



**HAL**  
open science

# Introduction [Les Conquérants de l'inutile : photographes de conflits américains au tournant du XXIème siècle]

Jean Kempf

► **To cite this version:**

Jean Kempf. Introduction [Les Conquérants de l'inutile : photographes de conflits américains au tournant du XXIème siècle]. Les Conquérants de l'inutile. Photographes de conflits américains au tournant du XXIème siècle, les presses du réel, pp.9-20, 2022, Al Dante, 978-2-37896-299-9. halshs-03616112

**HAL Id: halshs-03616112**

**<https://shs.hal.science/halshs-03616112>**

Submitted on 22 Mar 2022

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

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

Copyright

*Les Conquérants de l'inutile*

Jean Kempf

*Les Conquérants de l'inutile*

Photographies de conflits américains  
au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle

les presses du réel  
Al Dante *essais*

## TABLE

INTRODUCTION	7
<b>1. PARTIR</b>	<b>21</b>
1.1 Pourquoi partir ?	23
1.2 Modèles	33
1.3 Faire génération	39
<b>2. VIVRE SUR LE TERRAIN</b>	<b>45</b>
2.1 Se préparer	49
2.2 Le danger	58
2.3 Question de genre	71
<b>3. PRODUIRE</b>	<b>83</b>
3.1 Conditions contemporaines	85
3.2 Co-produire : combattants, fixeurs, victimes	99
3.3 Technique	113
<b>4. REVENIR</b>	<b>119</b>
4.1 (Ré)ajustement	123
4.2 Le stress post-traumatique	129
4.3 Se retrouver : « the tribe »	136
<b>5. COMMUNIQUER</b>	<b>143</b>
5.1 Y croire ou pas	147
5.2 Enjeux éthiques	151
5.3 Enjeux esthétiques et commerciaux	162
5.4 Le photographe, ce héros	171

<b>6. S'INTERROGER</b>	<b>181</b>
6.1 À quoi sert la photographie de guerre ?	183
6.2 La photographie (de guerre) a-t-elle (encore) un public ?	188
6.3 Dire et s'engager autrement	194
<b>CONCLUSION</b>	<b>201</b>
<b>ANNEXES</b>	<b>207</b>
1. Liste des principaux photographes de conflits	209
2. Liste des principales femmes photographes de guerre	213
3. Sélection de films mettant en scène des photographes de guerre	215
4. Organisation de protection des journalistes	216
5. Charte de bonne pratique produite par la <i>News Security Group</i> (2002)	217
6. Statistiques sur les journalistes tués	218
7. <i>Embedding</i>	219
8. Questionnaire proposé à un corpus de photographes de conflits	221
9. Bibliographie	225

# INTRODUCTION

Il y a quelque chose d'un peu paradoxal, lorsque l'on vit dans une société en paix, que l'on est promis si ce n'est à un avenir tranquille du moins à une longue vie parce que l'on est bien nourri, bien soigné et bien éduqué, à mettre volontairement en jeu cette vie. Le monde occidental – compris ici essentiellement comme l'Europe occidentale et les États-Unis – sécurisé et obsédé par le principe de précaution, ne manque pourtant pas d'aventuriers en tout genre qui se lancent au mépris de leur vie dans la conquête de toute sorte de défis. Dans l'Occident repus, l'extrême a le vent en poupe. Mais il est plus étonnant de voir quelques dizaines de jeunes (ou moins jeunes, même s'ils sont plus rares) d'hommes et de plus en plus de femmes se rendre sur des théâtres de guerre bien éloignés du confort de leur pays pour en rapporter images et témoignages. Le goût de l'aventure ne suffit pas alors à tout expliquer, d'autant qu'en plus d'une exposition au danger physique, ces individus mènent une existence qui a toutes les chances d'être économiquement difficile voire précaire, en tout cas totalement incertaine. On doit donc s'interroger un peu plus. C'est ce que tente de faire ce petit livre qui essaie de cerner, au plus près du quotidien et dans leurs pratiques, celles et ceux qui ont fait le choix – car c'est bien un choix – de devenir photographes de guerre.

Plus largement, il s'agira ici de se pencher sur une forme de paradoxe que nourrit un appétit rarement démenti pour l'image de guerre. Privé de la réalité de la guerre à grande échelle sur son territoire pendant 70 ans, le monde occidental a en revanche produit – ou consommé – la presque totalité des représentations de la guerre. La guerre n'est restée une réalité tangible que pour un petit nombre de personnes depuis 1945 : en Europe balkanique c'est certain et pour celles et ceux qui, en raison de leurs fonctions spécialisées, militaires volontaires ou appelés du contingent, humanitaires ou journalistes, ont eu à la vivre hors des frontières. Cet effacement massif n'en a pas pour

autant gommé sa présence, mais celle-ci est devenue une présence faussée et donc dangereuse car fonctionnant comme une forme de rite initiatique parfois transposé dans le domaine sécuritaire et sa curieuse fascination pour la violence d'État (voir le succès des séries policières en France et aux États-Unis). C'est en effet par l'image (photographique ou animée) que l'immense majorité des Occidentaux appréhendent désormais la guerre<sup>1</sup>.

