à ce sujet.

7 Séverine Bourdieu, «Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle: un autre regard sur le monde», *CONTEXTES*, 11 (2012), p. 2.

pour son compte alors qu'il suit sa femme en mission pour Médecins Sans Frontières (MSF) en 2007, suivi des *Chroniques de Jérusalem* en 2011⁸. Le genre commence à gagner ses galons dans le milieu humanitaire; plébiscitée par MSF depuis plus d'une dizaine d'années, la BD reportage permet de mettre en spectacle terrains et acteurs de l'aide avec réalisme, tout en prenant une certaine distance avec la reproduction mécanique du réel telle qu'elle est induite par la caméra. À travers le parcours de MSF dans le reportage graphique entre 2003 et 2019⁹, ce chapitre se propose ainsi d'explorer la mise en spectacle de l'humanitaire dessiné, notamment par la présence de l'ONG au Fumetto International Comics Festival depuis 2009. Cette exposition a permis à l'organisation de mettre en lumière ses activités dans un espace culturel où on l'attend moins, fréquenté par un public dont les attentes premières ne sont pas forcément liées aux enjeux humanitaires ou politiques. Après une exploration des espaces de visibilité offerts par le festival, ce chapitre revient sur l'utilisation stratégique de la BD reportage par MSF, les dimensions pratiques de la collaboration entre humanitaires et dessinateurs, ainsi que l'éthique représentationnelle induite par le dessin.

8 Joe Sacco, *Palestine*, College Park, Fantagraphics, 1996; Guy Delisle, *Chroniques birmanes*, Paris, Éditions Delcourt, 2007 et *Chroniques de Jérusalem*, Paris, Éditions Delcourt, 2011. Voir notamment Daniel Worder (éd.), *The Comics of Joe Sacco. Journalism in a Visual World*, Jackson, University Press of Mississippi, 2015.

9 L'auteure tient à remercier chaleureusement pour leur aide Etienne Lhermitte, Sina Liechti, Brigitte Rajendram, Andrea Disch, Laurence Hoenig et Pierre-Yves Bernard de MSF-CH de MSF-CH.

De la bande dessinée au festival

L'utilisation de la BD s'est faite à l'initiative de MSF France, avec les trois tomes du *Photographe* publiés entre 2003 et 2006 et grand succès de librairie¹⁰. Elle suit le parcours du photographe Didier Lefèvre lors de son voyage avec les équipes MSF en Afghanistan en 1986, en combinant ses photographies avec le texte d'Emmanuel Guibert et le dessin de Didier Lemerrier. Le récit se centre sur le voyage initiatique du photographe, qui joue le rôle de témoin de la mission MSF en Afghanistan, offrant et participant par là même dans ses photos à la mise en légende de l'ONG et l'assise de ses « héros » humanitaires à travers l'admiration qu'il leur porte¹¹. Depuis cette première expérience réussie, les différentes sections MSF se sont intéressées à la BD et particulièrement MSF Suisse, grâce à la présence d'un important festival helvétique, le Fumetto. Créé en 1991, il a lieu chaque année au printemps à Lucerne, sous la forme de 40 installations éphémères et 10 lieux culturels, avec des performances en amont dans les rues de la ville, accueillant environ 50 000 visiteurs par an¹². Considéré comme l'un des plus grands festivals européens d'art graphique, et de la BD notamment, il associe expositions

10 Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre, Frédéric Lemerrier, *Le Photographe*, 3 tomes, Paris, Dupuis, 2003, 2004 et 2006.

11 Golnar Nabizadeh, *Representation and Memory in Graphic Novels*, Londres et New York, Routledge, 2019; Nancy Pedri, « When Photographs Aren't Quite Enough: Reflections on Photography and Cartooning in *Le Photographe* », *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*, 6 (2011), p. 1-18; Alexandra Schultheis Moore, « Témoinage and Responsibility in Photo/Graphic Narratives of Médecins sans Frontières », *Journal of Human Rights*, 12 (2013), p. 87-102.

12 Voir le site du festival, www.fumetto.ch/ (consulté le 30 avril 2021).

dans les galeries d'art, compétition artistique avec plusieurs prix décernés, et activités éducatives sous forme d'ateliers de dessin et rencontre des artistes avec le public. Une grande partie du dispositif permet donc la découverte de nouveaux talents.

MSF commence sa participation au festival en 2009, pour le lancement de la campagne «I Have MSF». Se présentant essentiellement sous la forme de petits films promotionnels et de merchandising, la campagne joue sur la métaphore virale de l'engagement. Cette première présence de MSF au Fumetto est avant tout basée sur une communication inspirée du *branding*, dans laquelle l'organisation s'affiche comme une marque à travers un logo reconnaissable et un slogan inscrivant ses valeurs identitaires. Le but était de se faire connaître parmi la population des 18-35 ans, auprès de laquelle MSF Suisse avait un déficit de reconnaissance – un public largement représenté au Fumetto. La campagne permet à MSF de découvrir les espaces interactifs du festival et le renouveau du marché de la BD auprès d'un public international. Au cours des années 2000, on assiste en effet à la gentrification du reportage graphique, qui a gagné en respectabilité. Depuis 2009, l'équipe du Fumetto et sa directrice Jana Jakoubek ont noué des liens avec MSF et les conseillent directement sur des projets documentaires dessinés et des artistes susceptibles de travailler avec l'ONG. Le processus est depuis bien rôdé : MSF écrit une proposition de projet qui résume l'enjeu humanitaire que l'organisation souhaite mettre en avant ; l'équipe artistique du festival propose plusieurs noms de dessinateurs qui pourraient correspondre ; MSF évalue leur cursus et leur style graphique, et les rencontre pour parler des intérêts et envies communs.

Le festival permet de démultiplier les espaces de visibilité pour le travail de MSF. L'organisation s'y expose *via* ses travailleurs, mais aussi ses reportages et ses dessinateurs,

dont la présence au festival fait partie du mandat. Pour l'ONG, le festival est un moyen de parler de terrains ou d'enjeux difficiles à placer dans l'agenda médiatique, mais aussi de visibiliser ses actions d'une manière innovante auprès de nouveaux publics et de gagner en notoriété. Depuis 2011, MSF a ainsi cherché plusieurs accroches au festival : soirées organisées avec les migrants et réfugiés, séances de dessin en direct par les artistes, tables rondes avec le personnel MSF et professionnels des médias. Les interactions ouvrent des modalités d'engagement diversifiées avec le public, sous l'angle du loisir, de la littérature, du ludique, des professions humanitaires, du journalisme.

