



Luc Delahaye, *Taliban*. November 12, 2001. Dans la vallée de la Shomali, Taliban tué pendant l'offensive de l'Alliance du Nord vers Kaboul, capitale de l'Afghanistan, 2001, c-print digital, 110.8x236.9 cm, de la série *History* (détail)

LUC DELAHAYE

Cours de Nassim Daghighian

Luc Delahaye (1962, Tours, France ; vit à Paris, FR)
www.galerie-obadia.com

Ce dossier est principalement consacré au travail artistique de Luc Delahaye dès 2001.

Photojournaliste dès 1984, il débute dans l'agence Mobapress. Il fait partie de l'agence Sipa Press de 1985 à 1994, date à laquelle il est nommé à l'agence Magnum Photos après la présentation de son portfolio. En 1998, il devient membre de Magnum, qu'il quitte en 2004. En tant que reporter, il s'illustre par sa couverture des zones de conflits des années 1990, notamment au Liban, en Israël, au Soudan, en Afghanistan, au Rwanda, en Tchétchénie et en ex-Yougoslavie (1991-1995). Dès 2001, il utilise un Linhof Technorama pour réaliser des images panoramiques destinées au milieu artistique. Prix : médaille d'or Robert Capa, 1993, 2002 ; 1^{er} prix World Press Photo, 1993, 1994, 2003 ; Oskar Barnack Award, 2000, ICP Infinity Award, 2001 ; Prix Niépce, 2002 ; Deutsche Börse, 2005.

Sources au 20111130 : <http://photoreportage.over-blog.org/article-19840834.html> http://fr.wikipedia.org/wiki/Luc_Delahaye

Monographies

Portraits/1, Paris, Sommaire, 1996 ;
Mémo, Paris, Hazan, 1997 ;
L'Autre, Paris, Phaidon, 1999 ;
Winterreise, Paris, Phaidon, 2000 ;
Une Ville, Paris, Xavier Barral, 2003 ;
History, Londres, Chris Boot, 2003 ;
2006-2010, Göttingen, Steidl, 2011.

Sélection d'articles et interviews présentés dans le dossier

Michel Guerrin, " Rencontre avec Luc Delahaye, lauréat World Press Photo ", *Le Monde*, 23.10.1993, p.40
Magali Jauffret, " Portraits volés de Luc Delahaye ", *L'Humanité*, 03.07.2001
Frédérique Gaillard, " Luc Delahaye / Portrait(s). Dissection d'un parcours photographique hors norme et transversal ", blog *Photoreportage et art contemporain*, 08.09.2007
Michel Guerrin, " Les 'tableaux d'histoire' contemplatifs de Luc Delahaye ", *Le Monde*, 02.03.2003, p.17
Bill Sullivan, " The Real Thing : Photographer Luc Delahaye ", *artnet.com*, 10.04.2003
Daphnée Dion-Viens, " Photographier l'Histoire ", *Alternatives*, 26.09.2003
Assia Kettani, " Luc Delahaye, *History* ", Mois de la Photo à Montréal, *exporevue.com*, octobre 2003
Peter Lennon, " The Big Picture ", *The Guardian*, 31.01.2004 (interview)
Roger Richards, " View from the Photo Desk : Luc Delahaye ", *The Digital Journalist*, août 2004 (interview)
Philippe Dagen, " Luc Delahaye. Décision d'un instant ", *Art press*, n°306, nov. 2004, p. 27-33 (interview)
Quentin Bajac, " Le regard élargi. Les photographies panoramiques de Luc Delahaye ", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°92, été 2005, Paris, Centre Pompidou, p.28-41
Magali Jauffret, " Luc Delahaye, reporter passé à l'art ", *L'Humanité*, 5.11.2005 (interview)
Michel Guerrin, " Luc Delahaye, du photoreporter à l'artiste ", *Le Monde*, 24.11.05, p.26-27
André Rouillé, " Les musées ne font plus l'art ", Editorial, www.paris-art.com, 8.12.2005
Dominique Baqué, " Construire un regard sur le monde ", *Art press*, janvier 2006, n°319, p. 89
Michael Fried, " World Mergers : Luc Delahaye ", *Artforum*, n°44, mars 2006, p.63-66
Jörg Colberg, " A Conversation with Luc Delahaye ", *PopPhoto.com*, 12.06.2007 (interview)
Gaëlle Morel, " Esthétique de l'auteur ", *Études photographiques*, n°20, juin 2007
"Conversation avec Quentin Bajac ", in Luc Delahaye, *2006-2010*, Göttingen, Steidl, 2011 (interview)
Michel Guerrin, " Luc Delahaye, l'actualité lente ", *Le Monde*, 09.-10.01.2011



Luc Delahaye, *Trois frères*, Hôpital Kosevo, Sarajevo, Bosnie-Herzégovine, juillet 1993. L. D. / Sipa Press pour *Newsweek*

Luc Delahaye reporter de guerre : 20 ans de photojournalisme

The siege in Sarajevo drags on endlessly, but each death is still a wrenching tragedy for the family of the victim.

" Remzija Aljukic's eyes were open and he was moving fitfully on the stretcher as his two brothers rushed him into Sarajevo's Kosevo Hospital, just 500 yards from the Bosnian army position where he had been shot by a Serb sniper. The bullet barely left a mark – just a small, neat entrance wound above his right hip, and the brothers hoped he might survive. He died five minutes later, as the brothers waited outside the trauma unit. A surgeon tried to pound his heart back to life, then gave up. For the doctors, watching a Bosnian soldier die was nothing unusual ; most days anywhere from 15 to 30 people die of war wounds in the hospital. But the victims' relatives often can't contain their grief. So it was with the Aljukic brothers, who looked into the trauma unit just as a nurse was pulling a sheet over the body. They ran in screaming, " Do something ! " One of the brothers vainly tried mouth-to-mouth resuscitation. Embarrassed, members of the medical team left the room one by one, until only a single doctor remained. After half an hour, an orderly wheeled Remzija Aljukic's broken body to the morgue. "

" A Brother Lost To The War – Luc Delahaye ", *Newsweek*, 15.08.1993

Source au 20110621 : <http://www.newsweek.com/1993/08/15/a-brother-lost-to-the-war-aup-luc-delahaye-si.html>

" With just one medic remaining, brothers of deceased Bosnian soldier Remzija Aljukic succumb to their grief. After Remzija was shot by a Serb sniper, his brothers, who served in the same unit, rushed him to nearby Kosevo Hospital, a front-line medical center with only the most basic facilities. He died a few minutes after arriving at the emergency ward. Just as the doctors gave up trying to revive Remzija, his brothers burst into the room. At the time, between 15 and 30 war casualties died at the hospital every day. "

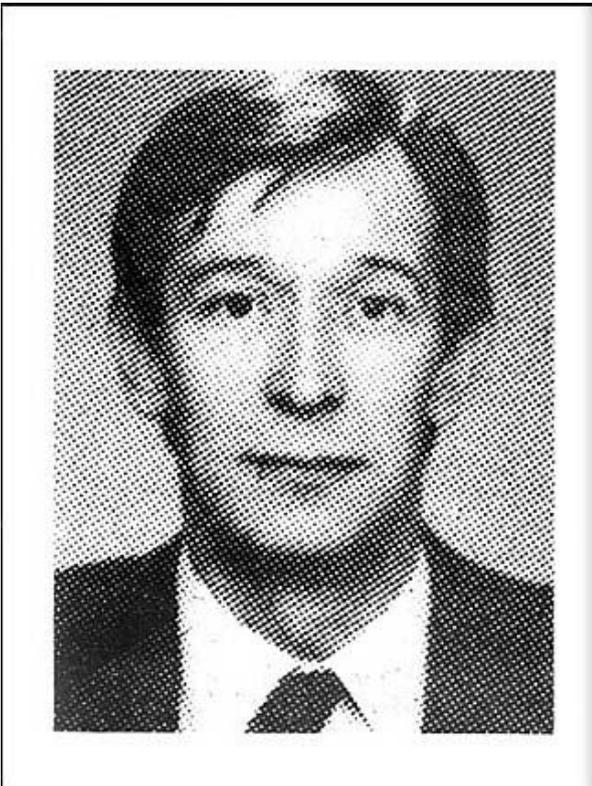
World Press Photo 1993, 1^{er} prix de la catégorie People in the News

Source au 20110621 :

<http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/result/indeling/detailwpp/form/wpp/start/81/q/ishoofdafbeelding/t rue/trefwoord/nationality/France>



Luc Delahaye, *Biljana Yrhovac wounded by a shell*, Bosnia, 1992. L. D. / Sipa Press. "She looked at me for six seconds", Luc Delahaye cité in Bill Sullivan, " The Real Thing : Photographer Luc Delahaye ", artnet.com, 10.04.2003



Luc Delahaye, de la série *Mémo*, 1997

Rencontre avec Luc Delahaye, lauréat du World Press Photo 1993

Michel Guerrin, *Le Monde*, 23.10.1993, p.40

Trente et un ans, un regard peu amène sur son métier, plusieurs grands prix internationaux en poche : Luc Delahaye est devenu la coqueluche des agences photographiques. Explications.

C'est donc lui le symbole de la nouvelle génération de photoreporters français ? C'est lui. Luc Delahaye a trente et un ans, un visage pâle, des boucles d'ange sombre, un corps maigre, une allure d'étudiant en lettres, la voix hésitante. Il roule à vélo. Le palmarès est moins effacé : prix Paris Match, premier prix Spotnews du World Press d'Amsterdam, prix (américain) Robert Capa, Visa d'or au Festival international de photoreportage de Perpignan, prix au Festival du scoop d'Angers, Picture of the Year... Autant de lauriers décernés pour des images qu'il a prises, depuis deux ans, dans l'ex-Yougoslavie. Des photos publiées dans tous les grands magazines internationaux, au point que Newsweek vient de réaliser une de ses publicités autour d'une image signée Delahaye : la douleur d'une mère avec sa fille, une tétine rouge dans la bouche, photographiées derrière la vitre d'un bus.

Il y a Luc Delahaye, mais aussi Jean-Claude Coutausse, Laurent Van Der Stock, Georges Mérillon, Karim Daher, Patrick Robert, Eric Bouvet, Alexandra Boulat... Ils sont "nés" sur la place Tiananmen, ou au pied du mur de Berlin, dans la Tchécoslovaquie de Havel, sur le sable de la guerre du Golfe ou perdus dans le cauchemar de l'ex-Yougoslavie. Plus précisément, Luc Delahaye, lui, est né dans la Roumanie de l'après-Ceaucescu. Nous y reviendrons. Ces reporters ont autour de trente ans. Ils sont les héritiers d'un photojournalisme à la française ; connu et reconnu. Les trois plus grosses agences mondiales - Sygma, Gamma et Sipa - sont installées à Paris ; la presse en images (Paris-Match, VSD, Figaro-Magazine) y est florissante ; le festival de photojournalisme le plus important est organisé à Perpignan ; et des photographes - Caron, Depardon, Laurent, Bureau, Dejean - ont pris, dans les années 60-70, des images qui ont fait le tour du monde. Il suffit d'interroger les principaux reporters américains : il y aurait un "savoir-faire frenchy", une façon toute spéciale de photographier l'actualité. Mélange de débrouillardise, d'opportunisme, de rapidité et de fraîcheur. Des images "directes", le genre un peu "voyou". Il y a aussi le mythe d'un métier romantique et excitant qui s'est forgé à travers certaines *success stories*, dont, notamment, celle de Raymond Depardon, le fils de paysans du Beaujolais monté à Paris sans diplôme et qui s'est retrouvé, trois boitiers sur le ventre, témoin du monde en marche.