C'est donc bien de violence et de conflit qu'il faut parler au moment où l'insécurité se déplace sur d'autres terrains<sup>2</sup>. Il s'agit alors de zones qui ne sont pas « en guerre » au sens strict du terme mais où règne une violence et un danger aussi grands que dans n'importe lequel des plus brutaux théâtres d'opération, zones appelées parfois, peut-être à tort, « zones de non-droit<sup>3</sup> ». En ce sens, le conflit est au cœur même du journalisme.

Mode exacerbé de la relation politique, le conflit est donc aussi, presque par nature, un enjeu majeur de communication, que ce soit pour l'exhiber ou pour le cacher, pour imposer sa légitimité ou pour le gagner, et ce tant dans les sociétés démocratiques qu'autoritaires<sup>4</sup>. Dans les sociétés démocratiques, il y a aussi un enjeu profond à ne pas laisser s'installer de séparation entre ceux qui font la guerre et ceux au nom de qui on la fait<sup>5</sup>.

Parler de manière générique de « photographies de guerre » est pourtant trompeur. S'il est dangereux de parler de « la guerre », il est tout aussi trompeur de parler de « la photographie ». Impossible en effet de traiter de manière identique le cliché tel qu'il a été pris, sa chaîne de diffusion et enfin ses multiples avatars au fil du temps. Tous ces actes transforment mais sont eux-mêmes pris dans des chaînes socialement et historiquement définies. Enfin il en va de l'image photographique autrement que du texte journalistique ou documentaire en cela qu'elle possède une très longue durée de « vie active ». Autant il est rare de relire des textes journalistiques avec une ambition autre qu'historique, autant la photographie continue à porter une forme d'actualité des décennies après qu'elle a été prise.

1 - Moeller in <http://niemanreports.org/articles/basically-were-alone-left-up-to-our-own-wits/>

2 - Cf. Wilco Veersteg, « The Reliable Image. Documenting Contemporary Warfare with Photography », Paris, Université de Paris, 2018 ; et Frédéric Gros, *États de violence : essai sur la fin de la guerre*, Paris, Gallimard, 2005, p. 32-27.

3 - On pense ici à la frontière mexico-étatsunienne. Louie Palu, lorsqu'il quitte l'Afghanistan en 2011, découvre que la frontière entre le Mexique et les États-Unis est un endroit si dangereux qu'il y voit plus de morts en un mois qu'en cinq ans à Kandahar (<http://canadianart.ca/features/louie-palu-the-art-of-war/>).

4 - Du monument aux morts aux cénotaphes en passant par le retour des cercueils, la mise en scène de la « mort de guerre » est fondamentale dans les sociétés démocratiques (Stephen Casey). Pour le lien entre médiation et combat, voir Michael Griffin, et sur les pouvoirs de l'image quant à l'issue du combat voir Angela Smith et Michel Smith, « Introduction: Reporting war – history, professionalism and technology », *Journal of War & Culture Studies*, 25 octobre 2012, vol. 5, n° 2.

5 - « Opinion | After War, a Failure of the Imagination », *The New York Times*, 8 février 2014, consulté le 17 septembre 2020, URL : <https://www.nytimes.com/2014/02/09/opinion/sunday/after-war-a-failure-of-the-imagination.html>.

Ce livre ne parle cependant pas des photographies de guerre mais des photographes qui les ont faites. Il m'est d'abord apparu qu'une nouvelle étude sur les « images de guerre », sujet d'articles et de monographies nombreuses et excellentes, ne semblait pas s'imposer<sup>6</sup>. Il ne s'agissait pourtant pas à l'inverse de céder à la tentation de l'expérience par procuration que désigne – et dénonce – Michael Griffin lorsqu'il écrit dans *Media Images of War* :

Nous avons donc tendance à traiter les images comme avant tout produites par des individus, comme la trace des rencontres et des expériences particulières des photographes, et nous cherchons donc à les expliquer en en apprenant/sachant plus sur la vie de ces photographes, leurs motivations, intentions, caractère, manière de traiter les sujets ainsi que sur les détails des rencontres et des interactions qui apparaissent dans leurs images. Nous voyons l'image, ou la séquence filmée, comme tenant lieu de cette rencontre que nous pourrions alors, en tant que spectateurs, vivre quelque part nous-mêmes. Nous voulons bénéficier d'une forme de transfert émotionnel d'expérience qui aille au-delà du simple « enregistrement » de l'événement et qui puisse nous offrir un accès au courage, à la détermination, à la douleur et à la souffrance de ceux présents dans l'image<sup>7</sup>.