En collaborant avec des artistes reconnus dans un festival qui bénéficie d'une réputation internationale, MSF cherche aussi à attirer l'attention des médias internationaux. La diffusion des reportages graphiques effectués en terrain humanitaire a surtout été possible par les collaborations déjà établies entre les grands titres de la presse nationale et internationale et les dessinateurs. L'essor de la BD documentaire¹³ a en effet gagné ses lettres de noblesse – et son assise dans le journalisme – grâce aux reportages illustrés dans des titres comme *Libération*, *Le Monde diplomatique*, *The Guardian*, le *New York Times*, le *New Yorker*, ou dans des revues qui défendent le principe du « journalisme lent »¹⁴, telle la revue *XXI*. Le Fumetto a ainsi permis la rencontre entre MSF et Olivier Kugler, l'un des illustrateurs internationalement reconnus dans le monde de la BD reportage et dont le travail s'affiche dans les quotidiens de référence anglo-saxons. Il a remporté

13 Les termes « BD documentaire » et « BD reportage » s'utilisent de manière interchangeable dans la littérature sur le sujet. Ils renvoient au même type de dessin inspiré du témoignage et explorant les « territoires du réel, du documentaire, du factuel ». Bourdieu, « Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle », art. cit., p. 1.

14 Cette nouvelle culture journalistique défend un style qui s'apparente au journalisme d'investigation, gageant un investissement en temps et en argent pour produire des reportages de qualité, approfondis, sur du moyen ou du long terme.



Fig. 1 Un portrait parmi les réfugiés rencontrés par Olivier Kugler sur l'île de Kos, avec MSF. Publié dans *Harper's Magazine*, *Annabelle* et *Internazionale*. © Olivier Kugler/MSF.

le prix Fumetto dans cette catégorie en 2013 et commence la même année, pour MSF, une série de portraits sur les réfugiés syriens à Domiz, un camp peu connu au nord de l'Iraq. Son

projet continue en été 2015 sur l'île de Kos, puis à Calais, en Allemagne et en Angleterre (illustration 1). Ces portraits sont exposés – toujours sous le principe de l'atelier – au Fumetto en 2014 et 2016, puis paraissent sous forme de portfolios dans le *Harper's Magazine* et culminent avec la publication de la BD¹⁵. En 2016, Kugler gagne le prestigieux prix Word Illustration pour son travail avec MSF, ce qui lui vaut une multiplication des invitations : les festivals du film des droits de l'homme à Zurich et à Genève, les festivals de littérature à Bradford et Cheltenham, les espaces d'exposition Somerset House et Rich Mix à Londres, le Helsinki Comics Festival.

Bande dessinée, témoignage et plaidoyer

Depuis le début des années 2010, MSF s'est donc engagée avec le festival sur une base annuelle. Au-delà de l'intérêt de profiter du nouvel engouement pour le reportage graphique, l'univers de la BD a permis à l'organisation de repenser sa politique visuelle, d'aborder différemment sa relation avec les médias internationaux et les journalistes, et d'offrir d'autres modalités de narration institutionnelle.

Le choix du format en BD permet tout d'abord de contourner le déficit d'images liées à certains contextes humanitaires. En 2011, MSF présente ainsi au Fumetto une exposition sur le camp de réfugiés de Dagahaley, situé à Dadaab, dans l'ouest du Kenya, où l'ONG travaille depuis 2009.

15 Olivier Kugler, *Escaping Wars and Waves: Encounters with Syrian Refugees*, University Park, Penn State University Press & Myriad Editions, 2018.

Cette exposition est basée sur les dessins d'Andrea Caprez et les narratifs de Christoph Schuler qui ont effectué une visite dans ce camp avec les équipes MSF en février 2011. La BD sort en librairie en 2012 et adopte les deux grands axes de l'identité MSF dans le camp : assistance médicale et témoignage. La présence de MSF est légitimée par la longévité de l'assistance apportée à la population somalienne depuis 1992, soulignée en préface de l'ouvrage¹⁶. Cette combinaison entre récit documentaire et plaidoyer est reproduite au Fumetto en 2012, suite au reportage du dessinateur belge François Olislaeger au Swaziland, pays durement marqué par la double épidémie de VIH/sida et tuberculose, au moment où le Fonds mondial, principale fondation active dans le financement de la lutte contre le VIH, la tuberculose et le paludisme, était affecté par la crise économique mondiale et décidait d'annuler une partie de ses financements jusqu'en 2014.

Les BD n'offrent ni un regard sur les causes géopolitiques des contextes représentés, ni une critique frontale des responsabilités locales, nationales ou internationales en jeu. Elles permettent surtout à MSF de contourner un agenda médiatique international très imprévisible. La difficile relation entre médias et agences humanitaires, par ailleurs largement étudiée depuis la seconde moitié du XX^e siècle, a souligné la difficulté de maintenir une attention médiatique régulière, engendrant alors la problématique des crises oubliées. La BD reportage a remis en avant l'usage d'un temps plus lent, celui du dessin, et la possibilité de construire un regard sur des enjeux humanitaires qui ne sont, d'ordinaire, pas visibilisés parce que ne créant pas assez l'événement¹⁷. Ces enjeux ne se

16 Andrea Caprez, Christoph Schuler, *Out of Somalia. Dagahaley – A Refugee Camp in Kenya*, Genève, MSF, 2012, p. 5.

17 Parmi les critères retenus pour créer l'événement médiatique, on identifie l'amplitude, la clarté, la proximité ou la personnalisation. Voir Johan Galtung et Mari Holmboe Ruge, « The Structure of Foreign News: the Presentation of the Congo, Cuba and

limitent donc plus au cadre restreint d'un reportage photographique de quelques pages dans la presse magazine ou d'un film de deux minutes dans le journal télévisé.

La structure de la BD se présente ici de manière multimodale: elle raconte et elle montre. Textes et dessins se combinent pour créer le récit et la mise en image humanitaire, parfois même en ajoutant des photographies comme dans *Le Photographe*. Le dessin permet ainsi un regard décalé et une réinterprétation, qui met en avant la valeur testimoniale du récit. Centrale dans la charte de MSF, la position de témoin se déplace ici du travailleur humanitaire à celle de l'auteur-dessinateur, dont la présence sur le terrain n'est aucunement effacée. Par exemple, Caprez et Schuler ont ajouté leur journal de route réalisé lors de leur voyage à Dagahaley, pour attester à la fois de leur enquête et expliciter leur approche mais aussi leurs doutes¹⁸. La BD reportage permet donc un témoignage visuel et verbal indirect (les dialogues avec les bénéficiaires sont retranscrits) et direct: « Cette présence du reporter dans le cadre a bien sûr une fonction testimoniale (sur le mode du "J'y étais, j'ai vu, j'ai entendu") mais elle sert aussi à rappeler constamment au lecteur le caractère subjectif du reportage qu'il lit, en réaction au concept de journalisme objectif¹⁹. »

La politique visuelle a par ailleurs évolué depuis 2003. Ainsi, la première expérience graphique que fut *Le Photographe* insiste particulièrement sur la matrice narrative des *French doctors* dans leurs premières années d'existence, mais sans aucune mise à distance. Elle appuie donc la portée mythologique du récit: la dureté des voyages à dos de mule, les dangers

Cyprus Crises in Four Norwegian Newspapers», *Journal of Peace Research*, 2 (1965), p. 64-90. Voir également Rony Brauman, René Backmann, « Les Médias et l'humanitaire », Paris, CFPJ, 1996.