Luc Delahaye perpétue l'aventure et relance les grands mécanismes de la providence. Une enfance en province près de Tours, des études succinctes (pas de bac), un appareil autour du cou dès seize ans, mais sans trop savoir qu'en faire, des images punaisées dans sa chambre, la lecture de magazines de photo, des petits boulots pour gagner sa vie : croque-mort, vendeur d'encyclopédies au porte-à-porte, employé de bureau dans une caisse de retraite, guide touristique. "Jusqu'au jour où on vous donne votre chance..." Jusqu'à la première parution, durant l'été 1984 : "Un anarchiste qui faisait une grève de la faim. Une grosse émotion..." Cette année-là il intègre Moba Press, une petite agence sur le déclin. "J'étais très mauvais, je ne savais pas manier la couleur et le flash." Il assimile le fonctionnement du marché et accumule les petites parutions, qu'il colle soigneusement sur des chemises : la fête Bleu-Blanc-Rouge de Le Pen, des portraits anecdotiques d'hommes politiques pour le Canard enchaîné, trois bébés-éprouvette, du social. "Quatre reportages par jour, en métro. Le soir, j'étais cuit. Je n'aimais pas ma vie, les photos sont si médiocres..." Et un coup d'éclat dans la grisaille : un mois et demi de "planque", tel un paparazzi, sur Toni Negri, une des têtes pensantes des Brigades rouges ("Je l'ai fait comme une enquête. Je suis parti d'un indice, un portrait de lui qu'on m'avait donné pour le reconnaître"), lui permettra d'être recruté par l'agence Sipa. L'entrée chez les grands. Goksin Sipahioglu, le directeur, est réputé pour dénicher des jeunes talents. Il a ainsi donné leur chance à des générations entières de photographes.

Luc Delahaye croit se rapprocher un peu plus du "mythe", car Sipa, c'est la grande actualité, les guerres, les voyages aux quatre coins du monde. Erreur. Il devient le premier photographe salarié de ces agences : 5 000 francs par mois. Triste privilège. Quand ses aînés se sont battus pour gagner leur liberté, avoir le droit de choisir leurs sujets, de partir au Liban ou en Afghanistan, Luc Delahaye devient le "jaune" qui photographie ce que son agence lui dit de photographier. Sale boulot, situation ingrate, mal vécue par le photographe comme par ses confrères. "J'étais un agent double." Mais il n'a pas le choix. Il "fait" l'accident du ferry à Zeebrugge, Moravia à Paris, Paul Bowles à Tanger, Joëlle Kauffmann à Beyrouth, Pierre Bergé devant l'Opéra-Bastille. "Par défi", il invente un appareil gros comme un morceau de sucre - une seule vue - pour fixer le procès d'Abdallah "cinq secondes avant le verdict". Et le grand reportage ? Son heure viendra.

Luc Delahaye passe à côté des grands événements, mais fait un " carton ", comme on dit dans le métier, avec seulement trois photos de la révolution roumaine : un tankiste qui se retourne devant le palais des Ceausescu en flammes, ce même palais pris sous les décombres, un milicien qui tire, entouré de passants. Une révolution qu'il défend comme si on voulait la lui voler. " Ce n'était pas dangereux, la joie et la folie prenaient le pas sur les fusillades. J'étais en phase. " Il glissera sur la guerre du Golfe, trop verrouillée par les autorités militaires. Histoire de vérifier que l'époque des " conflits ouverts " comme le Vietnam, où chaque photo est devenue une légende, est révolue.

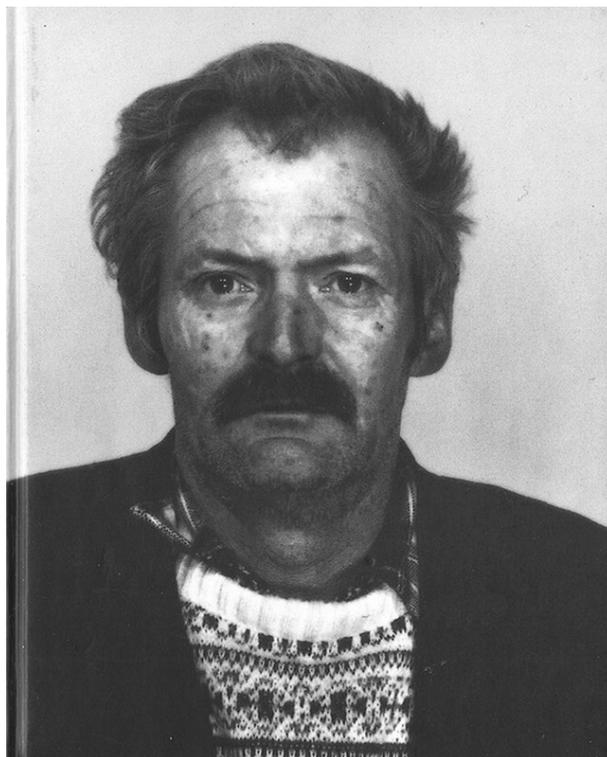
Cette liberté de manœuvre, il la retrouvera en ex-Yougoslavie, où il s'est rendu à quinze reprises depuis juillet 1991. " Je ne lui ai fait qu'une infidélité : la chute de Kaboul, en avril 1992. " A Sarajevo, il travaille souvent pour *Newsweek*, tous frais payés et 350 dollars par jour (" un tiers pour l'agence à Paris, un tiers pour notre bureau new-yorkais, un tiers pour moi "). A Sarajevo, il roule à vélo : " En voiture, j'étais coupé de la ville. C'est plus dangereux, mais je vis la ville. " A quoi tient une réputation ? Juste à quelques photos... Des citoyens morts avec des passants qui se pressent de rentrer chez eux. Un blessé qui se prend la tête, un enfant ensanglanté. " Je les ai prises en dix minutes, elles ne sont pas bonnes, mais elles ont été publiées dans *Match*, *Stern*, *Life*, *Newsweek*, le *Figaro-Magazine*... " Une autre série, poignante, en noir et blanc, montre le désarroi de deux hommes devant leur frère mort. " Ca, c'est une plaque ! ", dirait tout reporter sûr de son fait. Pas Delahaye. " Cette image me comble d'ennui, car elle est presque parfaite. Son côté formel la rend impersonnelle. En même temps, j'aime le silence qui se dégage de cette image. C'est si rare de montrer la guerre par le silence. J'ai passé une semaine aux urgences de Sarajevo : le sujet n'a pas été publié. On y voit un homme qui vient de se faire amputer, qui le sait, et qui me regarde en souriant. Oui, il me sourit : c'est ça la folie de cette guerre. "

On l'aura compris, Luc Delahaye n'est pas du genre à fanfaronner. Et, pourtant, des " plaques ", il en a. Quand le reporter se dit " dévoreur de journaux " et qu'il est continuellement branché sur CNN, Luc Delahaye avoue qu'il a arrêté de lire la presse française : " Le *Herald Tribune* et la BBC me suffisent. " Quand le reporter glorifie le métier, Luc Delahaye le décortique froidement. Les grandes agences ? " Je n'y ai pas trouvé les modèles que je cherchais. " Les grands faits d'actualité ? " Je les ai toujours trouvés moins forts que ceux racontés dans les livres. " La guerre ? " C'est souvent l'ennui total. " La presse qui le publie ? " Ce n'est qu'un moyen, pas une finalité, car c'est si rare de découvrir une image qu'on aime, sur un sujet qu'on aime, dans un journal qu'on aime. " Les prix qu'il a reçus ? " Ça me permet d'avoir plus de liberté et de moyens. " La réalité qu'il est censé photographier ? " Le décalage est énorme entre ce que je vis et les images. " Il y a deux Delahaye. Le " bon professionnel ", qui " ramène les bonnes images ", le débrouillard obstiné, qui, comme l'a vu faire un envoyé spécial d'un quotidien, est capable de passer la nuit pour se fabriquer un faux laissez-passer, et le Delahaye qui ne cesse de douter de l'opportunité et de l'utilité de son travail.

" Le champ du réel " le passionne, mais comment le montrer ? Quelle attitude avoir face à ce qu'il voit ? Doit-il déboucher sur la fiction ? D'autres – Raymond Depardon, Sophie Calle, Sophie Ristelhueber – ont déjà mené cette réflexion. Luc Delahaye y vient. En attendant, il offre des images simples, tendues, sans intervention aucune sur ce qu'il voit. " Je me refuse à faire du style avec la souffrance. " Il aime également les couleurs neutres, sourdes, qui " se rapprochent du noir et blanc ". Presque des images banales, anonymes. Reste une énigme.