Car ces photographes « individuels » dont parle Griffin sont des acteurs sociaux, des producteurs, pris dans des réseaux qui bien évidemment conditionnent leur production. Or, il existe trois grandes catégories de producteurs d'images de conflits : les participants aux conflits qui prennent des images « en amateur », ceux qui documentent le conflit pour le compte des parties (que l'on peut appeler photographes officiels, souvent militaires mais aussi agents de belligérants non militaires) et enfin les photographes qui travaillent pour le compte des canaux d'information. Ce sont ces derniers, journalistes-reporters d'images comme on les appelle désormais en France, que j'ai choisi de considérer ici.

Ce choix résulte d'une question en apparence banale mais qui me paraît au cœur même du journalisme, à savoir la légitimité (ou, de manière plus neutre, la justification) de la présence sur un événement (pris au sens large) dont on n'est pas soi-même un acteur. La réponse en général, et qui constitue la définition de l'éthos journalistique, met en avant à la fois une fonction sociale et une éthique humaniste, toutes deux fort anciennes et que l'on

6 - Parmi les textes récents qui approfondissent cette question : Mark Reinhardt, Robert Hariman & John Louis Lucaites, Susie Linfield, Cara A. Finnegan, Caroline Brothers, Liam Kennedy, Nicholas Mirzoeff, Laurent Gervereau ; Cf., en Annexe, la bibliographie.

7 - Michael Griffin, « Media images of war », *Media, War & Conflict*, 1<sup>er</sup> avril 2010, vol. 3, n° 1, p. 35.

pourrait faire remonter à la naissance de la démocratie moderne à l'époque des Lumières<sup>8</sup>. La première est celle qui structure la notion même de société démocratique – une exigence de savoir et de raison consubstantielle au débat démocratique qui produit ce que l'on appelle génériquement l'information et, de ce point de vue, qui rejoint l'éthique scientifique dans la notion de vérité et de débat –, la seconde une version plus humaniste, à savoir l'unicité de la condition humaine qui exige de n'être étranger à aucune partie de l'aventure humaine. Une fois posés ces principes qui à la fois éclairent l'activité du journaliste mais aussi en occultent bien des ressorts comme on le verra, il reste à essayer de comprendre ce que le conflit, mais surtout la guerre (dans ses formes variées), peut avoir de spécifique et de générique. Cette dernière dimension est visible en particulier dans le pouvoir métaphorique de la guerre dans de nombreux domaines du discours<sup>9</sup>.

J'ai donc écarté d'emblée de mon étude la catégorie des « amateurs » où l'on retrouve, suivant les situations, des populations civiles diverses, des humanitaires, des combattants, bref des photographes (et de plus en plus vidéastes) dont la présence sur le terrain relève de raisons extérieures à la photographie et qui *ne se définissent pas principalement à partir de l'acte photographique* (ou celui de collecte d'information), et ce quelles que soient par ailleurs leurs compétences techniques en la matière. Si la présence d'images d'amateurs dans les circuits de production de la presse (professionnelle) existe de longue date<sup>10</sup>, celle-ci est aujourd'hui en expansion rapide en raison des technologies numériques de prise de vue. En matière de production d'images d'information cependant, les « amateurs » forment un ensemble hétérogène aux fonctionnements et habitus variés mais ne constitue pas une catégorie de photographes définie par leur production même si leurs images, lorsqu'elles sont intégrées au processus de l'information deviennent *de facto* professionnelles<sup>11</sup>. De fait, la frontière entre les deux modes de production, devenue fort poreuse, est l'un des sujets importants de débats internes au monde du journalisme mais aussi de la recherche universitaire et justifie pleinement que l'on s'y intéresse<sup>12</sup>. Mon propos cependant est autre, et bien

8 - Denis Ruellan, *Les pro du journalisme : de l'état au statut, la construction d'un espace professionnel*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1997, p. 155.

9 - Cf. George Lakoff et Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

10 - Cf. Laurie Schmitt, *Quand les médias utilisent les photographies des amateurs*, Lormont, Le Bord de l'eau-INA, 2012, p.79.

11 - *Ibid*, p. 225.