18 Caprez, Schuler, *Out of Somalia*, op. cit., p. 47-57.

19 Bourdieu, « Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle: un autre regard sur le monde », art. cit., p. 7.

des missions et le courage de l'assistance portée aux populations en guerre, coûte que coûte. L'exemple questionne donc sur le potentiel offert par le dessin d'échapper aux clichés visuels entretenus d'une part par l'imagerie humanitaire développée depuis le XIX^e siècle, et les médias internationaux d'autre part : « On attend de la visualité dans la BD documentaire qu'elle échappe au renforcement des clichés attendus (sous la forme d'images isolées se conformant aux connaissances établies) et à l'aveuglement médiatique qui résulte de la répétition et de la saturation par un usage massif d'images familières²⁰. »

Là se situe donc tout l'enjeu réaliste de la représentation et de l'interprétation rendues possibles par le dessin et le texte. Dans la BD reportage, le dessinateur adopte un statut ambigu, « qui emprunte à la fois à la figure du journaliste et à celle de l'artiste engagé »²¹. L'illustrateur reste toutefois dépendant du cadre de travail imposé par MSF, notamment pour les lieux, activités et patients visités. Il n'adopte pas d'approche critique de l'organisation qui l'a mandaté ; le récit graphique demeure empreint d'une morale compassionnelle, participant ainsi de la « raison humanitaire » qui la sous-tend²². Le reportage graphique n'est donc pas exempt d'un univers visuel déterminé par l'encodage stéréotypé et les icônes référentielles qui préexistent sur des contextes ou des groupes sociaux dans l'esprit du dessinateur²³. Dans les BD faites pour et avec MSF

20 Katalin Orbán, « Mediating Distant Violence: Reports on Non-Photographic Reporting in *The Fixer* and *The Photographer* », *Journal of Graphic Novels and Comics*, 6 (2015), p. 3 (notre traduction).

21 Aurélien Le Foulgoc, « La BD de reportage : le cas Davodeau », *Hermès*, 2 (2009), p. 84.

22 Didier Fassin, *La raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent*, Paris, Gallimard/Seuil, 2010.

23 Monica Chiu, « Graphic Self-Consciousness, Travel Narratives, and the Asian American Studies Classroom: Delisle's *Burma Chronicles* and Guibert, Lefèvre, and Lemerrier's *The Photographer* », *Asian American Literature: Discourses and Pedagogies*, 5 (2014), p. 24.



Fig. 2 Andrea Caprez et Christoph Schuler, *Out of Somalia. Dagahaley, a Refugee Camp in Kenya*, Genève, MSF, 2012, p. 16. © Caprez et Schuler/MSF.

depuis 2011, les dessins montrent toutefois une évolution de la grammaire visuelle qui s'éloigne du mythe fondateur des *French doctors* tout en participant aux codes devenus emblématiques de la scénographie humanitaire : les personnes affectées, l'hôpital, la cantine, les camps de réfugiés (illustration 2). Ces images délimitent et questionnent en même temps ce qui se voudrait comme un espace humanitaire dans lequel s'exercent les rapports entre bénéficiaires et personnel soignant, avec les marqueurs très clairs de la présence humanitaire internationale (logos MSF). La frontière (de la tente, du container, du barbelé) est marquée avec l'espace de violence ou de souffrance qui s'exerce autour, de même que le besoin autogratifiant de visibiliser le sauveteur, les gestes de secours ou de soins. Seule différence en réponse aux critiques adressées depuis plusieurs années à la planète *Aidland*, on observe toutefois un effacement de l'organisation et de ses travailleurs

blancs expatriés comme ancrage principal du récit au profit des employés locaux²⁴.

Dessiner pour et avec MSF

L'ensemble des dessinateurs qui s'identifient au reportage graphique atteste donc de cette approche qui consiste à créer un récit vrai et non fictionnel, sous la forme d'un documentaire basé sur des faits : la BD doit porter les signes d'une enquête de terrain pour observer, récolter des données avec une intention documentaire, interroger les gens, glaner des histoires, pour ensuite composer et restituer subjectivement par le dessin et le texte. Pour toute mission avec des illustrateurs, MSF établit des termes de référence qui fixent le cadre du mandat donné : esquisse du projet en termes de visibilité, temps disponible sur place pour le dessinateur, objectifs de sa mission, populations concernées, méthodes possibles et responsabilités du dessinateur. Ce dernier devient ainsi un porte-parole de l'action de MSF.

Parmi les méthodes possibles, la question de l'accès aux patients est posée (intimité) ainsi que la confidentialité (informations sensibles), de même que la possibilité de rester sur place ou de faire des entretiens. Ces points dénotent un souci éthique en matière de production des messages et des contenus qui a particulièrement évolué depuis la fin du xx^e siècle. En effet, si les années 1980 ont vu l'amorce d'un changement en matière de règles déontologiques qui encadrent la production d'images humanitaires – avec l'apparition des premières

24 Raymond Aporthe, « CODA. With Alice in Aidland: A Seriously Satirical Allegory », in David Mosse (éd.), *Adventures in Aidland*, *op. cit.*

chartes éthiques du côté des organisations humanitaires britanniques –, il aura fallu une série de cas controversés relatifs aux usages de la photographie, notamment pour voir une prise de conscience plus systématique des droits et des devoirs en matière de politique visuelle chez les ONG²⁵.

Le comité d'éthique de MSF a ainsi doté l'organisation d'une série de recommandations en éthique visuelle en 2007. Celles-ci se concentrent sur les collaborations avec les photographes, mais les règles de bonne conduite peuvent s'étendre aux illustrateurs en général. La question de la prise de risques, à la fois physique et morale pour le faiseur d'images, est intéressante à relever. En premier lieu, MSF souhaite limiter l'exposition aux situations dangereuses. Des règles de sécurité strictes s'appliquent sur le terrain, comme l'explique Sandro Hagen, qui a réalisé un reportage graphique sur un hôpital d'enfants au Niger, exposé au Fumetto en 2018 et dans le quotidien *St. Galler Tagblatt* : « Vous ne pouvez donc parcourir que de courtes distances et après le coucher du soleil uniquement en voiture. C'était une situation particulière. Mais je m'y suis habitué²⁶. »

En deuxième lieu, l'organisation est aussi attentive aux enjeux concernant son image publique qui naissent d'une collaboration problématique avec un illustrateur. De là ressort parfois une méfiance mutuelle. Felix Schaad, caricaturiste du quotidien suisse-allemand *Tagesanzeiger*, peut en témoigner. Il publie ses dessins dans le quotidien en collaborant avec MSF en Sierra Leone sur l'épidémie d'Ebola (2015), dans l'est de l'Ukraine (2017), puis au Honduras et au Mexique pour représenter la route migratoire (2019). Lors de son séjour

25 Denis Kennedy, « Selling the Distant Other: Humanitarianism and Imagery – Ethical Dilemmas of Humanitarian Action », *The Journal of Humanitarian Assistance*, 28 février 2009.