Sous les bombes, Delahaye le fragile tient formidablement le choc. Ses confrères le disent " gonflé ". La peur ? " Souvent avant, jamais pendant. " La mort ? " J'y pense tout le temps à Sarajevo. Elle m'accompagne sans être oppressante. " Et de raconter cette histoire, en forme d'explication, où manifestement les deux Delahaye ne font plus qu'un :

" Beaucoup perdent les pédales dans le chaos des situations extrêmes. Moi, au contraire, je suis habité par un grand calme. J'aime aussi l'idée que le photographe est dépassé par les événements. Je me suis retrouvé un jour entre deux lignes de front après avoir franchi plusieurs barrages en voiture, au ralenti. Je roulais fenêtres ouvertes. J'ai entendu les impacts de balles dans la voiture. Je me suis jeté dans une tranchée abandonnée, les balles sifflaient doucement au-dessus de ma tête. J'étais seul, entre Serbes et Croates, allongé dans l'herbe. C'était un moment fort de joie et de calme. Ce sont ces moments-là que je retiens. Ceux de mes images, je les oublie. "



Luc Delahaye, de la série *Portraits/1*, 1996, 12x15 cm, série de portraits de SDF rencontrés dans le métro, réalisée au photomaton, Paris, février 1994 (à droite, couverture du livre)

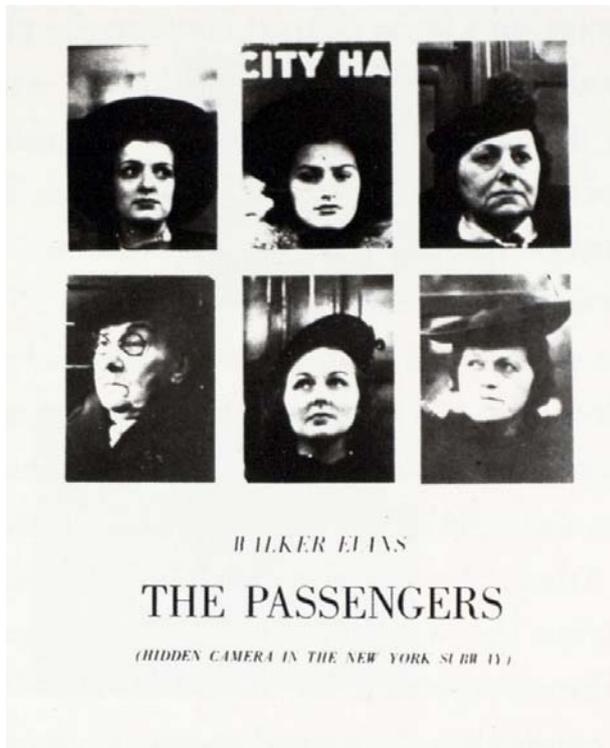
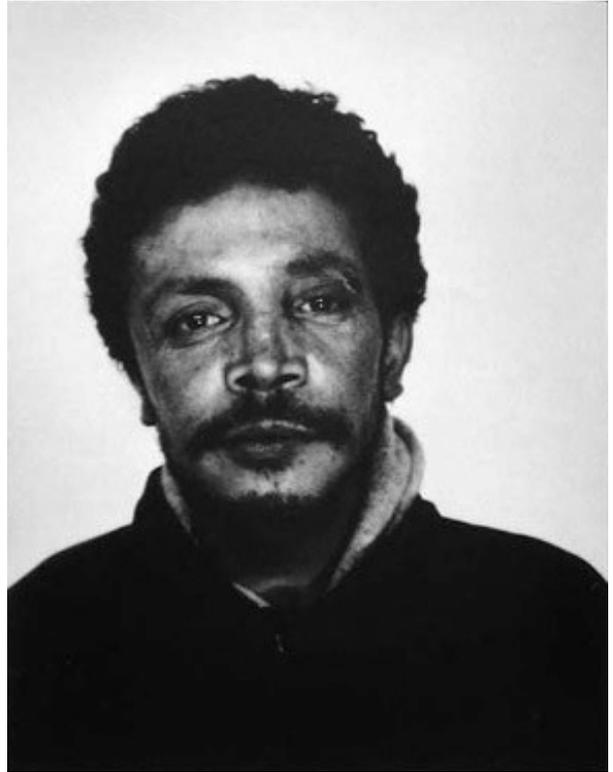


Luc Delahaye, de la série *Portraits/1*, 1996, 12x15 cm

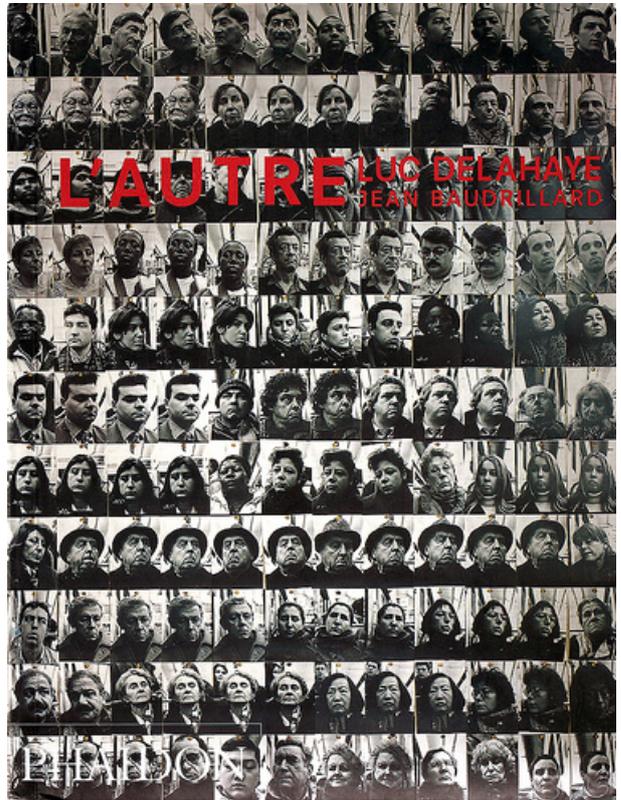
Les portraits de Luc Delahaye. Au-delà de l'héritage de Walker Evans et de Raymond Depardon...



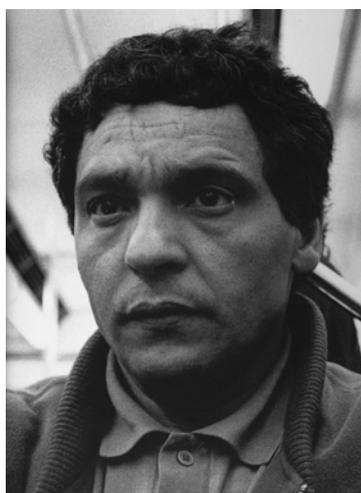
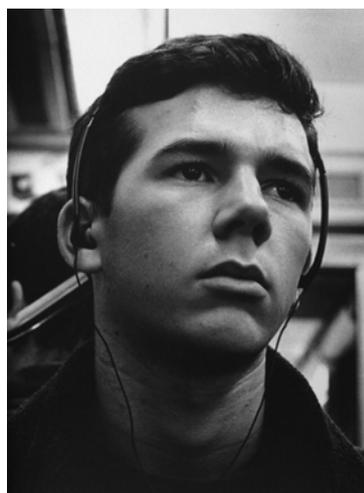
Luc Delahaye, de la série *Portraits/1*, 1996, 12x15 cm



Walker Evans, *The Passengers*, New York, 1938-1941, Princeton, The Metropolitan Museum of Art, Princetown University Press, 2000/1941, couverture du livre avec des images recadrées sur les visages (Walker Evans a aussi publié ses portraits du métro en 1966 dans l'ouvrage célèbre *Many are Called*)



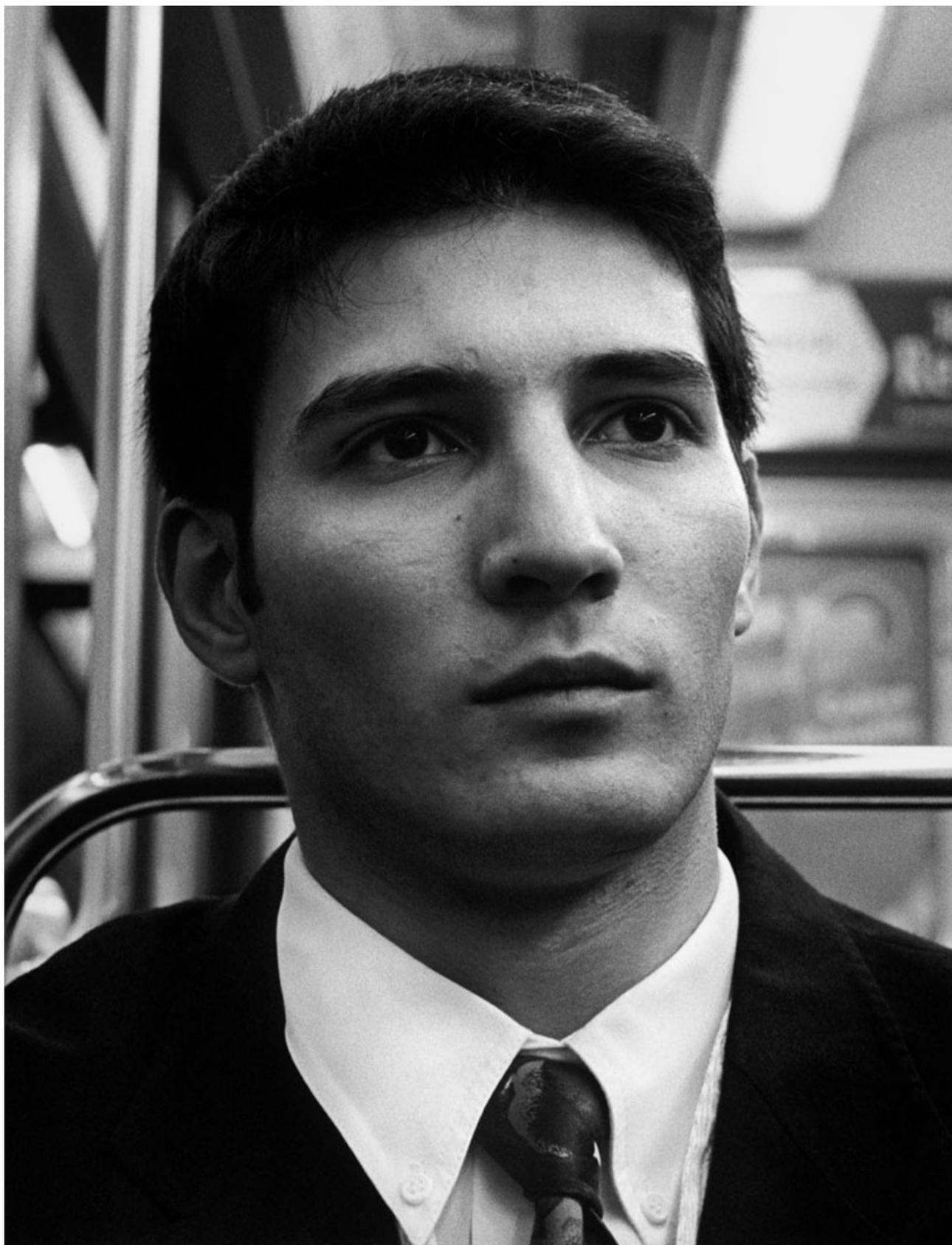
Luc Delahaye, *L'Autre*, texte : Jean Baudrillard, Phaidon, 1999



Luc Delahaye, de la série *L'Autre*, 1999

" Je ne prenais la photo qu'à l'arrêt, mais lorsque le bruit des portes qui se refermaient couvrait le clic de mon appareil. Je ne recherchais pas une expression sur les visages. Je n'étais intéressé que par le protocole très strict que je m'étais fixé en matière de netteté, de lumière, de cadrage. Il m'a fallu y passer deux ans et demi pour avoir la bonne distance dans ma tête "

Luc Delahaye (cité par Magali Jauffret, voir pages suivantes)



Luc Delahaye, de la série *L'Autre*, 1999

" Walker Evans was important to me, as his work showed me that there were possibilities other than those with which I had grown up : the vulgarity of sentimentalism, the dumbness of trying to have a 'style'. "

Luc Delahaye, in Chris Booth, éd., *Magnum Stories*, Londres / New York, Phaidon, 2004, p.106

Portraits volés de Luc Delahaye

Magali Jauffret, rubrique "Photographie", *L'Humanité*, 03.07.2001

Les 32^{èmes} Rencontres internationales de la photographie d'Arles ouvrent aujourd'hui.

