

IdeAs

Idées d'Amériques

21 | 2023

Le théâtre du XXI^{ème} siècle dans les Amériques : de l'intime au politique

Comptes rendus

Jean Kempf, *Les Conquérants de l'inutile : photographes de conflits américains au tournant du XXI^e siècle*

Dijon, Les Presses du Réel, 2022, 237 pages

JULIEN BRUGERON

Référence(s) :

Jean Kempf, *Les Conquérants de l'inutile : photographes de conflits américains au tournant du XXI^e siècle*
Dijon, Les Presses du Réel, 2022, 237 pages

Texte intégral

- 1 L'originalité de l'ouvrage de Jean Kempf tient à ce qu'il étudie non pas les photographies mais les photographes de guerre, plus précisément les « photographes qui travaillent pour le compte de canaux d'information » (p. 11), autrement dit les journalistes-reporters d'images. Si la « photographie de conflit » est, comme le suggère l'auteur, « une photographie comme les autres » alors les « photographes de guerre sont peut-être aussi des travailleurs comme les autres » (p. 19-20). Cette idée forme la thèse de l'ouvrage qui met en tension le caractère commun et exceptionnel de son objet d'étude.
- 2 L'introduction pose avec efficacité les jalons et paradoxes d'une réflexion riche en l'assortissant de précautions définitionnelles. Le paradoxe d'un « appétit rarement démenti pour l'image de la guerre » (p. 9) renvoie à l'image majoritairement produite et consommée par le monde occidental dont les contours géographiques se limitent, pour



le terrain d'analyse de Jean Kempf, aux États-Unis et aux guerres dans lesquels le pays a été impliqué jusqu'à présent et dont la belligérance fait partie intégrante de son identité. En distinguant « violence » et « conflits », Jean Kempf apporte un élément de nuance fondamental : les zones où exercent les photographes de guerre, si elles ne sont officiellement « en guerre », peuvent être le théâtre « d'une violence et d'un danger » (p. 10) redoutables. Par ailleurs, de même que la généralité du terme « guerre » rend son utilisation hasardeuse, parler de « la photographie » de façon monolithique est « trompeur » (p. 10). Le contexte social et historique des photographies, qui en constituent la densité au même titre qu'un article journalistique, ne tait pas l'exceptionnalité du document photographique dont Jean Kempf affirme qu'il continue de « porter une forme d'actualité » (p. 10) bien après sa prise. Jean Kempf, dont la démarche s'inscrit dans un contexte où la presse connaît de profondes et multiples mutations depuis le tournant du XXI^e siècle, interroge la notion de « profession ».

- 3 Les professionnel.le.s de la photographie choisi.e.s par Jean Kempf se définissent principalement « à partir de l'acte photographique » ou de « collecte d'information » (p. 12), ce qui permet à l'auteur de circonscrire son objet d'étude et d'éviter l'écueil de la profusion. Relevant à la fois d'une « fonction sociale et [d']une éthique humaniste » (p. 1), la profession de photographe de guerre est parcourue de paradoxes que Jean Kempf évoque d'emblée comme autant d'ouvertures stimulantes. En choisissant la méthode interactionniste, dans le sillage des réflexions de Denis Ruellan dans *Le journalisme ou le professionnalisme du flou* (2007), Jean Kempf entend rendre compte de la souplesse d'une pratique dont la professionnalisation est affaire d'accréditations spécifiques ou de commandes, ce qui conduit les photographes à évoluer dans une « zone grise » (p. 16). Ce flou conceptuel est d'autant plus accentué qu'il advient sur le terrain des conflits. Parce que ces photographes évoluent dans un espace professionnel « peu réglementé » et « peu structuré » (p. 17), ce qui les lie relève moins d'un esprit de corps de métier que d'une dynamique auto-légitimante associée aux contrats particuliers. Selon l'auteur, ceci constitue le « ciment puissant d'une identité qui peinerait autrement à se construire » (p. 17). Partant du constat que « les professions se construisent pour une large part dans leur propre discours sur elles-mêmes » (p. 18), l'auteur reste au plus près de la « matérialité » de son objet, ce qui le conduit à fonder ses analyses sur deux corpus principaux : d'une part, « la parole recueillie de photographes de conflit américains de la génération 'post-balkanique' » (p. 17) ; d'autre part, « une enquête anonyme par mail » conduite auprès de « 79 photographes sélectionnés pour leur engagement dans le reportage de conflit ou de guerre » (p. 8). Afin de comprendre « un micro-milieu observé en action » (p. 19), les chapitres de l'ouvrage suivent les différentes étapes de l'engagement des photographes. L'emploi de titres laconiques à l'infinitif, qui souligne à la fois la rigueur méthodologique de ces photographes et l'urgence et la précarité de leur position, tente de définir avec nuance une profession singulière qui participe du commun et de l'exceptionnel.