26 Perrine Woodtli, « Comic-Reportage im Niger: Der Skizzenblock ist immer dabei », *St. Galler Tagblatt*, 5 février 2018.

en Ukraine notamment, les équipes MSF avaient exprimé des craintes quant à la venue du caricaturiste. La difficulté du contexte d'intervention hautement politisé entre fronts de l'armée ukrainienne et séparatistes auprès de populations se sentant trahies par leur gouvernement et oubliées par les médias internationaux, dans lequel hôpitaux et médecins sont visés par les belligérants, avait fait naître des réticences de la part des collaborateurs MSF quant à la valeur ajoutée du dessin de presse pour rendre compte des enjeux complexes. Felix Schaad évoque ainsi la confiance gagnée progressivement avec l'équipe médicale dans un journal filmé du terrain : « À partir du moment où ils se sont reconnus dans les dessins, la glace était brisée²⁷. » Il titre sa BD reportage *Les Oubliés* pour être exposée au Fumetto en 2017.

Enfin, au vu de son identité médicale, il n'est pas étonnant que MSF insiste particulièrement sur les questions de confidentialité : « MSF a conscience que l'équipe médicale MSF et ses patients ne sont pas dans une relation de pouvoir égale. Quand un photographe pénètre dans un établissement de santé avec l'équipe médicale MSF, les patients peuvent se sentir dans l'incapacité de refuser une sollicitation à être photographiés. Les patients peuvent aussi être concernés par le souci de ne pas s'aliéner le personnel de santé qui les soigne, au cas où cela compromettrait leur prise en charge. Généralement, il faudrait que ce soit le photographe qui obtienne l'accord des patients²⁸. » Cette remarque concerne le difficile problème du consentement, par ailleurs largement souligné dans de nombreuses chartes éthiques humanitaires évoquant les contraintes temporelles et interactionnelles qui

27 MSF, « Les oubliés – Les projets de MSF dans l'est de l'Ukraine : un reportage BD de Felix Schaad », avril 2017. URL : www.youtube.com/watch?v=k-9MJUQm2_A (consulté le 30 avril 2021).

28 MSF, « Producing and using images in an ethical way – Guidelines for MSF staff », septembre 2007, p. 6 (notre traduction).

régissent les rapports entre soignants et soignés, observateurs et observés²⁹. On sait que le consentement est souvent donné verbalement, sans connaître parfois l'usage final des images. Cela se produit moins souvent dans le cas du dessin, puisqu'il permet une prise de distance esthétique sur laquelle nous reviendrons, et dont les personnages non fictifs ont été représentés après consentement. Là aussi, Sandro Hagen témoigne de sa méthode de travail au Niger, au moment où des parents amenaient leurs enfants à l'hôpital tard la nuit: « Les gens étaient donc stressés dans cette situation. Et puis je me suis tenu là et j'ai pris des photos de tout. Au début, je me sentais stupide³⁰. » La photographie fait office de prise de notes, pour recréer la scène plus tard sur papier (illustration 3).

Si les dessinateurs, tout comme les photographes, doivent faire preuve de sensibilité culturelle, il existe de vraies difficultés de dialogue et de rencontre parfois, notamment dans des lieux ou des situations où l'accès à la visualité est considéré comme problématique, sensible, ou obscène. Le code éthique de MSF évoque les centres de santé traitant des violences sexuelles et sexistes, de la santé mentale ou du sida, dont les représentations occasionneraient une stigmatisation sociale. On peut y ajouter le cas des maternités et des salles d'accouchement, espaces implicitement réservés aux femmes et où la pudeur limite les conditions de représentation. La BD la rend ici possible, grâce au travail de la dessinatrice Aurélie Neyret, envoyée par MSF Belgique en immersion de neuf jours avec ses équipes dans la maternité de Khost, en Afghanistan³¹.

29 Voir entre autres Dochas, « The illustrative guide to the Dochas Code of Conduct on images and messages », non daté; Save the Children, « The people in the pictures », mars 2017.

30 Woodtli, « Comic-Reportage im Niger: Der Skizzenblock ist immer dabei », art. cit.

31 Aurélie Neyret, *Hila, née en Afghanistan*, MSF et Ink Link, 2019.



Fig. 3 Extrait de la vidéo MSF sur le travail de Sandro Hagen, Niger: *Der kleine Souley wird in unserer Intensivstation behandelt*, 20 février 2018. © Sandro Hagen/MSF.

Celle-ci n'a pas été exposée au Fumetto, mais témoigne de l'intérêt grandissant des autres sections de MSF pour le reportage graphique. En 2018, MSF USA engage ainsi les services de l'illustratrice Ella Baron, alors sous mandat pour le *Guardian*, pour visiter la clinique MSF dans le camp de réfugiés de Chatila, au Liban. Après avoir récolté les nombreux témoignages des réfugiés, Ella Baron s'est inspirée des mots pour esquisser en croquis l'irreprésentable – les violences domestiques, sexuelles, émotionnelles et psychologiques –, c'est-à-dire la blessure sur l'intime. L'illustration sous forme de scénettes qui évoquent parfois les univers oniriques et l'image mentale est superposée aux citations des psychologues

MSF et des réfugiés du camp. Ces dessins offrent alors un spectacle qui s'éloigne de la scénographie humanitaire pour la recentrer sur l'humain et sur la trajectoire de réparation et de reconstruction³².

Le dessin, acte voyeuriste ou mise à distance ?

Ce type de reportages suit ici un autre des axes éthiques importants pour les organisations humanitaires, celui du rapport à la souffrance, au sensationnalisme, à la dignité et à la décence, débat entamé dans les années 1990 avec les accusations de voyeurisme envers la photographie de presse. De manière générale, ces BD reportages s'éloignent des portraits négatifs, choquants, impudiques pour montrer des communautés résilientes, actrices et engagées pour le changement. Les BD humanitaires permettent ainsi de reconstituer le parcours d'individus d'ordinaire anonymisés dans les appels aux dons des ONG.