Ce photographe de l'agence Magnum aime brouiller les pistes. On l'attend sur la guerre, il vole des photographies d'usagers du métro. On croit qu'il n'en a pas fini avec la Russie et il repart au front. Son travail est exposé cet été à Arles et à Lectoure. Qu'on se le dise !

" De 1995 à 1997, j'ai beaucoup sillonné les lignes Nation-Dauphine et Porte-d'Orléans - Porte-de-Clignancourt pour photographier, à leur insu, les usagers du métro. Cela se passait toujours de la même manière : j'entrais dans un wagon, je m'asseyais où je pouvais, dans le carré du milieu, l'appareil photo autour du cou comme l'arme du crime, le déclencheur souple caché dans la poche de ma veste. Je ne prenais la photo qu'à l'arrêt, mais lorsque le bruit des portes qui se refermaient couvrait le clic de mon appareil. Je ne recherchais pas une expression sur les visages. Je n'étais intéressé que par le protocole très strict que je m'étais fixé en matière de netteté, de lumière, de cadrage. Il m'a fallu y passer deux ans et demi pour avoir la bonne distance dans ma tête " se souvient Luc Delahaye, photographe de l'agence Magnum, qui brûlait de savoir ce qui se produit lorsque l'appareil photo est livré à lui-même et qui ignorait, à ce moment là, qu'il marchait dans les traces de l'Américain Walker Evans. Un livre est paru dans la foulée, *L'Autre*, sans mise en scène, sans message, sans pathos, plein d'une telle simplicité frontale, d'une telle force d'évidence dans chaque visage, - comme s'il n'y avait rien dans les images - qu'il n'a fait ni vague, ni procès. Et tant mieux.

Après le métro parisien comme métaphore de la société, sorte de " théâtre silencieux, où il se joue des choses, où les gens portent leur effigie ", Luc Delahaye nous a entraînés dans les drames de l'ex-Yougoslavie, nous a fait palper l'enfer tchéchène ou rwandais, s'est immergé dans la déglingue russe de *Winterreise* poème tragique anti-compassionnel, avant d'être blessé à Ramallah. Aujourd'hui que ses portraits du métro sont exposés sur les murs d'Arles, le photographe, qui ne s'épargne guère, se remémore cette tentative utopique d'approcher un être humain au plus près de ce qu'il est, de lui donner plus de chance d'être vrai dans l'image, comme " une expérience qui n'a servi qu'à montrer l'évidence ", une tentative de dresser " un constat désespéré, destiné à lui prouver son inutilité ". Mais voilà, il devait en passer par là.

Il faut dire que ce n'était pas la première fois, à l'époque, que Luc Delahaye, à force de vouloir s'absenter, tentait de se faire disparaître en tant que photographe pour ne pas influencer la pose. En 1994, il avait proposé, déjà, à des sans domicile fixe de faire des portraits d'eux sans lui. Il réglait le siège à leur hauteur dans une cabine de photomaton de gare ou de métro, puis il se retirait, les laissant face à cet objectif invisible, débarrassé de tout regard humain. Il ne revenait que pour récupérer le jeu d'images, le partager entre l'homme et lui. Ainsi allait la vie que n'ayant pas infligé son regard à des personnes qui n'ont plus l'habitude du regard de l'autre, il lui semblait que seul ce processus d'enregistrement brut pouvait, en leur rendant de la dignité, leur donner plus de chance d'être vrai.

Comment se situer face à ceux que l'on filme ou que l'on photographie ? s'interroge Raymond Depardon, confronté à des Africains ou des accidentés de la route. En se demandant qu'est-ce que la photographie lorsqu'il n'y a plus de photographe, Luc Delahaye se pose les mêmes questions et tourne, depuis des années, autour du portrait impossible ou plutôt du portrait total, celui qui surgit par accident, lorsque l'intention n'étant pas venue interférer et tout gâcher, la liberté donne libre cours à l'imagination. À y regarder de plus près, on s'aperçoit il n'y a pas tant de distance, finalement, entre l'éthique du portraitiste dans le métro et celle du reporter sur le champ de bataille. Ne parlons pas de cadrage, de style, de composition. Autant de notions flinguées aussi sec sur le champ d'honneur d'une austérité qui ne reconnaît que frontalité, brutalité de l'événement, adrénaline, pureté. Luc Delahaye soupçonne-t-il que sa présence, en pleine guerre, pourrait modifier le cours des événements ? Il arrête de photographier, se censure. Et au moment du choix des images, au retour, il s'efforce de bannir la séduction, d'être " impitoyable " avec ses images, de " tirer sur certaines compositions trop belles, de descendre une fausse complexité tape à l'œil, insignifiante ", bref, de trancher dans le vif et, chemin faisant, de se séparer, aussi, d'une presse vulgaire qui risquerait de contaminer son travail. " Le chemin de la vérité est très aride, dit-il. Pour réussir une photo, il faut allier conscience et négation de la conscience. " Équilibre périlleux.

Justement. Si Luc Delahaye est vraiment le photographe qui fera l'actualité, cet été, c'est qu'après Arles, il sera honoré par l'Été photographique de Lectoure pour une commande sur le quartier du Mirail, à Toulouse, où il est allé frapper aux portes " pour scruter des paysages intimes, puis chercher au-dehors ce qui subsiste du rêve des années d'utopie, lorsque cette cité a été construite ".

Luc Delahaye est en forme. En pleine période de redéfinition, de réinvention, il est " plus que jamais content de faire ce métier qui est davantage que cela, une vraie manière de vivre ". Après, il repartira au front. " Par nécessité intérieure. " Parce qu'il a " besoin de ce chaos irremplaçable " qui lui a " apporté une terrible ouverture d'esprit ". Parce qu'il rêve, aussi, de " montrer la guerre différemment ".

Source au 20110622 : <http://www.humanite.fr/node/398582>

Luc Delahaye / Portrait(s). Dissection d'un parcours photographique hors norme et transversal

Frédérique Gaillard, blog *Photoreportage et art contemporain*, 08.09.2007

Avant la série *History*, Luc Delahaye s'est toujours présenté comme un photographe de guerre, un photoreporter mais jamais comme un artiste. La pratique photographique actuelle de Luc Delahaye est le résultat d'une évolution qui a très tôt laissé pressentir une volonté d'inscrire son travail dans le domaine de l'art contemporain. Exposer son travail photographique dans une galerie d'art ne signifie pas pour autant que l'on est un artiste. Le moyen de communication est une chose et le processus de création en est une autre. Avant de s'intéresser à ses derniers travaux photographiques, il faut tout d'abord revenir sur l'ensemble de sa carrière de photoreporter afin de détecter les signes laissant présager cette évolution vers l'art contemporain. La série *History* fait l'objet d'une attention toute particulière afin de comprendre la démarche du photographe et les enjeux esthétiques de ses photographies. L'analyse de la photographie intitulée *Musenyi* et la comparaison avec la peinture de Gustave Courbet, *Un Enterrement à Ornans*, permet de faire naître des interactions entre la peinture d'histoire et ses images autonomes.

1. Retour sur son parcours photographique

Luc Delahaye a débuté sa carrière de photographe dans les agences Mobapress, Sipapress puis Magnum. Il a photographié de nombreux conflits dont les clichés étaient destinés à la presse quotidienne et hebdomadaire.

" C'est en 1989 que j'ai pu commencer avec les conflits internationaux, et sans concessions : je ne parlais que sur des histoires qui m'intéressaient, en refusant de ne servir que les intérêts de l'agence. Chaque photographe est un rouage du mécanisme et je n'ai jamais accepté cette servitude. J'ai voulu imposer tout de suite mon image de photographe de guerre. " ¹

Son appartenance au photoreportage est manifeste. Il s'impose et s'implique comme photographe de guerre. Ses photographies sont sans équivoque. Pourtant, parallèlement à ses reportages et à son parcours de photographe de guerre, Luc Delahaye a commencé à développer une pratique photographique à la fois éloignée et proche des sujets internationaux qu'il traitait. Une pratique photographique éloignée en raison du choix et de son appropriation du sujet. Mais aussi une pratique photographique proche par ce besoin obsessionnel de ne plus s'interposer entre son sujet et le regardeur. Cette dualité semble avoir commencé peu après sa nomination à l'agence Magnum en 1994. Vers l'année 2000, il évoquait ainsi sa pratique photographique à l'agence Magnum :

" Il faut dire que j'essais de développer depuis des années quelque chose de paradoxal, qui peut sembler idiot. Le « style » que je travaillais devait être indécélable ; je cherchais une forme d'absence, une forme d'indifférence, le seul moyen pour moi d'être connecté au réel. Le style, c'est la singularité, et moi j'essayais de me dissoudre dans le monde, de m'oublier dans la guerre... La démarche était bizarre, mais paradoxalement j'étais vraiment là : un « être là ». On a quelquefois des moments de grâce ; j'en ai connu dans la guerre. " ²

Sa nomination dans cette agence a certainement contribué à concrétiser et développer sa nouvelle approche du sujet. Magnum fait partie de ces agences qui ont décidé de multiplier les sources de communication de ses images en conservant l'intégrité de la démarche du photographe. Ainsi, plusieurs travaux photographiques de Luc Delahaye, annoncent les prémices de son évolution future. La forme d'absence qu'il recherchait est manifeste dans *Portraits/1* (1996) et *Mémo* (1997). Dans la première série de clichés, il propose à des sans-abri de se faire photographier dans un photomaton. Ce n'est pas le regard du photographe qu'il nous propose mais un miroir tendu aux sans-abri. Dans la seconde série, il réalise une compilation de portraits de victimes. Ses projets photographiques conviennent difficilement à la presse écrite car les processus de création et de récolement des images ne correspondent ni aux attentes ni aux contraintes inhérentes à la presse écrite. Sa série de clichés est plus l'illustration d'une enquête journalistique que le regard et l'approche du photographe sur un sujet choisi. Cette volonté d'effacement du

photographe, perceptible dans les différents travaux photographiques de Luc Delahaye, a certainement été influencée par un autre photographe de l'agence Magnum : Raymond Depardon. Ce dernier dépasse son rôle de photoreporter pour faire partager son expérience physique et directe du monde en s'éloignant des colonnes de la presse écrite. Cet " égotisme photographique " comme le nomme Michel Poivert³, est une vision de l'information sur le mode du miroir inversé témoignant de l'état d'âme du photographe. Selon ce même conférencier, cet égotisme est mené jusqu'à son paroxysme par Luc Delahaye.