12 - On citera entre autres, en France, le travail très fouillé de Laurie Schmitt, *ibid.*, sur l'utilisation par la presse des photographies d'amateurs. Cette étude, qui vient compléter celles de Clément Chéroux par exemple (*Diplopie : l'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg, le Point du jour, 2009) ou la littérature désormais fournie sur les photographies d'anonymes et « trouvées », porte cependant au fond sur les images elles-mêmes, ce qui n'est pas du tout le propos de ce livre, même si cette chercheuse aborde les conséquences inévitables sur la pratique des professionnels.

plus modeste. Loin de vouloir (et pouvoir) couvrir la totalité des acteurs photographiques des situations de conflit, je souhaitais regarder au plus près pourquoi et comment tel individu photographe accepte de se rendre sur un terrain de conflit sans que rien ne l'y contraigne, et sans qu'il n'y ait rien à y faire à proprement parler (voire alors même que sa présence gêne les opérations). Pourquoi dit-on du photographe de conflit qu'il (ou elle) est celui qui va dans la direction du danger, quand tous essaient de s'en éloigner ? Bref, d'essayer de comprendre au plus près les pratiques d'un groupe particulier, et fort restreint, du vaste ensemble des journalistes photographes.

Enfin, à travers l'observation de ce groupe, je souhaitais, de manière expérimentale, comprendre comment se définissait ce que l'on va appeler, pour le moment et faute de meilleur terme, une « profession », en particulier à un moment où la presse, et singulièrement l'image de presse, connaît des mutations profondes à la fois économiques et « épistémologiques ». Contentons-nous, dans un premier temps, d'accepter une définition très simple, celle d'un groupe composé d'hommes et de femmes qui produisent des images pour les vendre et qui s'auto-définissent comme des « traqueurs d'événements » cherchant à se trouver partout où il se passe quelque chose<sup>13</sup>. Cette définition, grossière à ce stade, sera un peu plus loin affinée dans un exposé de méthode.

Dans l'ensemble des études, riches et nombreuses, sur le journalisme en tant que groupe, les photographes contemporains, en particulier ceux qui se spécialisent dans les conflits et précisent les guerres, constitue un sous-groupe qu'il m'est apparu intéressant de regarder avec plus d'attention. Celui-ci est peut-être moins exploré dans une perspective globale – même s'il existe des études auxquelles d'ailleurs nous nous référerons au cours du développement – mais surtout en raison de cette question de la légitimité, et de son pendant – presque naturel – qu'est l'auto-construction d'une représentation et d'une cohérence à travers l'idée « d'aristocratie professionnelle »<sup>14</sup>. Pour autant, la dimension du sujet imposait quelques limites supplémentaires. Il m'a semblé que le choix des Etats-Unis se justifiait alors même que, dans une économie de l'image largement mondialisée, choisir un groupe « national » pouvait paraître scientifiquement discutable ou au mieux anormalement limitatif. Mais outre qu'une histoire « universelle » des photographes de guerre eût largement dépassé mes

13 - Lynsey Addario, *It's What I Do: A Photographer's Life of Love and War*, New York, The Penguin Press, 2015, p. 21 (trad. française : *Tel est mon métier : mémoires d'une photographe de guerre du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2016. Le terme « partout » (*everywhere*) qu'elle emploie me paraît ici significatif dans cette exigence d'exhaustivité que je qualifierais de « missionnaire ».

14 - Cf. Clément Chéroux, « Mythologie du photographe de guerre », dans *Voir ne pas voir la guerre*, Paris, Somogy, 2001 ; Denis Ruellan, *op. cit.* ; et Rémy Rieffel, *L'élite des journalistes : les hérauts de l'information*, Paris, P.U.F., 1984.

compétences (ce qui ne veut pas dire qu'il ne faille pas s'y atteler, et certains d'ailleurs l'ont fait<sup>15</sup>), il me semblait que choisir des photographes américains présentait plusieurs avantages et ne manquait pas de sens.

Tout d'abord nombre de conflits armés contemporains structurants pour la profession impliquent les États-Unis, directement ou indirectement. Le pays est un acteur majeur des grands conflits contemporains car il est en guerre permanente depuis au moins 2001, si ce n'est avant, à telle enseigne qu'on a pu écrire qu'il était défini par la guerre, même s'il se refusait à l'admettre<sup>16</sup>. Ensuite les États-Unis contrôlent largement la production, la publication et la diffusion des images, même si d'autres communautés sont particulièrement puissantes dans le reportage – dont les Français et les Italiens. Enfin, la communauté linguistique et de sociabilité, qui m'est apparue comme centrale dans le fonctionnement de ces photographes, est naturellement plus forte entre ressortissants d'un même pays mais surtout entre individus appartenant à une même culture. Cela fait de New York l'un des « milieux », au sens de l'écologie, les plus intéressants à étudier, et m'a conduit à avoir par rapport à la définition d'« américain » une approche plus souple que strictement « nationale » en considérant les photographes basés aux États-Unis et non simplement « citoyens américains ». Cela ne m'empêchera pas de recourir à l'exemple de photographes qui ne répondent pas à ces critères d'inclusion, à titre de comparaison ou d'éclairage. Tous enfin, je le précise, ne couvrent pas exclusivement des conflits, loin s'en faut, et travaillent sur toutes sortes de sujets, à la fois pour des raisons économiques et parce que c'est pour eux une nécessité tant professionnelle que psychologique<sup>17</sup>.