- 4 Le premier chapitre, « Partir », pose la question de la motivation à photographier la guerre, « plus complexes et plus nombreuses » qu'une certaine « unanimité de réponse », indirectement liée à un « *ethos* de groupe » (p. 23), pourrait le laisser penser. Interrogeant l'idée de « modèles » (p. 33) en fonction desquels les individus construisent leur propre rapport à la profession, l'auteur examine ce qu'il appelle un « mythe fondateur » (p. 33) du reporter photographe à travers les figures de Robert Capa, Philip Jones Griffith ou encore Don McCullin. Se dessinent alors des « générations » de photographes dont la valeur est autant symbolique que matérielle, et au premier rang desquelles figure la « génération Yougoslavie » américaine (p. 43), figure de proue « en position de construire, solidifier et diffuser son récit » (p. 43).

Le deuxième chapitre, « Vivre sur le terrain », propose une étude détaillée de la



profession. La préparation nécessaire en amont (« autrefois inexistante », p. 49) répond aux exigences d'un milieu « hyper-concurrentiel où l'économie des coûts de la production d'image est exclusivement centrée sur le profit » (p. 57) et dont la priorité n'est pas la sécurité de ses employé.e.s. Le danger du conflit relève plus souvent du fantasme étant donné qu'il « ne se passe souvent rien » (p. 58). Cela n'occulte cependant pas le travail des photographes qui œuvrent non seulement sur le terrain mais aussi « dans l'imaginaire du conflit de la guerre » (p. 58). Entre fiction et réalité, entre attachement émotionnel et distanciation raisonnée, entre les hommes et les femmes photographes, et même entre « addiction au danger » et « logique » (p. 68), ce chapitre expose avec clarté nombre de tensions intrinsèquement liées à l'expérience sur le terrain.