Dans *L'Autre* (1999), Luc Delahaye met en place un dispositif particulier de prise de vue qui est aussi dans la continuité de cette absence. Si le photographe est physiquement derrière l'appareil photographique, il n'est pas derrière le viseur :

" De 1995 à 1997, j'ai beaucoup sillonné les lignes Nation – Dauphine et Porte-d'Orléans – Porte-de-Clignancourt pour photographier, à leur insu, les usagers du métro. Cela se passait toujours de la même manière : j'entrais dans un wagon, je m'asseyais où je pouvais, dans le carré du milieu, l'appareil photo autour du cou comme l'arme du crime, le déclencheur souple caché dans la poche de ma veste. Je ne prenais la photo qu'à l'arrêt, mais lorsque le bruit des portes qui se refermaient couvrait le clic de mon appareil. Je ne recherchais pas une expression sur les visages. Je n'étais intéressé que par le protocole très strict que je m'étais fixé en matière de netteté, de lumière, de cadrage. Il m'a fallu y passer deux ans et demi pour avoir la bonne distance dans ma tête. " ⁴

Ce travail photographique fait l'objet d'un protocole et d'un dispositif méticuleux et précis. Walker Evans fit entre 1938 et 1941, un travail photographique similaire intitulé : *The Passengers*. Contrairement à Walker Evans, Luc Delahaye est dans une logique de systématisation du début jusqu'à la fin de son projet. Aucune de ses images, dans leur unicité ne laisse entendre qu'il s'agit d'un projet photographique, d'une démarche artistique ou d'une œuvre. Seuls le corpus iconographique, le processus de création des images et le discours qui les accompagne modifient notre réception de ses photographies. Dans le discours de Luc Delahaye, il est intéressant de souligner le terme de " protocole " qui éloigne sa démarche de celle du photojournaliste qui est dans l'instantanéité avec son sujet. Dès cette série de photographies, Luc Delahaye montre qu'il manie et allie parfaitement l'immédiateté propre au photojournalisme devant son sujet et une démarche photographique posée capable de se perpétuer sur toute la durée d'une série de photographies. Il franchit les limites d'un photoreportage qui ne peut difficilement trouver sa place dans les médias. Ce travail photographique est-il un reportage sociologique et anthropomorphique où une œuvre artistique ? Peut-être, une démarche photographique hybride qui trouve un écho dans l'art contemporain par des préoccupations et des questionnements communs.

Une des photographies, publiées dans l'ouvrage *L'Autre*, édité par les Editions Phaidon Press Limited en 1999⁵ et reprise dans le film de Michaël Haneke, *Code inconnu*, a fait l'objet d'un procès pour violation de droit à l'image. Le plaignant fut débouté par le Tribunal de Grande Instance de Paris le 2 juin 2004 car Luc Delahaye n'a pas fait un usage fautif de la liberté d'expression. Les arguments avancés lors du verdict sont particulièrement intéressants. Un jugement rendu doit s'appuyer sur des preuves et les plaidoiries de chaque partie. Or, le verdict fait état de la valeur artistique de son travail photographique et ne mentionne pas la valeur journalistique du photoreporter en pleine possession de sa carte de presse. Ainsi l'ouvrage et les photographies de Luc Delahaye ont été considérés par le Tribunal comme :

" Incontestablement une œuvre artistique par l'originalité de la démarche de l'auteur, photographe mettant son art au service d'une observation sociologique, (...) la manière dont il a su faire passer l'expression des sujets et la qualité des images tenant, entre autre, à la façon dont les personnages sont cadrés et leur regard capté. [...] le but recherché n'aurait été atteint si le photographe avait agi à découvert ; que s'il a " volé " ces images, ce n'est pas spécialement dans un but commercial ou mercantile comme le prétend le demandeur, mais dans la perspective de fournir un témoignage sociologique et artistique particulier sur le comportement humain, étayé par l'analyse d'un philosophe et sociologue cosignataire du livre. " ⁶

Au-delà de la témérité du plaignant qui s'attaque à une grande maison d'édition, un cinéaste connu et un photographe de renom, les arguments retenus servant à le débouter sont surprenants. Ce n'est pas le droit à l'information qui est mis en avant lors du jugement mais bien le témoignage artistique soutenu par le témoignage sociologique sur le comportement humain. La préface écrite par le philosophe et sociologue Jean Baudrillard n'est en rien une étude sociologique, quelque soit la pertinence de ses propos. Il n'a jamais été mentionné que cette série d'images avait permis à des chercheurs de faire une étude comportementale, anthropologique ou sociologique...

Le témoignage sociologique placé avant le témoignage artistique appuie et crédibilise la pratique de l'artiste. Il est évident que ce ne sont pas les tribunaux qui déterminent ce qui est artistique et ce qui ne l'est pas. Seulement cette sentence repose sur l'argumentation avancée par l'avocat répondant aux accusations qui sont faites à l'encontre de ses clients. D'un point de vue juridique, le droit à l'information et la liberté d'expression du journaliste ne semblent-ils pas être des arguments plus concrets ou stables que celui du témoignage artistique dont les critères sont plus difficilement appréciables ? La défense n'a peut-être pas souhaité les utiliser car ces images dépassent tout simplement le cadre journalistique...

Les conclusions du procès sortent l'année où Luc Delahaye quitte l'agence Magnum [2004] et commence à se positionner en tant qu'artiste alors que la série *L'Autre* fut réalisée durant la période où il était photoreporter à l'agence Magnum. Ainsi, Luc Delahaye semble n'avoir jamais exclu le potentiel artistique de ses images :

"The Magnum and *Newsweek* photographer Luc Delahaye recently declared publicly that he was no longer a photojournalist. He was an artist. While this kind of talk would make Englishmen blush, the French are perfectly at ease cohabiting with art. For them, it is a relationship as normal as falling in love – and often not quite as daft.

"When did you become an artist?" I asked Delahaye, recalling his career covering the conflicts in Afghanistan, Rwanda, Bosnia, Israel/Palestine and the Gulf as a war photographer.

"Officially, three years ago," he said. " ⁷

En 2001, il est artiste-résident à l'Université Toulouse 2. Les quatorze photographies qui couvrent le quartier du Mirail incarnent l'échec de l'utopie des urbanistes des années 1960. Son projet photographique est réalisé sur le long terme avec un processus de création, l'édition d'un ouvrage⁸ et des expositions comportant des tirages un peu plus imposants que le format dit " traditionnel ", à savoir le 30x40 cm. Lors de ses discussions avec les étudiants de l'université, il réfute le terme d' " artiste ". Soit ses propos sont en contradiction avec ceux tenus au magazine *The Guardian*, soit Luc Delahaye a changé subversivement de point de vue.

Ces changements sont peut-être l'aboutissement d'une réflexion consistant à maîtriser totalement ses projets photographiques sans l'intervention de " communicants " plus [préoccupés] par une mise en page aguicheuse et soumise à de multiples contraintes que par l'intégrité du témoignage d'un photographe parmi tant d'autres sur le terrain du vécu. Il est légitime de s'interroger sur l'approche mercantile d'un tel changement de direction mais la problématique des marchés de l'art et de la presse n'est pas au centre de ce questionnement car il ne peut être survolé aussi rapidement. La pratique photographique de Luc Delahaye en marge des commandes réalisées pour la presse écrite, manque de cohérence et de clarté par rapport à son discours. Qu'il s'agisse d'un acte involontaire ou intentionnel, son positionnement face à sa propre pratique photographique devient le sujet central d'*History* et en donne tout l'intérêt à en croire les nombreux écrits qui traitent de cette dernière série de photographies.

Notes

1. in MORVAN, Yann, HUET, Sylvie, *Le photojournalisme*, Paris, Victoires, 2000, p.73

2. ibidem, p.74

3. in POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion / Centre National des Arts Plastiques, coll. La création contemporaine, 2002, p.59 et 61

4. JAUFFRET, Magali, "Portraits volés de Luc Delahaye", rubrique Photographie, *L'Humanité*, 3 juillet 2001

Source au 20081215 : <http://www.humanite.presse.fr/journal/2001-07-03/2001-07-03-246815>

5. Source au 20081215 : <http://www.phaidon.com/Default.aspx/Web/luc-delahaye-lautre-9780714838427>

6. Extrait de l'article écrit par Maître Yannick-Éléonore Scaramozzino, Avocat au Barreau de Paris du Cabinet SCARAYE, "Le Droit à l'image perd face à l'expression artistique", 20 juin 2004.

Source au 20081215 : <http://www.scaraye.com/article.php?rub=28&sr=46&a=110>

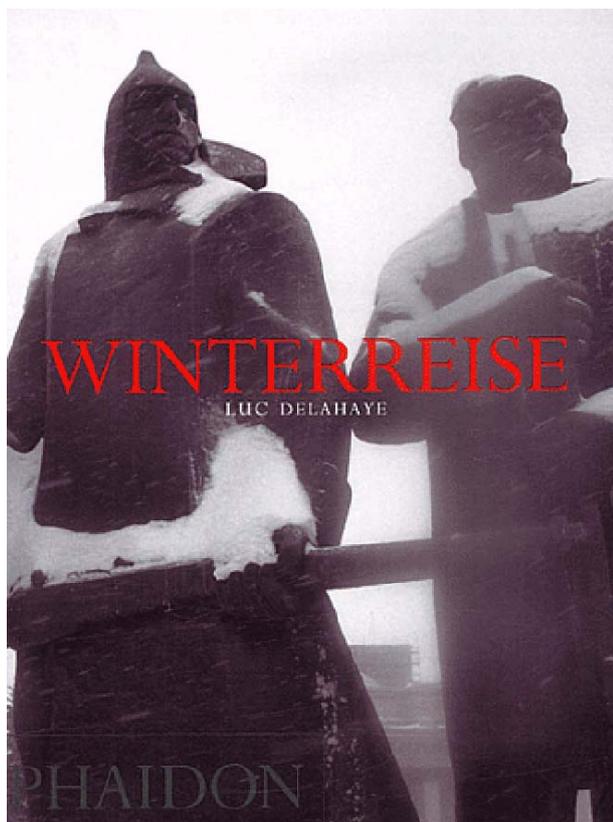
7. Peter Lennon, "The Big Picture", *The Guardian*, supplément week-end, Londres, 31 janvier 2004, p.24

Source au 20110621 : <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/jan/31/photography>

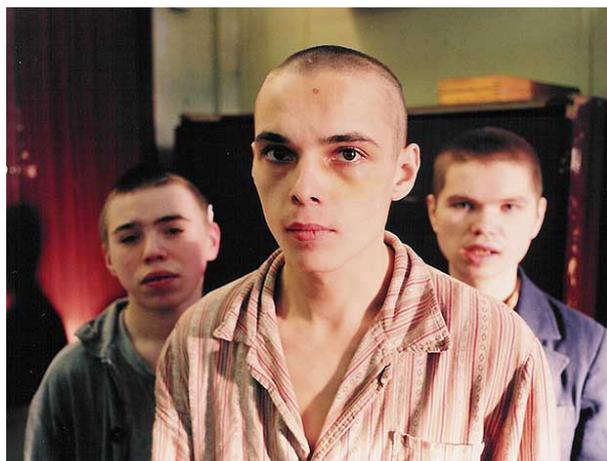
8. Luc Delahaye, *Une Ville*, Paris, éd. Xavier Barral, 2003, www.exb.fr

Source au 20110622 : <http://photoreportage.over-blog.org/article-19842007.html>

En juin 2011, la partie 2 de cet article n'est toujours pas disponible...