Cela tient en grande partie à la manière de travailler en deux étapes pour les auteurs de reportage graphique. Comme nous l'avons vu, bien souvent ils ne peuvent pas dessiner au moment de leur visite, selon les contraintes environnementales, morales ou les risques pour leur sécurité. Beaucoup prennent alors des photos et interrogent les gens, et peignent ou dessinent de retour chez eux. Ils ajoutent ensuite les bulles, les textes, les paroles les plus significatives récoltées au gré

32 Ella Baron, « "I watched my family die": Shatila refugees' suffering laid bare », *The Guardian*, 4 octobre 2018.

de leurs rencontres. Formé à la caricature dans la presse – et donc habitué au peu d'espace rédactionnel –, Olivier Kugler a par exemple travaillé avec l'idée de procéder à des arrêts sur images : il dessine des portraits comme des plaquettes, dont l'histoire tient sur une page et qui peuvent s'afficher. Ces portraits de réfugiés en Iraq ou en Grèce ne sont pas dramatiques et ne feront jamais la une des journaux, mais ce sont des témoignages de l'expérience de la migration après l'étape difficile de la fuite, dans le but d'humaniser et de donner la voix aux réfugiés (toutes les affiches sont réalisées à la première personne), en réaction à la violence de propos xénophobes de certains médias européens au cœur de la crise migratoire de 2014-2016.

Suivre les rêves des réfugiés, montrer les histoires personnelles au-delà des statistiques étaient une demande spéciale de MSF. À travers les dessins-affiches de Kugler qui comportent beaucoup de textes et de superpositions, il lui a fallu prendre le temps de s'arrêter pour s'immerger dans le contexte. C'est une constante pour les illustrateurs de reportage graphique, qui aiment à répéter qu'ils sont plus discrets que les photographes et leurs objectifs. Quand ils le peuvent, ils prennent souvent une trentaine de minutes pour dessiner des scènes, et les gens autour d'eux oublient leur présence. C'est là tout l'avantage du dessin : il apparaît comme un acte moins intrusif que l'utilisation d'une caméra et il induit donc une plus grande proximité des dessinateurs avec les personnes observées. Il favorise également le temps lent : « La bande dessinée permet une exploration plus large de la réalité, le reportage devant s'adapter aux contraintes de production du média : les dessinateurs nous transmettent un vécu à propos duquel ils produisent des images *a posteriori*³³. »

33 Le Foulgoc, « La BD de reportage : le cas Davodeau », art. cit., p. 87.

Par exemple, l'artiste Carole Isler a été invitée par MSF pour se rendre à Athènes et à Chios en février 2019, afin d'y réaliser les portraits de réfugiés (illustration 4). Elle a posé les mêmes questions aux migrants qu'elle y a croisés, de même qu'aux travailleurs de MSF : « Avez-vous une passion ? » ; « Quel souvenir de l'année passée vous fait sourire ? » ; « Humain : qu'est-ce que ce mot signifie pour vous ? ». Ses dessins ont donné naissance au projet *Qui est qui ?*, exposé au Fumetto en 2019³⁴. L'idée consistait, sur la base de portraits uniquement, à faire réfléchir le public sur les préjugés envers les demandeurs d'asile. À travers un tel dispositif visuel, le droit à l'anonymat ou à l'image est respecté ; le dessin permet ainsi de donner des traits, un visage à un réfugié sans révéler son identité de manière trop ressemblante comme le ferait une photo. Le dessin permet ainsi une mise à distance, puisque son but n'est pas de représenter fidèlement la réalité, mais de l'interpréter esthétiquement – des signifiants dont les lecteurs ont conscience.

Le dessinateur doit bien entendu s'adapter aux contraintes du terrain, qui impliquent également de travailler devant des personnes en situation de grande souffrance, même s'il est à l'écart. Cela n'évite pas les sentiments de voyeurisme parfois ressentis par le dessinateur quand il arrive avec les équipes MSF. La cohorte des jeeps, l'intrusion dans le quotidien d'une rencontre patient-soignant et dans les espaces de vie des gens peuvent provoquer de l'inconfort et du malaise de la part du dessinateur, qui participe alors du rapport de pouvoir imposé. Il peut aussi y avoir de l'incompréhension qui naît de la part des populations affectées devant quelqu'un qui tient un crayon dans ses mains, ou un sentiment de superficialité, comme rapporté dans les appréhensions d'Andrea Caprez et

34 MSF, « Carole Isler dessine pour MSF », 3 juin 2019, www.youtube.com/watch?v=BD1cE2GA6KU (consulté le 30 avril 2021).



Fig. 3 Carole Isler en train de réaliser un portrait. © MSF.

Christoph Schuler en Somalie : « Est-ce que les *comics*, dont le nom semble si inapproprié, est le bon médium pour rapporter de tels sujets ? Il est vrai, Andrea et moi-même avons déjà dessiné et écrit des reportages illustrés sur des endroits du monde qui étaient plus ou moins distrayants, mais ce qui nous attend à la frontière avec la Somalie sera forcément plus dur que tout ce que nous avons vu auparavant³⁵. » Mais d'autres évoquent aussi le crayon comme un lien social qui crée la surprise et la rencontre. Au final, le dessin permet une mise à distance bienvenue qui permet au spectateur d'éviter la captation émotionnelle de la photographie ainsi que le souligne Olivier Kugler : « La photographie est directe et immédiate alors que le dessin est un processus plus élaboré. J'intègre toujours plusieurs scènes dans un même dessin, cela permet d'ajouter du

35 Caprez, Schuler, *Out of Somalia*, *op. cit.*, p. 48.

contexte et donc de la réflexion. Les deux sont propices à la sensibilisation, mais de manière différente³⁶. »

Conclusion : un spectacle différent ?

Au final, les reportages graphiques, même s'ils permettent le temps de la réflexion et de la distance, ne s'éloignent guère des « figures totems »³⁷ qui remplissent la grammaire visuelle humanitaire : enfants, femmes, réfugiés, affamés. Ces figures totems fonctionnent parce qu'elles sont métonymiques et incarnent des causes à défendre pour une organisation comme MSF, qui fait de la BD comme un plaidoyer face à des enjeux manquants de visibilité. En termes d'impact auprès du public, les effets restent marginaux, mais les dons massifs ne sont pas l'objectif premier de cette mise en image. Les effets escomptés sont plus subtils et sont à chercher du côté de l'adhésion et la reconnaissance de nouveaux publics et la réflexion à mener sur les représentations humanitaires.

Un argument facile souvent évoqué face aux dérives de l'image humanitaire (particulièrement avec les photographies et les films) a été celui de la « fatigue de la compassion », qui naîtrait d'une insensibilité accrue et d'une indifférence face à la répétition d'images identiques, souvent violentes. Si

36 Caroline Stevan, interview avec Olivier Kugler, « Lorsque j'ajoute des mots à mes dessins, ils deviennent plus puissants », *Le Temps*, 6 mars 2019, <https://www.letemps.ch/culture/lorsque-jajoute-mots-dessins-deviennent-plus-puissants#:~:text=On%20dit%20qu'un%20bon,ils%20deviennent%20beaucoup%20plus%20puissants>.