La période enfin, celle d'une génération qui s'épanouit professionnellement à partir des guerres de l'ancienne Yougoslavie (début des années 1990) et qui connaît, dans le même temps, la généralisation de la diffusion et de la prise de vue numériques<sup>18</sup>. Entre conflits armés au cœur même de

l'Europe balkanique, conséquence de l'effondrement du bloc communiste qui déstabilise l'ordre mondial d'après 1945, et nouvelles technologies qui déstabilisent les modes de travail du reportage photographique de presse, ce moment du contemporain est propice à l'observation de cette activité particulière – la photographie de conflit – et à la compréhension de ce qui fait milieu professionnel dans sa manière de s'ajuster dans une crise<sup>19</sup>.

## Méthode

La définition posée plus haut soulève immédiatement une multitude de questions, à commencer par l'usage qui peut être fait des termes de « profession » et de « métier ». La sociologie des professions (puisque finalement c'est le domaine scientifique qui se profile derrière l'usage heuristique souple du terme) est un vaste champ où ne manquent ni les travaux généraux, ni les études spécifiques, en particulier sur les journalistes<sup>20</sup>.

Cette longue tradition se partage, pour simplifier, en deux approches principales, l'une fonctionnaliste qui va s'intéresser plus spécifiquement aux éléments structurant des professions mais les prend pour acquis, l'autre interactionniste qui va privilégier l'auto-définition liées aux interactions entre acteurs (et avec les autres éléments sociaux) avec comme objectif entre autres la maîtrise économique de l'accès aux revenus (et leur niveau)<sup>21</sup>. La seconde approche conduit nécessairement à prendre en compte une beaucoup plus grande fluidité, ce qui a guidé le beau travail de Denis Ruellan, *Le journalisme ou le professionnalisme du flou*<sup>22</sup>.

C'est cette seconde voie qui m'a paru la plus adaptée ici à mon objet. En effet, le terme de « profession » (hérité en partie de l'anglais à travers le sens de *profession/profession libérale*) porte avec lui, comme Peter Novick et John

15 - En langue française on pense à Laurent Gervereau, mais aussi à Debray. Admettre des/ses limites consiste aussi à justifier ses choix, et les asseoir sur une rationalité qui n'est en rien une idéalité mais repose sur des possibilités.

16 - Michael Sherry, « War as a Way of Life », *Modern American History*, mars 2018, vol. 1, n° 1.

17 - Cf. Jorge Lewinski (dir.), *The Camera at War: A History of War Photography From 1848 to the Present Day*, New York, Simon and Schuster, 1980, p. 14. Voir aussi Spencer Platt : « Je suis tout d'abord photjournaliste mais d'aucune façon un photographe de guerre – ce qui est dépassé et une notion romantique. Pour vivre de la photographie dans la société d'aujourd'hui, on doit être capable de tout photographier. » (Interview Spencer Platt in [photographie.com](http://photographie.com)). Enfin, il ne faudrait pas non plus passer sous silence les reporters locaux, dont le rôle est grandissant, mais leur étude est d'une grande complexité et vaudrait, à elle seule, un autre livre qui j'espère verra le jour. Sur les 79 photographes ciblés comme « photographes de conflits » par réputation et qui ont répondu à cette question dans le questionnaire, aucun ne consacre la totalité de son temps aux conflits et la plupart oscillent entre 40 et 70% (Questionnaire).

18 - Le terme courant de « révolution numérique » quoiqu'à mon sens profondément juste et justifié fait trop débat dans les communautés scientifiques – qui se méfient toujours de l'usage extensif du mot « révolution » – pour que je l'utilise ici.

19 - Denis Segrestin avance que « la fonction objective de toute organisation professionnelle est précisément d'absorber les crises et d'installer la communauté sociale dans la durée » (Segrestin, 16 cité par Ruellan). Le terme crise est lui-même discuté, au motif que la photographie de presse connaît une suite ininterrompue de crises depuis au moins la fin de « l'âge d'or du reportage photo » vers le début des années 1960.

20 - En français, on pourra consulter la synthèse d'Erik Neveu, *Sociologie du journalisme*, Paris, La Découverte, 2001; Christian Delporte, *Histoire du journalisme et des journalistes en France*, Paris, PUF, 1995; Jean-Michel Chapoulie, « Sur l'analyse sociologique des groupes professionnels », *Revue française de sociologie*, janv.-mars 1973, vol. 14, n° 1, p. 86-114; la revue *Réseaux*, et Denis Ruellan, *Le journalisme ou le professionnalisme du flou*, Presses universitaires de Grenoble, 2007.