Luc Delahaye, couverture du livre *Winterreise*, 2000



Luc Delahaye, images de la série *Winterreise*, 2000





Luc Delahaye, *Bringing coal back home*, de la série *Winterreise*, 2000 (double page du livre)

Winterreise

Winterreise (*Voyage d'hiver*), D.911, est un cycle de 24 *lieder* pour piano et voix, composé, un an avant sa mort, par Franz Schubert en 1827, sur des poèmes de Wilhelm Müller.

Winterreise est un voyage d'hiver dans la Russie en crise, une "road story" mélancolique le long du Transsibérien. Luc Delahave traverse de sombres paysages, explore le versant secret de ce pays en pleine dépression sociale, morale et spirituelle. Incité à partager le quotidien des gens simples, il dresse avec éloquence le portrait intime et émouvant d'une terre âpre, où beauté et tristesse se mêlent dans une égale mesure.

"Étant donné la grande nation très fière et très ardente, étant donné le peuple qui a toujours connu la souffrance, condamné au sous-sol, et qui dans l'ivresse de l'humiliation se considère pourtant avec netteté." Ce sont les premières lignes de présentation de cet album photographique hors du commun. Un album tout en couleurs, réalisé entre novembre 1998 et mars 1999 à travers la Russie, à Dzerjinsky, Novgorod, Perm, Novossibirsk, Krasnoyarsk, Vladivostok... *Winterreise* est d'abord un voyage photographique, un voyage au bout de l'hiver russe. Un hiver fait de glace, de froid, d'inquiétude, de misère et d'angoisse. Ce sont là, cliché après cliché, des œuvres de photographe qui ajuste "avec précision le degré de son indifférence et attend impatiemment un léger dérèglement de ses yeux", dans un empire grotesque, un espace monotone et presque vide : des corps pliés, courbés, recourbés, souvent abattus, dans un intérieur sordide, un extérieur rongé par le gel, des gosses réfugiés dans une triste chambre décrépie, des êtres hagards, rongés par trop d'alcool, épuisés, tout au bout de la vie. Il y a quelque chose de triste et dérisoire dans les images de Luc Delahaye, photographe chez Magnum, de sublime aussi, un certain sublime qui fait froid dans le dos." [ce texte fait référence à une édition épuisée]
Céline Darner

Sources au 20111130 : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Winterreise>
<http://www.amazon.fr/Winterreise-Luc-Delahaye/dp/product-description/0714893609>



Luc Delahaye, *Combattre les Talibans, Afghanistan, 1996*

Du reportage à l'art : " métamorphose documentaire " ?

" Luc Delahaye's camera was destroyed by a rubber-coated metal bullet fired by Israeli forces on 9 October 2000. Delahaye, a free-lance photographer working for the Magnum photo agency and *Newsweek* magazine was filming clashes in Ramallah when a bullet hit the lens of his camera. According to CPJ, the bullet was fired from an estimated distance of 40 meters. According to the same sources, Delahaye was shot at again in Ramallah the following day. A rubber-coated metal bullet, fired by Israeli troops, grazed Delahaye's head. One week later, he was hit on the forehead by a third bullet. Delahaye told CPJ, " in the three incidents I was definitely targeted by the soldiers, but I cannot say if I was targeted as a human being or as a journalist," because he was wearing a T-shirt and did not have a flak jacket. "

Press Freedom Violations in Israel and Occupied Palestinian Areas, 28 September 2000 - 23 July 2001
Source au 20110619 : http://www.ecoi.net/file_upload/dh1320_01669isr.html

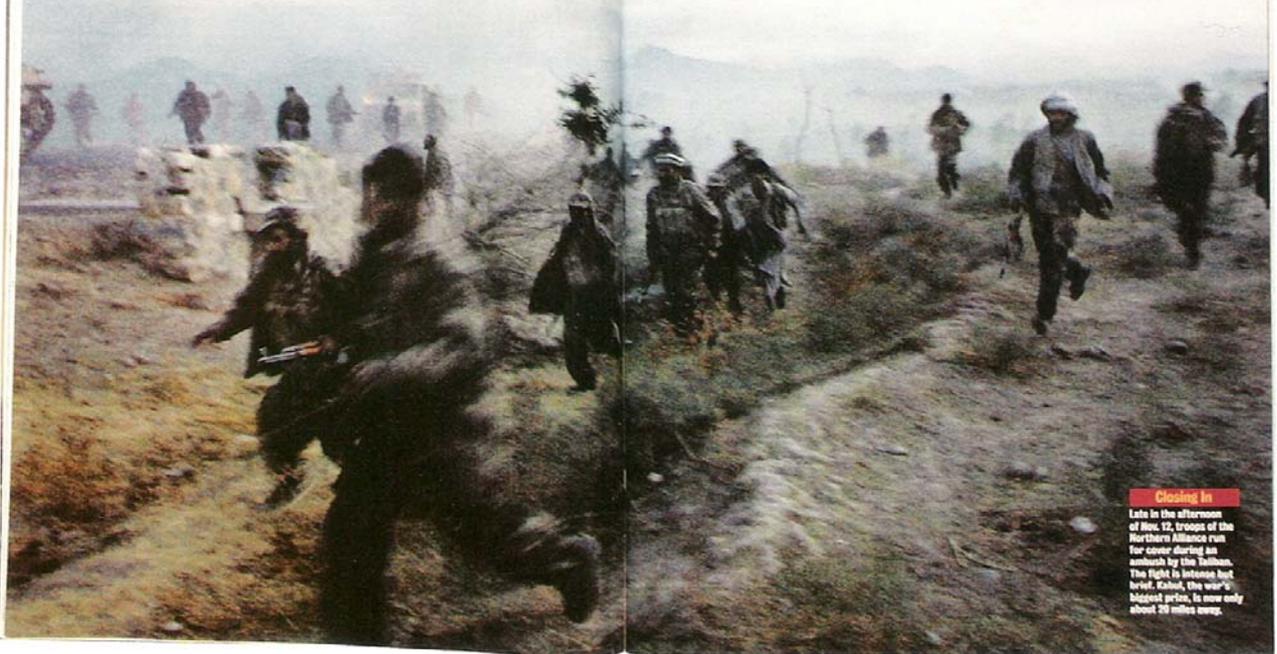
Afghanistan et photographies panoramiques au Linhof Technorama 612 pc II (film 6x12 cm)

" Les photographies panoramiques prises en Afghanistan montrent les mêmes événements, voire les mêmes personnages, que les clichés publiés dans *Newsweek* et *Le Monde* 2. Mais, si les organes de publication représentent des situations confuses, prises sur le vif et au plus près des personnages, les épreuves exposées insistent sur la pose affirmée des modèles, une très grande luminosité et l'élargissement du cadre. En réalisant ses images panoramiques, Delahaye entend adapter une photographie de style documentaire aux événements historiques. [...] Cette mise en retrait du photographe l'amène à respecter la spécificité du médium et la pureté de l'enregistrement mécanique. Malgré l'usage d'un style réduisant en apparence toute manifestation créative, les épreuves panoramiques du photographe font également l'objet de vives critiques [...] "

Gaëlle Morel, " Esthétique de l'auteur ", *Études photographiques*, n°20, juin 2007, voir suite du dossier.

EXCLUSIVE: The fall of Kabul—and progress throughout the country—happened faster than anyone expected. As Taliban forces fled south, a NEWSWEEK photojournalist joined Northern Alliance attackers in a dash to occupy the Afghan capital. PHOTOGRAPHS BY LUC DELAHAYE

THE FALL OF THE TALIBAN



Closing In
 Late in the afternoon of Nov. 12, troops of the Northern Alliance run for cover during an ambush by the Taliban. The fight is intense but brief. Kabul, the world's bloodiest prize, is now only about 20 miles away.

Luc Delahaye, *Les forces de l'Alliance du Nord prises dans une embuscade tendue par les Talibans fuyant vers le sud, Afghanistan*, 12 novembre 2001, in *Newsweek*, 26.11.2001, double page de titre. Luc Delahaye / Magnum Photos

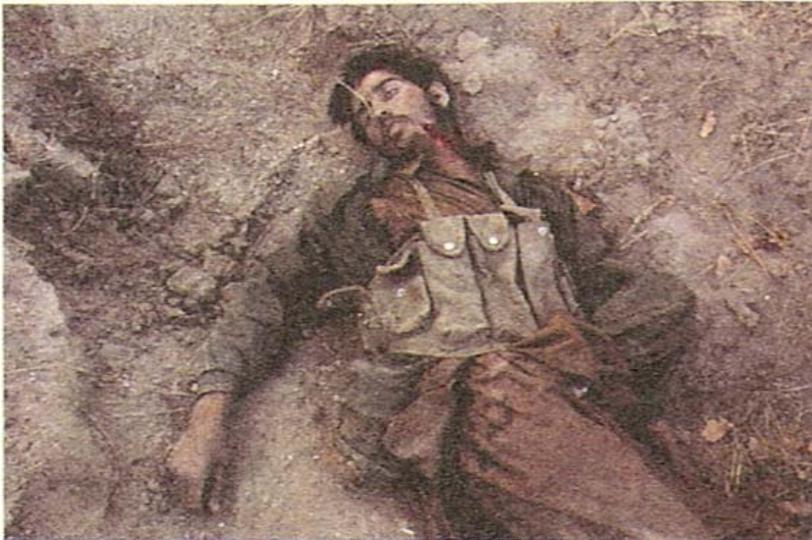


Playback Time
 In the outskirts of the capital a Taliban fighter said to be the sign, the dead. Apparently he was killed by advancing forces—or by a band of armed civilians.