37 Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 93.

l'argument fait toujours débat, il mérite de soulever la problématique du manque de représentations alternatives sur les contextes humanitaires³⁸. La fatigue de la compassion est à mettre en réalité en parallèle avec les limites de la grammaire visuelle. Comment montrer différemment ? Que montrer, jusqu'à quel point, pour obtenir les effets désirés ? Il y a des effets de banalisation possible avec les images humanitaires, mais ils viennent plutôt des modes d'engagement avec le public : quelles interactions sont possibles entre le spectateur et les contextes humanitaires montrés ? Qu'est-il donné à comprendre ? Comment rendre présent ce qui est absent ou plus ou moins lointain ? Comment rendre compte d'une réalité en abolissant la distance géographique, émotionnelle, mais aussi idéologique ?

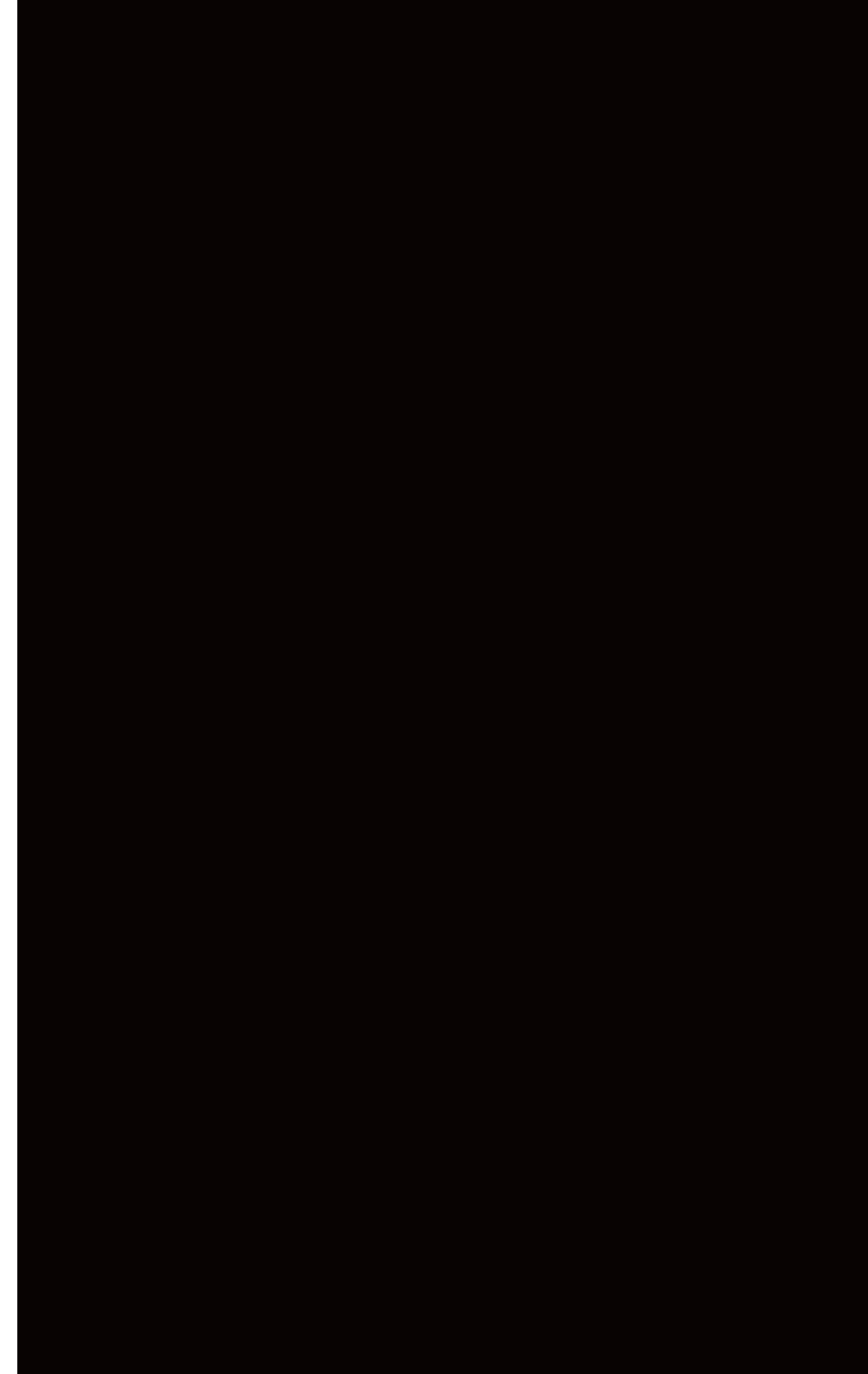
La BD offre ainsi une réelle capacité à travailler sur les chronotopes, avec des espace-temps différents de ceux qui sont induits par l'image mécanique. Elle établit une distance appropriée qui fait se questionner le public sur sa responsabilité : la compréhension des vulnérabilités, les raisons de l'action. Les BD présentées dans ce chapitre ne questionnent qu'en partie les asymétries de pouvoir qui existent entre ceux qui souffrent et sont observés, et ceux qui les regardent en sécurité. Mais elles offrent le temps de l'arrêt sur images avec des propriétés narratrices et documentées qui donnent des clés de lecture autres que celles de l'urgence, de la pitié ou du don. Elles permettent ainsi d'habiter le hors-cadre des photographies de presse et des journaux télévisés, en joignant le texte à l'image – élément signifiant trop souvent oublié.

Aujourd'hui pourtant, certaines agences humanitaires auraient tendance à inverser la perspective, en parlant

38 David Campbell, « The Myth of Compassion Fatigue », in Liam Kennedy and Caitlin Patrick (éd.), *The Violence of the Image. Photography and International Conflict*, Londres et New York, I.B. Tauris, 2014, p. 97-124.

« d'amener » virtuellement et sensoriellement les publics dans les régions en crise. C'est l'argument amené par les technologies immersives, comme la réalité virtuelle qui gagne aussi en popularité dans les organisations humanitaires. L'idée a également touché MSF, qui propose dans sa dernière expérience de BD immersive un format qui insère des codes QR permettant de se plonger dans la réalité du travail des enfants dans les mines en Centrafrique, en 360 degrés sur son téléphone portable. Ce choix montre, seize ans après la création du *Photographe* – construit en dessins sur la base d'un récit photographique –, le besoin de revenir à un support technologique de l'image qui renforce les effets de réalisme et l'illusion de transparence, comme en témoigne le photographe Marc Ellison, auteur de cette BD : « l'utilisation de la vidéo pop-up engage le lecteur dans une conversation virtuelle intime avec les enfants, lui rappelant sans cesse que cette bande dessinée est malheureusement ancrée dans la réalité³⁹ ». L'exemple témoigne donc d'un paradoxe permanent et potentiellement insurmontable dans l'image, entre la tentation du rapport à la réalité et la prise de distance émotionnelle nécessaire à la raison.

39 MSF, « Une Maison sans fenêtres: la bande dessinée immersive sur la République centrafricaine », communiqué de presse, 7 février 2018. La BD est publiée chez La Boîte à Bulles, à Saint-Avertin, 2019. Dessins de Didier Kassaï et photographies de Marc Ellison.