21 - On se reportera sur cette question de définition, dans une bibliographie pléthorique, à un ouvrage déjà ancien mais qui balise bien le sujet, *Genèse et dynamique des groupes professionnels*, et en particulier à l'exposé liminaire « Qu'est-ce qu'une sociologie des groupes professionnels » (Lucas, 11-26), ainsi qu'au chapitre 2 (« profession et professionnalisme ») de l'ouvrage de Denis Ruellan, *Le journalisme ou le professionnalisme du flou* (Denis Ruellan, *op. cit.*).

22 - Denis Ruellan, *op. cit.*

Higham l'ont montré pour la naissance de l'histoire professionnelle<sup>23</sup>, l'ensemble des cadres institutionnels (formation, diplôme, reconnaissance juridique) qui s'applique bien au journalisme et aux journalistes français de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, mais beaucoup moins bien, voire pas du tout, au monde des photographes travaillant pour la presse aux États-Unis. En l'absence tout d'abord de statut juridique bien établi (la notion par exemple de « carte de presse » est difficilement transposable outre-Atlantique), c'est beaucoup plus la notion d'accréditation spécifique et de commanditaire qui joue<sup>24</sup>. En d'autres termes, et même si une forme de reconnaissance institutionnelle existe *via* des associations professionnelles (NPPA, National Writers Union, Society of Professional Journalists and The US Press Association), est journaliste celui qui est mandaté par un organe de presse ou simplement se dit journaliste. Or, on le verra, la notion de journaliste (ici photographe) salarié et dûment mandaté se restreint tout particulièrement dans les zones de conflit, occasion d'ailleurs pour des photographes d'occuper cette zone grise sans nécessairement avoir eu *ex ante* l'adoubement d'une institution voire d'un employeur.

Comme nous y invite le fin connaisseur des journalistes qu'est Denis Ruellan dans son ouvrage *Les pro du journalisme*, le choix de l'approche interactionniste et particulièrement le tour que lui a donné Howard Becker, présente de nombreux avantages qu'il rappelle dans son *post-scriptum* méthodologique de conclusion : en observant les « stratégies distinctives des acteurs, les faits, les valeurs, les signes qui permettent aux êtres de constituer des catégories, d'établir des frontières et de justifier des acceptations ou des exclusions », en remettant un certain « flou » au centre, on se garde des distinctions trop strictes posées *a priori*<sup>25</sup>. On pourra donc se demander pourquoi, je n'ai pas, dans cet ouvrage, choisi le terme-concept de Becker de « monde »<sup>26</sup>. En dépit de sa plasticité et de son adéquation aux activités artistiques que je reconnais, il m'est apparu qu'il me faisait perdre,

dans le cas que j'envisage dans ce livre, la dimension de métier voire d'emploi qui reste très structurante dans la constitution de « groupe ». Du mot profession, je retiens donc beaucoup plus l'aspect de ce que l'anglais désigne (y compris dans les documents officiels d'identité) par « *occupation* », c'est-à-dire « emploi » que la dimension institutionnalisée de la profession (libérale). J'en retiens aussi la puissance des « discours professionnels auto-légitimants » d'une part et la fluidité des frontières d'autre part<sup>27</sup>. Mais, contrairement à Denis Ruellan<sup>28</sup> je n'y vois pas de « palier engluant »<sup>29</sup> mais au contraire le ciment puissant d'une identité qui peinerait autrement à se construire, en particulier en l'absence de ces grands marqueurs des professions que sont les diplômes (et la formation qu'ils sanctionnent) et les différentes règles d'exercice qui en régissent l'accès. Car les photographes de conflits qui travaillent pour la presse que j'étudie ici évoluent dans un espace peu réglementé, peu structuré et où les liens interpersonnels relèvent le plus souvent de la sociabilité et les relations économiques restent largement de l'ordre du contrat individuel – souvent flou – entre le commanditaire et le commandité, bien loin du modèle corporatif souvent étudié dans la presse française (Ruellan 1997, 147 et *passim*<sup>30</sup>). C'est aussi un milieu qui fait peu cas de la « compétence et de la qualification » formelle, le rapprochant ainsi des artistes, ce que je désignerai dans le cours de ce livre par l'expression de « faiblesse du ticket d'entrée », faiblesse encore augmentée, comme dans d'autres domaines (édition, graphisme, etc.), par l'arrivée des technologies numériques. De ce point de vue, la définition *a priori* séduisante parce qu'englobante que propose Ruellan de « compétence comme produit d'un accord stabilisé entre patron et travailleurs »<sup>31</sup>, est par trop vague pour nous servir de guide, mais en revanche sa proposition de distinction entre des professionnels qui vivent dans un « état de groupe » et d'autres qui se structurent autour d'un « statut » nous paraît riche et pertinente.