- 6 Le troisième chapitre, « Produire », analyse la profession de photographe de guerre au regard des autres corps de métier : « précarisation », « individualisation des responsabilités » et « bouleversements technologiques » sont autant d'éléments perturbateurs qui redéfinissent la notion de « métier » (p. 85). Le système de marché entraîne notamment des rapports de distinction et de compétitivité (comme en témoigne la création de prix photographiques, surtout depuis les années 1960) qui mettent en péril la solidité économique du métier, victime d'une « équation capitaliste classique » (p. 93). De plus, la profession de photographe de guerre comprend plusieurs acteurs et actrices (« combattants, fixeurs, victimes », p. 99) qui concourent à la production photographique et dont les interactions mettent en jeu des « tensions et incompréhensions » à la fois « culturelles et professionnelles » (p. 105). Jean Kempf insiste enfin sur la notion de « distance » (p. 117), formulée par Capa, qui détermine la qualité d'une photographie que l'auteur tient à replacer, en nuancant le propos de Capa, dans un contexte de conflit où la vie du ou de la photographe est potentiellement en danger.
- 7 Le quatrième chapitre, « Revenir », évoque les questions et situations liées au « (ré)ajustement » (p. 123) à la réalité et au quotidien, une forme d'étrangeté à soi-même dont l'une des formes psychologiques reconnues est le stress post-traumatique (p. 129), auquel les photographes du conflit sont d'autant plus soumis que leur objet n'est pas « transcendé » par l'écriture (p. 130). Jean Kempf analyse ensuite la notion de « tribu » (*tribe*), terme utilisé par le *New York Magazine* pour décrire la « sociabilité new-yorkaise » des photographes de guerre (p. 136). Entre « célébration d'une aristocratie professionnelle » et « entraide pour des individus socialement isolés par leur mode de vie » (p. 137), la tribalité de cette profession se fonde sur l'expérience de l'extrême, ce qui amène ses membres à s'interroger sur ses « conditions d'exercice » et leur « fonction sociale » (p. 141).
- 8 Les deux chapitres suivants adoptent un ton volontairement plus pessimiste. « Communiquer » replace la profession dans le débat autour de la valeur de l'image : entre une fonction épistémologique promue par une pensée « iconophile, humaniste et libérale » (p. 47), dont l'irénisme est d'emblée mis en question par Jean Kempf, et une « pornographie » contemporaine qui fait de l'image un objet à la fois adoré et coupable (p. 147). Les photographies contiennent non seulement l'objet photographié mais également la croyance ou les soupçons dont le public l'investit, ce qui donne nécessairement lieu à des « enjeux éthiques » (p. 151) cruciaux qui font notamment de la photographie une « auxiliaire de la violence et de la guerre » (p. 151). La complexité de la question de la « ligne de partage entre l'intention première de la prise de vue et l'usage ultérieur de l'image » (p. 157) conditionne également les « enjeux esthétiques et commerciaux » dont les productions ont pu atteindre une envergure sans précédent (p. 162). Au-delà de la « légende du photographe » que Jean Kempf déconstruit, il s'agit d'envisager « l'héroïsation de ses productions » (p. 179) qui met en jeu le pouvoir de



l'image et la dimension « surnaturel[le] » dont le public l'investit. Enfin, dans « S'interroger », l'auteur pose la question de l'utilité de la photographie de guerre, toujours frappée de « soupçon » (p. 183), même si les chiffres montrent une croissance continue tout au long du siècle passé. Dans un monde saturé d'images, la photographie de guerre a beau assurer un « lien avec l'arrière » (p. 185), elle ne se distingue pas foncièrement du reste de l'information. Elle donne même lieu à des incompréhensions, illustrées par les « différentes temporalités, celle du temps long de celui qui vit dans le pays et le connaît bien, contre celle du temps court de celui qui ne fait que passer » (p. 188). Si Jean Kempf se pose la question de savoir si la photographie de guerre a encore un public, c'est pour mieux montrer les diverses façons dont elle dit et s'engage « autrement » (p. 194) dans un contexte où il s'avère difficile de « sortir de l'image de l'image de la guerre » (p. 199).

- 9 Cette réflexion rigoureuse, empathique et incarnée permet à l'auteur de rester « objectif mais pas indifférent », pour reprendre la célèbre épitaphe de Man Ray convoqué page 19. En s'intéressant aux producteur.rice.s davantage qu'à leurs productions, Jean Kempf retrace l'expérience d'individus habités « d'immenses doutes sur leur fonction » (p. 204) qui participent de la grandeur de ce métier aux contours obscurs tout autant que la volonté de mettre leur vie en péril pour s'élancer à la « conquête de l'inutile ».

Pour citer cet article

Référence électronique

Julien Brugeron, « Jean Kempf, *Les Conquérants de l'inutile : photographes de conflits américains au tournant du XXI^e siècle* », *IdeAs* [En ligne], 21 | 2023, mis en ligne le 01 mars 2023, consulté le 07 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ideas/15010>

Auteur

Julien Brugeron

Julien Brugeron est agrégé d'anglais et docteur en littérature des États-Unis, spécialiste de l'écriture des conflits armés états-unis de la fin du XIX^e au début du XXI^e siècle. Ses recherches portent sur les rapports entre les individus et les systèmes, les productions esthétiques contestataires et anti-systémiques ainsi que sur les réactions plurinationales et plurilingues (latino-américaines et moyen-orientales) à l'impérialisme états-unien. [jbrugeron4\[at\]gmail.com](mailto:jbrugeron4[at]gmail.com)

Droits d'auteur



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