Luc Delahaye, *Taliban, Afghanistan*, 12 novembre 2001, in *Newsweek*, 26.11.2001, double page. L. D. / Magnum Photos



Luc Delahaye, *Taliban*. November 12, 2001. Dans la vallée de la Shomali, Taliban tué pendant l'offensive de l'Alliance du Nord vers Kaboul, capitale de l'Afghanistan, 2001, c-print digital, 110.8x236.9 cm, de la série *History*



Luc Delahaye, *A Taliban soldier lay dead near the Kabul front line*, 12.11. 01, in *Arms Against Fury. Magnum Photographers in Afghanistan*, édité par Robert Dannin, PowerHouse Books, New York, 2002, p.166-185

" He was dead a few minutes lying in a ditch ", Luc Delahaye said, indicating a photograph of a Taliban soldier stretched out on the ground. Dressed in a khaki uniform, without boots, the corpse has a grace that almost seems posed. The photograph itself looks like it might have been taken by someone floating high above in a balloon. All time seems to have stopped. " This is an example of fast ", Delahaye continued. " In my head I am thinking only of the process. Do I have enough light ? Is the distance good ? Speed too ? This is what allows me to maintain an absence or distance to the event. If I impose myself too much, look for a certain effect, I'd miss the photo. This happened very fast ; I need to make it slow. I see the two crossing in my mind. "

Source au 20110621 : Bill Sullivan, " The Real Thing: Photographer Luc Delahaye ", artnet.com, 10.04.2003, voir suite du dossier

Notes : Sauf mention les légendes sont tirées des brochures éditées par la Maison rouge, Paris, 2005 et le J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2007.

Sources au 20111130 : http://lamaisonrouge.org/IMG/pdf/03-mr_journal_Appelt_Delahaye_Curlet-2.pdf
http://www.getty.edu/art/exhibitions/delahaye/delahaye_brochure.pdf



Luc Delahaye, *US Bombing on Taliban Positions, November 12, 2001. Bombardement des positions des Talibans par un B52 américain dans la vallée de la Shomali, à 50 km au nord de Kaboul, Afghanistan, 2001, c-print, 111x238cm, de la série History*



Luc Delahaye, *Kabul Road, November 13, 2001. Sur la route de Kaboul, le jour de la prise de la ville par les forces de l'Alliance du Nord contre les Talibans dans la région de Kunduz, Afghanistan, 2001, c-print digital, 111x241cm, de la série History*



Luc Delahaye, *Northern Alliance Fighters, November 22, 2001. Offensive de l'Alliance du Nord contre les Talibans dans la région de Kunduz, Afghanistan, 2001, c-print digital, 111x238 cm, de la série History*



Luc Delahaye, *September 11 Memorial, September 11, 2002. Première cérémonie de commémoration des attentats, New York, 2002, c-print, 111x238 cm*



Luc Delahaye, *The Milosevic Trial, September 26, 2002. Slobodan Milosevic, ancien président de Yougoslavie, à l'ouverture de son procès dans la chambre n° 3 du Tribunal International Pénal pour la Yougoslavie, La Haye, 2002, c-print, 111x238 cm*



Luc Delahaye, *Jenin Refugee Camp, April 14, 2002. Cisjordanie, après les combats entre l'armée israélienne et les combattants palestiniens, 2002, c-print, 111x239 cm*



Luc Delahaye, *UN Security Council, February 5, 2003*. Au Conseil de Sécurité des Nations Unies, à New York, le discours du Secrétaire d'Etat américain Colin Powell pour convaincre la communauté internationale que l'Irak possède des armes de destruction massive, 2003, c-print, 112x241 cm, de la série *History*



Luc Delahaye, *Baghdad II, April 5, 2003*. Progression d'une unité de Marines américains dans les faubourgs de Bagdad, quatre jours avant la prise de la ville, Irak, 2003, c-print, 111x240 cm, de la série *History*



Luc Delahaye, *Baghdad IV*, April 13, 2003. Dans le centre de Bagdad, quatre jours après la prise de la ville par les forces américaines, 2003, c-print digital, 111x245 cm, de la série *History*



Luc Delahaye, *Hotel Palestine*, home of the international media in Baghdad, Iraq, April 15, 2003, c-print digital tiré en 2004, 111x241 cm, de la série *History*



Luc Delahaye, *Iraq Press Tour*, 2002, c-print, 112x144 cm (original couleurs)



Luc Delahaye, *Ordinary Public Consistory, October 22, 2003. Basilique Saint Pierre, Vatican. Messe, en présence de Jean-Paul II, à l'occasion du consistoire ordinaire public pour la création de nouveaux cardinaux, 2003, c-print, 111x240 cm*



Luc Delahaye, *A Lunch at the Belvedere, January 22, 2004. À l'hôtel Belvédère, à Davos, déjeuner à l'invitation de Pervez Musharraf, président du Pakistan, en présence de George Soros, pendant le Forum Economique Mondial, 2004, 135x290 cm*

" Davos m'intéresse en tant que coulisse du pouvoir. Les décideurs sont décontractés, hors des systèmes de représentation. J'ai passé un accord avec le Forum : j'étais leur photographe, je leur donnais des photos, et, en échange, j'avais accès à tout. Cette photo montre un déjeuner à l'invitation de Pervez Musharraf. Mais le président pakistanais n'est pas au centre. Au centre, on trouve le financier américain George Soros, un symbole du capitalisme. Musharraf se penche vers lui, il lui demande quelque chose : la politique courtise l'argent. La scène est un non-événement, mais elle me permet de cerner une autre idée de la "grandeur", des personnages, de leurs fonctions. Pendant quelques minutes, j'ai photographié cette situation. Puis j'ai affiné les détails avec l'ordinateur. La référence à la Cène est en chacun de nous. C'est juste une possibilité de lecture de l'image. "

Luc Delahaye, in Michel Guerrin, "Luc Delahaye, du photoreporter à l'artiste", 24 novembre 2005, p.26



Luc Delahaye, *Musenyi, April 6, 2004. À Musenyi, village du district de Muhanga au Rwanda, cérémonie de funérailles pour quatre-vingts victimes anonymes à l'occasion du dixième anniversaire du Génocide, 2004, c-print, 123x263 cm*

" Réaliser cette photographie, c'était revenir sur un échec. J'ai beaucoup regretté de n'avoir pu représenter le génocide à l'époque, alors que j'étais là-bas pendant les trois mois et demi qu'il a duré. Sentiment d'impuissance de l'image, d'inutilité flagrante. J'ai fait cette image comme pour me racheter, ou pour combler un vide, ou pour conjurer cette impuissance. Avec dix ans de recul, mon approche est différente. Pour juger les génocidaires, le gouvernement rwandais se repose sur les juridictions gacaca, qui sont, dans les villages, des conseils constitués de personnes respectées par tous. Dix ans après, au fil des témoignages, on découvre encore de nouveaux charniers. C'est une image très calme. Je suis seul face à eux, le trou entre nous. Il y a, au centre, cette femme qui rend hommage aux victimes dans une langue que je ne comprends pas. "

Luc Delahaye, in Michel Guerrin, "Luc Delahaye, du photoreporter à l'artiste", 24 novembre 2005, p.26



Luc Delahaye, *132nd Ordinary Meeting of the Conference, September 15, 2004. Cent trente-deuxième réunion ordinaire de la conférence de l'Organisation des Pays Exportateurs de Pétrole (OPEC), à Vienne, 2004, c-print, 138x300 cm*

" Le ministre assis au centre détient le pouvoir. Il annonce le prix du baril, les quotas de production. Il symbolise la revanche postcoloniale des nations arabes. Face à lui, les journalistes sont comme des représentants de l'Occident, de son angoisse sur la question du pétrole ; ils font la manche. Ils recueillent cette chose précieuse qui a une influence sur notre mode de vie : l'information. C'est l'histoire des fantasmes entre eux et nous. Chaque partie de l'image a été travaillée à l'ordinateur afin de restituer ce chaos dans un ordre harmonieux. L'harmonie, ou simplement la beauté, est une question permanente. Ces préoccupations sont celles du peintre, même si la relation entre la valeur documentaire d'une image et ses qualités formelles est différente en photographie. "

Luc Delahaye, in Michel Guerrin, "Luc Delahaye, du photoreporter à l'artiste", 24 novembre 2005, p.26



Luc Delahaye, *Aftermath in Meulaboh, January 9, 2005*. *Après le tsunami, dans la ville de Meulaboh, province d'Aceh, Indonésie, 2005*, c-print, 175x240 cm



Luc Delahaye, *Registration of Internally Displaced People in Eastern Chad, May 27, 2006*, tirage c-print digital de 2007, 281.9x137 cm



Luc Delahaye, March 12, 2006. In Minsk, Belarus, a rally for the opposition candidate Alexander Milinkevich during the presidential election campaign, tirage c-print digital de 2007, 181.9x247.3 cm



Luc Delahaye, November 16, 2006. A Mass Grave near Snagovo, Bosnia. A team of the International Commission on Missing Persons (ICMP), tirage c-print digital de 2007, 181.9x301.9 cm



Luc Delahaye, *July 22, 2006. Ambush, Ramadi, Irak*, c-print digital, 166.5x240 cm



Luc Delahaye, *Les Bois de Calais, France*, 2007, c-print digital, 180x281 cm



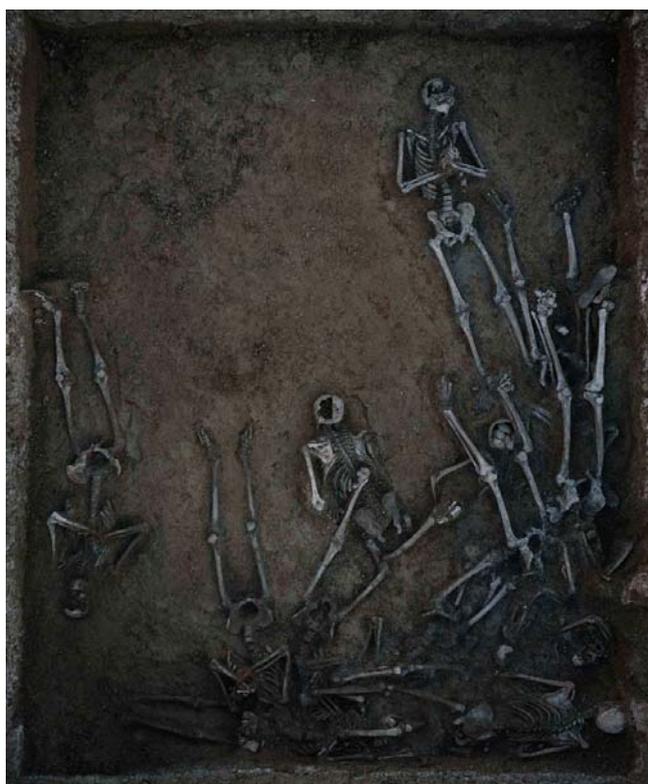
Luc Delahaye, *Karni Crossing Demo, Bande de Gaza*, 2008, c-print digital, 210,4x296 cm



Luc Delahaye, *Man Sleeping, Dubai*, 2008, c-print digital, 235.6x300 cm



Luc Delahaye, *Fatou Bensouda, Deputy Prosecutor of the International Criminal Court*, 2008, c-print digital, 116.7x150 cm



Luc Delahaye, *Patio civil, cementerio San Rafael, Malaga*, 2009, digital c-print, 251x207.1 cm



Luc Delahaye, *Les Pillards*, Port-au-Prince, 2010, c-print digital, 158,6x220 cm



Luc Delahaye, *Camp Texaco*, Port-au-Prince, 2010, c-print digital, 198,6x265 cm

Les 'tableaux d'histoire' contemplatifs de Luc Delahaye

Michel Guerrin, rubrique "Culture", *Le Monde*, 02.03.2003, p.17

Avec son projet *History*, le photographe Luc Delahaye fait entrer l'image de points chauds de l'actualité, jusqu'ici monopolisée par la presse, dans le champ de l'art et de son marché. Membre de l'agence Magnum, lié au magazine américain *Newsweek*, réputé pour ses reportages de guerre mais aussi auteur de livres et d'expositions qui en font un des photographes les plus excitants, Delahaye affirme un style documentaire entre art et information. Le photographe a retenu treize images prises en 2001 et en 2002, tirées en très grand format (110x230 cm), exposées jusqu'au 22 mars à la galerie Ricco/Maresca de New York, et vendues au prix de 15'000 dollars. Elles sont rassemblées dans un coffret tiré à 100 exemplaires qui contient un livre et un tirage original signé. Ces treize images en couleurs, de format panoramique, ont pour sujet une manifestation contre le sommet du G8 à Gênes, la guerre en Afghanistan, le procès Milosevic, Ground Zero un an après le 11 septembre, les villes disloquées de Bethléem et Jénine, George Bush à l'ONU, un voyage de presse à Bagdad. Luc Delahaye explique son projet, proche des "tableaux d'histoire" du 19^e siècle.