Pour tenter de saisir ce groupe ainsi défini, j'ai essayé de rester au plus près d'une matérialité que j'ai travaillée dans des descriptions qui se veulent aussi « épaisses » que possible, pour reprendre les propositions critiques de Clifford Geertz<sup>32</sup>. Ma documentation est essentiellement constituée de la parole recueillie de photographes de conflit américains de la génération « post-balkanique », complétée, lorsque cela s'avérait nécessaire pour la comparaison par ceux d'autres périodes et d'autres pays. Il s'agit, pour une

23 - Cf. Peter Novick, *That Noble Dream: The « Objectivity Question » and The American Historical Profession*, Cambridge [England], Cambridge University Press, 1988 ; et John Higham, *History: Professional Scholarship in America*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1983.

24 - [https://en.wikipedia.org/wiki/Press\\_pass](https://en.wikipedia.org/wiki/Press_pass) / <https://medium.com/@gcdepretis/what-exactly-is-a-press-pass-2a42cd3f7465> / Pour la France, voir : <http://www.cciip.net/> où la carte de presse, délivrée par un organe officiel issu de la profession sur la base des revenus tirés d'une activité de journaliste, est un document officiel au même titre qu'une pièce d'identité, et pour le Royaume Uni : <http://www.ukpresscardauthority.co.uk/> où la carte est délivrée par une association d'organes de presse et d'associations de journalistes. À propos de la situation en France, Arnaud Mercier parle, à propos du couple carte de presse / Syndicat national des journalistes d'« un exemple de réussite totale d'une tentative d'institutionnalisation » qu'il attribue « à sa capacité à constituer des réseaux de soutien et d'action dans les différents secteurs de la vie sociale et politique, et à ne pas se contenter d'une relation duale avec l'État. » (Arnaud Mercier, « L'institutionnalisation de la profession de journaliste », *Hermès, La Revue*, 1994, vol. 13-14, n° 1-2, p. 232).

25 - Denis Ruellan, *op. cit.*, p. 139.

26 - Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley LA-Londres, University of California press, 1982.

27 - Luc Boltanski, *Les cadres. La formation d'un groupe social*, éditions de Minuit, 1982.

28 - Denis Ruellan, *op. cit.*, p. 139.

29 - *Ibid.*, p. 137.

30 - *Ibid.*, p. 147 et *passim*.

31 - *Ibid.*, p. 154.

32 - Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973.

part, de séries d'entretiens issus d'ouvrages ou d'enquêtes, et de l'important travail journalistique effectué par la profession sur elle-même en particulier par les revues professionnelles, ainsi que de quelques ouvrages « autobiographiques ». J'avais envisagé de conduire, dans une perspective classique d'enquête, mes propres entretiens individuels mais, après avoir commencé ce travail, je me suis rendu compte que les premières récoltes que je faisais étaient la copie conforme de ce que je voyais par ailleurs dans d'autres documents, en dépit de tentatives de développer les questions plus précises que je leur posais. Cela m'a confirmé dans l'idée, qui est au centre de ce travail, que le discours des photographes sur eux-mêmes était intrinsèquement structuré par des schèmes tellement puissants qu'il fallait bien les considérer non comme des barrières entre le chercheur et « la réalité » qu'il essaie en quelque sorte « démasquer », mais bien la réalité elle-même de la profession. Je pensais alors à ce que Jean-Pierre Rioux écrivait de la mémoire pour les historiens : « [l'historien] cesse de penser que la mémoire reproduirait ou déformerait une réalité sociale donnée, sous-jacente ou consciente ; il a convenu qu'elle n'était pas le miroir, fût-il déformant, d'un réel tenu pour point d'ancrage ou de référence, mais qu'elle constituait en elle-même un facteur de l'évolution historique d'une société<sup>33</sup> ». Les professions se construisent pour une large part dans leur propre discours sur elles-mêmes comme les groupes humains sur leur mémoire<sup>34</sup>. Cela étant, on connaît la difficulté d'usage des entretiens, quelle que soit la manière dont ils parviennent au chercheur. L'occurrence unique n'est pas nécessairement erronée, pas plus que la répétition à l'envi de certaines déclarations ne saurait-elle être prise comme l'expression d'une quelconque « vérité » surplombante. Les autobiographies nous renseignent par ce qu'elles disent, ou omettent moins par volonté de cacher mais simplement parce que ce qui est important pour l'acteur ne l'est pas forcément pour le lecteur ou le chercheur. Par exemple, lorsque les photographes (de conflit) parlent de leurs revenus, ils ne « mentent » pas en les décrivant comme faibles mais ils ne sont pas toujours complets en se présentant comme ne vivant que de ces revenus. En cela, ils participent de la figure bien connue de l'artiste maudit, ou plus exactement du photographe-victime sacrificielle du monde contemporain. C'est donc pour cela que j'ai voulu compléter sur certains points les analyses de ces sources par une enquête anonyme par mail que j'ai conduite auprès de 79 photographes sélectionnés pour leur engagement dans le reportage de conflit ou de guerre. Cette enquête est présentée en annexe pour ce qui est des principales