Collection Maison de l'Histoire

Développée en collaboration avec la Maison de l'histoire de l'Université de Genève, centre interfacultaire dédié à la promotion des sciences historiques, cette collection a pour vocation d'élargir la visibilité de cette discipline, outil critique indispensable pour lire et penser les sociétés passées ou contemporaines.

Wendy Asquith is an interdisciplinary researcher at the University of Nottingham with interests in the visual and material cultures of humanitarianism, postcolonial nationhood, heritage and memory practices, and African diasporic communities from the nineteenth century onwards. Currently, she is a Leverhulme Early Career Fellow (2016-2021) for a project entitled *The Spectacle of Universal Human Rights: A Century of Intergovernmental Display at World's Fairs*. Previously, she was an AHRC Collaborative Doctoral Award Holder with Tate Liverpool and the University of Liverpool for the project *Haiti in Art: Creating and Curating in the Black Atlantic*. Her first monograph, entitled *Exhibiting Haiti: The Art of Postcolonial Politics* is under advance contract with the University of Virginia Press.

Patrick Bondallaz est historien et archiviste. Après une formation d'historien à l'université de Fribourg, il a effectué une thèse de doctorat consacrée aux activités humanitaires suisses pendant la Première Guerre mondiale: *Inter Arma Helvetia: faits, usages politiques et représentations de l'action humanitaire suisse pendant la Grande Guerre* (à paraître). Depuis 2014, il travaille au siège de la Croix-Rouge suisse, au service des archives. Coauteur de l'ouvrage du jubilé, intitulé *150 Ans au service de l'humanité, la Croix-Rouge suisse 1866-2016*, il a publié diverses études dans le domaine de l'histoire de l'humanitaire.

Ana Carden-Coyne is an historian and curator. She is director of the Centre for the Cultural History of War (CCHW) at the University of Manchester, and International Partner, Art in Conflict (Australian Research Council linkage project, 2018-2020). For the centenary of WW1 she co-curated a major art exhibition with Manchester Art Gallery and the Whitworth Art Gallery, *The Sensory War, 1914-2014* (Oct 2014-Feb 2015), and for the Somme centenary, *Visions of the Front, 1916-18* (Whitworth Art Gallery).

Her publications include: *The Politics of Wounds: Military Patients and Medical Power in the First World War*, Oxford University Press, 2014; *Reconstructing the Body: Classicism, Modernism and the First World War*, Oxford University Press, 2009; *Gender and Conflict Since 1914: Historical and Interdisciplinary Perspectives* (ed.), Palgrave, 2012.

Talita Cetinoglu studied sociology at the Bogazici University, Istanbul (Turkey) and has obtained a Post-graduate Diploma on Forced Migration and Refugee Studies at the American University in Cairo (Egypt). She also has professional experience of over 12 years in the humanitarian field in senior management roles working with the International Rescue Committee (IRC) and Médecins Sans Frontières (MSF). Currently she is working on a PhD entitled «Humanitarian Programming: an inquiry into the ethical dilemmas of humanitarian action and the politics of practice» at the University of Manchester.

She published with Murray, Sarah McIvor *et al.*, «Stigma Among Survivors of Sexual Violence in Congo: Scale Development and Psychometrics», *Journal of Interpersonal Violence*, 2015, p. 1-24; with Hall, Brian J. *et al.*, «The Effect of Cognitive Therapy on Structural Social Capital: Results From a Randomized Controlled Trial Among Sexual Violence Survivors in the Democratic Republic of the Congo», *American Journal of Public Health*, 2014, 104(9), p. 4-11.

Marie-Luce Desgrandchamps est chargée d'enseignement au département d'histoire générale de l'université de Genève et chercheuse senior FNS. Elle a également été chercheuse invitée dans les universités d'Ibadan, de New York et de Manchester, ainsi qu'au King's College London. Ses recherches portent sur l'histoire de l'aide humanitaire, des ONG et des organisations internationales dans leur rapport au continent africain.

Parmi ses publications figurent : *L'humanitaire en guerre civile. La crise du Biafra (1967-1970)*, Rennes, PUR, 2018 ; « De la "mission civilisatrice" à l'aide internationale dans les pays du Sud : acteurs, pratiques et reconfigurations au xx^e siècle » (numéro spécial, codirigé avec Damiano Matasci), *Histoire@Politique*, 41, 2020 ; « En quête de légitimité. Le Comité international de la Croix-Rouge et l'Afrique durant les années 1960 », *Monde(s)*, 19, 2021, p. 221-239.

Sébastien Farré est historien. Après avoir été assistant puis maître-assistant au département d'histoire à l'université de Genève, il a effectué des séjours de recherche dans les universités de Columbia (NY) et d'Oxford (GB) avant de devenir adjoint scientifique (2014) puis directeur exécutif (2016) de la Maison de l'histoire. Ses travaux portent sur l'histoire de l'humanitaire, sur les guerres mondiales, sur l'Espagne contemporaine et sur l'immigration en Suisse. Il est notamment l'auteur de : *Le colis de guerre : secours alimentaires et organisations humanitaires (1914-1947)*, Rennes, PUR, 2014 et *La Suisse et l'Espagne, de la guerre civile à la mort du dictateur (1936-1975)*, Lausanne, Antipodes, 2006, ainsi que coéditeur de la série *The Historians* publiée en 3 volumes chez Georg.

Jean-François Fayet est historien. Diplômé de l'Institut d'études politiques de Paris, de l'École des hautes études en sciences sociales, de la faculté d'ethnologie de Paris-VIII et docteur ès lettres de l'université de Genève, il est depuis 2013 chercheur associé au CERCEC de l'EHESS, Paris et depuis 2016 professeur ordinaire d'histoire contemporaine de l'université de Fribourg. Ses travaux portent sur le monde soviétique, le communisme international, l'anticommunisme, la diplomatie culturelle et l'action humanitaire. Il dirige actuellement une recherche FNS intitulée « La Croix face à l'Étoile rouge : communisme et humanitaire au xx^e siècle (2021-2025) ».

Parmi ses publications figurent : « The Russian Red Cross in the Civil War », *Quaestio Rossica*, 9 (1), avril 2021, p. 188-202 ; « The

Russian Empire from Dawn to Dusk», *Quaestio Rossica*, 2021, 9 (1), p. 7-20; «Le CICR et la Russie: un peu plus que de l'humanitaire», *Connexes, les espaces postcommunistes en question(s)*, Bruxelles-Genève, 2015, p. 55-74.

Peter Gatrell is a historian of population displacement in the modern world. He spent most of his academic career at the University of Manchester, with short spells teaching part-time at the University of Liverpool and at the London School of Economics. His undergraduate and PhD degrees are from the University of Cambridge. Between 1997 and 2002 he was Head of the School of History and Classics, which now forms part of the School of Arts, Histories and Cultures. He chaired Sub-panel 27 (Area Studies) for the REF (Research Excellence Framework), 2014. He was one of the founding members of the Humanitarian and Conflict Response Institute at the University of Manchester.

His publications include: *The Making of the Modern Refugee*, Oxford University Press, 2013; paperback 2015; «“Negotiating Resettlement”: Some Concluding Thoughts», *Historical Social Research*, 45, 4 (2020), p. 290-306; «Western NGOs and refugee policy in the twentieth century», *Journal of Migration History*, 5, 2 (2019), p. 384-411.

Valérie Gorin est chargée de cours et chercheuse au Centre d'études humanitaires (université de Genève et IHEID). Historienne de formation, elle a obtenu son doctorat en sciences de la communication à l'université de Genève en 2013. Ses travaux de recherche portent sur l'histoire et la communication humanitaire, avec un intérêt spécifique pour la culture visuelle des organisations de solidarité internationale et les pratiques de plaidoyer.

Parmi ses récentes publications figurent: *Making Humanitarian Crises: Emotions and Images in History*, avec Brenda Edgar et Dolores Martin-Moruno (éd.), Londres, Palgrave Macmillan, 2021; «La politique visuelle des affiches de la Croix-Rouge et du

Croissant-Rouge», in Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, *Affiches*, Milan, Silvana Editoriale, 2019, p. 57-61 ; «Advocacy strategies of Western humanitarian NGOs from the 1960s to the 1990s», in Johannes Paulmann (éd.), *Humanitarianism and the Media, 1900-2015*, New York, Berghahn Books, 2018, p. 201-221.

Julia Irwin is Associated Professor of History at the University of South Florida (USA). Her research topics are 20th century U.S. foreign relations and international history, 20th century international humanitarianism, the history of U.S. foreign assistance, the First World War, the global history of natural disasters, and cultural diplomacy and non-state internationalism. She completed a PhD at Yale University with a research on «Humanitarian Occupations: Foreign Relief and Assistance in the Formation of American International Identities, 1898-1928», which won the Betty M. Unterberger Dissertation Prize, Society for Historians of American Foreign Relations, and the Edwin W. Small Prize, Yale University. Her publications include: *Making the World Safe: The American Red Cross and a Nation's Humanitarian Awakening*, New York, Oxford University Press, 2013; «Humanitarianism and U.S. Foreign Assistance» in *The Cambridge History of America and the World*, vol. 3, 1900-1945, Brooke Blower and Andrew Preston (eds), Cambridge University Press, 2020; «Disastrous Grand Strategy: Foreign Assistance and Catastrophic Humanitarianism» in *Rethinking Grand Strategy*, Christopher McKnight Nichols, Elizabeth Borgwardt, and Andrew Preston (eds), Oxford University Press, forthcoming in 2021.

Bertrand Taithe est historien, il a étudié à Montpellier puis à la Sorbonne avec le Pr. François Crouzet avant de partir à Manchester pour obtenir son doctorat. Professeur à l'université de Manchester, il est rédacteur en chef de la *European Review of History – Revue*

européenne d'histoire et membre fondateur du Humanitarian and Conflict Response Institute.

Parmi ses dernières publications: *Amidst the Debris: Humanitarianism and the End of Liberal Order*, Hurst, 2021. Eds Fernando Espada, Juliano Fiori, Andrea Rigon and Rafia Sakaria, et 2019, 'Demotic Humanitarians: Historical perspectives on the global reach of local initiatives', *Third World Quarterly*, 1781-1798; «L'humanitaire spectacle? Corps blessés et souffrance durant le siège de Paris», *Revue d'histoire du dix-neuvième siècle*, 60, 177-190; *The Charity Market and Humanitarianism in Britain, 1870-1912*, avec Roddy, Sarah et Strange, Julie-Marie, Bloomsbury Publishing, novembre 2018.

Luis Velasco-Puffleau est Marie Skłodowska-Curie Global Fellow à l'Institut de musicologie et au Walter Benjamin Kolleg de l'université de Berne, ainsi qu'à la Schulich School of Music de l'université McGill. Musicologue spécialiste de la musique des xx^e et xxi^e siècles, ses travaux portent sur les liens entre musique, politique et violence dans les sociétés contemporaines. Sa thèse est intitulée *Musique, antifascisme et autoritarisme: l'oeuvre de Silvestre Revueltas dans le contexte de la Guerre civile espagnole*, université Paris-Sorbonne. Il est rédacteur en chef du carnet de recherche *Music, Sound and Conflict*, codirecteur de la revue *Transposition* et membre élu de la Jeune Académie suisse.

Parmi ses dernières publications: *Lieux de mémoire sonore*, avec Laëtitia Atlani-Duault, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2021; «Sampler la guerre: The End of Silence», *Music, Sound and Conflict*, 19 décembre 2020.

Depuis l'Exposition de 1867, les humanitaires ont énoncé et donné à voir leurs idées, leurs idéaux et les outils de leur profession à travers divers événements nationaux et internationaux, utilisant des présentations et une variété de mises en scène. Ils ont mis en place des salons de l'innovation, des expositions itinérantes, des tournées de spectacles et même des festivals de cinéma. Durant toute cette longue période, les humanitaires ont tenté de présenter au monde les besoins de leurs « bénéficiaires » ainsi que l'importance et la signification de leur travail. Au cœur de ces expositions, les humanitaires ont longtemps cherché à définir les frontières de leur travail, à inscrire leurs activités dans un nouvel ordre international et à légitimer leur présence dans des zones de conflit et de désastre. Toute activité d'exhibition comporte une scénographie et des choix de représentation complexes, explicites ou implicites. En raison de cette dimension, les expositions, salons et diverses mises en scène permettent d'explorer l'histoire de la représentation de l'humanitaire à des moments-clés de son histoire.

Ce volume rassemble ainsi un ensemble de regards sur l'acte d'exposer, ainsi que sur l'exposition en tant qu'expérience vécue. Laboratoires de la complexité politique, diplomatique et sociale du projet humanitaire, les expositions et autres formes d'exhibition sont ainsi parties prenantes de l'histoire de l'humanitaire et de sa communication, mais aussi d'autres événements historiques qui doivent être replacés dans leur contexte. Les différentes contributions présentées dans ce collectif apportent une contribution inédite et fondamentale sur ces expositions qui ont contribué à construire l'humanitaire moderne.

This edited collection brings together leading historians of humanitarian aid around a new research topic: the humanitarian exhibition. Since 1867 humanitarians have used exhibitions, shows, itinerant displays, films, books and festivals to explain to the wider public the humanitarian needs of people benefiting from their work. Through these representations, humanitarians have sought to define their self-image, communicate their purpose, illustrate and legitimate their interventions abroad and in conflict situations. This book breaks new ground and casts a new light on the history of humanitarianism, its diplomacy and its social and political context.