caractéristiques des répondants, et exploitée occasionnellement à l'occasion du traitement de tel ou tel thème dans le texte. Pour autant, même dans un contexte de réponses anonymes, il est courant que les sondés répondent dans la direction de ce qu'ils perçoivent soit comme ce que désire le chercheur, soit plus communément comme une norme (d'où la nécessité de croiser les formulations et les questions).

On lira souvent dans ce texte deux adjectifs accolés : « réel » et « raconté ». Car cette histoire est celle de « rapporteurs de guerre », pour emprunter le titre d'un documentaire qui leur est consacré. L'enjeu est en permanence pour eux et elles de dire la guerre en tant que journalistes, et pour nous non pas tant de viser à reconstruire une vérité des conflits qu'ils ont couverts que de rendre compte de leur expérience dans ce qu'elle peut avoir de singulier mais aussi de banal, alors même que le discours qui les entoure tend à l'héroïsation. Ce que j'ai donc cherché à montrer, à travers les récits des acteurs, c'est que leur extraordinaire cohérence est une indication de la réalité d'un milieu qui se construit par le discours qu'il produit sur lui-même et se nourrit de « mythes » comme les a décrit Jacques Le Bohec, à savoir d'ensembles symboliques discursifs qui donnent cohérence aux mondes et permettent à des individus aux pratiques diverses de se relier à un ensemble rendu cohérent par ces schèmes<sup>35</sup>. Dès lors, il ne paraissait pas illégitime de regarder aussi du côté de la fiction cinématographique pour saisir comment ces représentations produites au sein de la profession s'épanouissaient dans un médium populaire, en grossissant voire déformant les traits et surtout les stabilisant et les renforçant dans l'imaginaire public.

En revanche on ne trouvera pas dans les pages qui suivent la moindre démarche philosophique ou spéculative : contrairement à beaucoup de travaux, ce livre ne souhaite ni discuter une morale ni définir un possible. Il se contentera – je le redis : modestement – de comprendre un micro-milieu observé en action et, à partir de lui, de proposer des observations sur la genèse d'une pratique et ses significations, même si, pour reprendre la célèbre épitaphe de Man Ray, j'ai tenté dans ce texte d'être « objectif mais pas indifférent » (« *unconcerned but not indifferent* »). J'espère en effet que ce texte donnera au lecteur à travers un plaisir de lecture un sentiment d'empathie avec son sujet sans lequel nulle compréhension, fût-elle critique, n'est possible. Si au fond la photographie de conflit est, comme le propose la thèse fondamentale (et peut-être paradoxale) de ce livre, une photographie comme les autres, les photographes de guerre sont peut-être aussi des

35 - Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes : essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1983 ; et Jacques Le Bohec, *Les mythes professionnels des journalistes*, L'Harmattan, 2000. Mais l'une des définitions du mythe qui reste les plus intéressantes à ce jour, en tout cas pour moi, est celle de Roland Barthes dans « Le mythe aujourd'hui », in *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957, p. 181 à 233.

33 - Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p. 337.  
34 - Cf. Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.

travailleurs comme les autres. En analysant leur travail, j'en suis venu à me dire qu'en dépit de la spécificité voire de l'exceptionnalité des conditions d'exercice de groupe, ces photographes constituaient, à travers même leurs contradictions, un point d'observation privilégié sur le monde du travail contemporain et sur les limites, sans cesse rappelées mais sans cesse oubliées, de la photographie d'information.

Pour ce faire, je suis parti de questions que l'on peut se poser, sans compétence particulière, à propos de la photographie de conflit. D'où des chapitres qui suivent thématiquement les moments de l'engagement photographique depuis les causes du départ vers les lieux de conflits jusqu'au(x) retour(s) en passant par le plus évident pour qui regarde les choses de l'extérieur, la difficulté de travailler sur des terrains aussi dangereux. Enfin, on s'intéressera à la réflexion que ces photographes portent sur leur métier, une activité de plus en plus importante qui donc demande à être traitée spécifiquement et nous éclaire singulièrement sur les limites et les contradictions de ce que, faute de terme idéal, nous appellerons quand même une profession.



## **PARTIR**