Michel Guerrin : Ce projet est-il une critique de la photo de presse ?

Luc Delahaye : Le photojournalisme n'est ni de la photographie ni du journalisme. Il a sa fonction, mais je ne m'y retrouve pas : la publication n'est pour moi qu'un moyen de photographier, je ne crois pas au témoignage ; dans les magazines, les images sont vulgaires, la réalité y est réduite à une fonction symbolique ou simpliste, elles ne veulent rien dire car elles montrent toujours la même victime. Je cherchais un moyen de sortir de cette désolation, mais *History* est d'abord le moyen de faire exister mes photographies. Il se trouve que, en les agrandissant au mur, elles ont des exigences incompatibles avec l'économie de la presse.

MG : Vos images sont pourtant prises au milieu des photojournalistes.

LD : On n'a jamais appliqué une photographie de style documentaire aux événements historiques. Il y a eu, au 19^e, les images de Fenton en Crimée ou de Brady sur la guerre de Sécession, mais leur démarche n'échappe pas à la propagande. Je développe une dialectique entre présence et absence. Je veux montrer l'événement au moment même où il a lieu. Je ne suis pas un artiste qui, après coup, fait un commentaire sur le champ de bataille. Mon approche est celle de mes photos de guerre - celle du journaliste. Mon corps doit être ancré au sol et chercher le meilleur point de vue, sans tabou visuel. Mais ensuite, au cœur de l'événement, mon effort tend à disparaître, j'instaure une distance qui confine à l'indifférence. Le résultat visuel traduit une présence plus essentielle aux choses et au monde. En étant transparent, je réduis la distance entre l'événement et le spectateur. J'ai toujours pratiqué ainsi, mais de façon intuitive. Avec *History*, je formalise ce processus.

MG : Comment traduisez-vous la contemplation, partout perceptible y compris dans le portrait d'un taliban mort ?

LD : J'ai opté pour un appareil panoramique. Il demande plus d'effort, il est lourd, ne contient que douze vues, mais la grande surface du négatif permet d'enregistrer plus d'éléments, qui vont se concentrer sur la ligne médiane du cadre, comme souvent dans l'information en image. Le panoramique permet aussi de conserver ce qui est hors champ dans la presse : ce que l'on voit sur les côtés. Ce contexte est justement ce qui permet de comprendre la scène, de montrer une réalité dans sa complexité, alors que le photojournalisme privilégie le fragment. On m'a accordé vingt secondes pour faire le portrait de Milosevic. Les photographes de l'AFP et de Reuters ont opté pour le portrait en buste. Moi, je montre la moitié de la salle, l'accusé, trois gardiens, le greffier, la place vide de l'avocat, la cabine de traduction. Pour l'anniversaire du 11 septembre, j'ai opté pour une vue en plongée afin d'associer la foule, la police, la fanfare, des joggeurs qui ne sont pas concernés par l'événement. L'image a besoin d'être grande pour permettre au spectateur d'exercer son jugement dans une relation égalitaire, de s'approcher, mettre le nez sur des détails nets - ce qui n'est pas toujours le cas chez les adeptes du grand format.

MG : Le paysage prend parfois le pas sur l'événement. Notamment quand des corps morts sont peu visibles, sur une route ou au pied d'un groupe d'Afghans.

LD : Le paysage engloutit une information qui s'en trouve plus interrogée que fragilisée. Tant mieux si l'on se dit qu'il y a de beaux paysages en Afghanistan alors que l'image contient la mort. Le reporter ressent cette complexité, il voit les paysages afghans mais il ne les montre pas ; on ne le lui demande pas, du reste. Tous mes efforts pour être le plus neutre, enregistrer le plus possible, finissent par se retourner dans l'image pour ne laisser flotter qu'un mystère.

MG : Allez-vous vous rendre en Irak ?

LD : Oui. Cet appareil peut aussi enregistrer des scènes d'action. Il doit être aussi libre que je veux l'être.

The Real Thing : Photographer Luc Delahaye

Bill Sullivan, artnet.com, 10.04.2003

Luc Delahaye, *History*, February 13 – March 22, 2003, at Ricco-Maresca Gallery, 529 West 20th Street, New York, N.Y. 10011

"He was dead a few minutes lying in a ditch", Luc Delahaye said, indicating a photograph of a Taliban soldier stretched out on the ground. Dressed in a khaki uniform, without boots, the corpse has a grace that almost seems posed. The photograph itself looks like it might have been taken by someone floating high above in a balloon. All time seems to have stopped. "This is an example of fast", Delahaye continued. "In my head I am thinking only of the process. Do I have enough light? Is the distance good? Speed too? This is what allows me to maintain an absence or distance to the event. If I impose myself too much, look for a certain effect, I'd miss the photo. This happened very fast; I need to make it slow. I see the two crossing in my mind."

The work is part of Delahaye's *History*, a two-year-old project of documentary-style photographs taken with a large-format camera. This project represents the latest turn in a unique career. Working on contract for *Newsweek*, the 41-year-old French photographer trained his eye on global hotspots – Afghanistan, Iraq, Jenin, Kabul, Ground Zero in New York. The images that make up *History* are the ones he kept for himself. Delahaye's role as a photojournalist has allowed him to take pictures of these places and events. But he maintains that "photojournalism is neither photography or journalism. It has its function but it's not where I see myself: the press is for me just a means for photographing, for material, not for telling the truth. In magazines, the images are vulgar, reality is reduced to a symbolic or simplistic function... one of the reasons for the photographs' large size is to make them incompatible with the economy of the press." Eight of these images were presented as 4x8 foot color last month at the Ricco-Maresca Gallery in New York in the Paris-based photographer's first U.S. gallery exhibition.

The subject matter coupled with the commercial aspect of the project -- the photos are priced at \$15,000 each, and the limited-edition artist's book at \$1,000 - has caused a certain amount of controversy in the worlds of photography and photojournalism worlds (see *Photo District News*, March 13, 2003).

Delahaye's career as a photographer began in his early 20s when he was sent to cover the fighting in Lebanon by the SIPA agency. "In Beirut I discovered the beauty of war, the beauty of something that is deeply disturbing, but also a visual beauty that can't be found anywhere else -- it is totally unique," he said.

The experience of being in a war zone revealed to Delahaye a way of being that he has sought to retain in nearly everything that he does. "In Beirut I felt clearly and entirely present in the world for almost the first time; you have this very clear and simple understanding of things. Your understanding of reality is not complex. It is very simple. And this is something that I have always tried to repeat."

After Beirut came the conflicts in Romania, Haiti, Afghanistan, Kuwait, Yugoslavia and Rwanda. From Rwanda, Delahaye returned with grisly images of mass burial. "After Rwanda, I changed. I'd seen madness, absolute evil, and I didn't want it to rub off on me, but it had affected me deeply none the less."

Delahaye's photos from this period began to evolve into images that elude easy interpretation. His work began to reveal a state of mind caught somewhere between clarity and confusion. "In war, there is a visual disorder, something extraordinary that works on appearances. Often in a devastated city, one has the impression that the forms are released. A building is not locked up any more in its function, it is not any more this beautiful object designed by an architect. It starts living again in a kind of insane way, before final collapse."

And much of his work from that period attests to that feeling. A 1995 photograph taken in Chechnya shows the reflection of a man looking out at the photographer through a mirror that leans against a tree. His head is shaved and he wears a green uniform. But the precise situation remains unclear; it only seems certain that things are serious. Another of Delahaye's photographs from this period is similarly vague. *Fighting the Taliban* (1996) shows not much more than a cloud of dust and leaves thrown up in the air in an open space between some trees.

But not all of Delahaye's photographs from the 1990s are this abstract. A picture taken in 1995 in Bosnia shows a pained woman lying on the ground, looking out at the photographer, her white blouse covered in blood. Her dog lies in front of her, also covered in blood and apparently dead. A bomb has just exploded. In the distant background, a man stands frozen. "She looked at me for six seconds," Delahaye said.

"I always tell myself that the risk is my entrance ticket," Delahaye said. "I don't wear a bulletproof vest, or drive around in an armored car. I undertake the same risks as the people I am covering... The majority of photojournalists tell themselves they do this work because it is important, that if people can just see these problems in these parts of the world they will do something about them. I have never believed this. I even think that that is a con. You ask yourself if you have the right to be in such a crisis area. Is it legitimate to bend over someone who is about to die? Is it correct to photograph a dying woman?... I restore (the suffering) more effectively if I am able to adopt a certain detachment."

Delahaye marked the end of his work in Bosnia by producing a small book, called *Mémo*, of 80 rough half-toned photos copied from the obituary pages of the daily newspaper in Sarajevo. The project is reminiscent of the work of Christian Boltanski's on the Holocaust. "I wanted to symbolically close this part of my life," Delahaye said. "I wanted to forget, and I wanted others to remember for me. *Mémo* is... a small monument that fits in your pocket."

At around the time Delahaye joined the venerable Magnum photo agency in 1993 he had begun to question many of the aspects of his practice of photography. "I had lost my faith in photography and I wanted to understand what it really is about. So I decided to see what would happen when no photographer is there, just the subject and the camera." His answer to some of his questions was a project called *Portraits/1*. With this project he entered the more idiosyncratic world of contemporary art for the first time. In it he sought to dramatically simplify his practice of taking pictures by removing himself as much as possible from the process. Delahaye randomly asked homeless and destitute Parisians he encountered in the Metro to have their picture taken alone in a photo booth. "They sat in this cramped booth while I was looking away; in the solitude of their experience they were confident in the machine, they knew its power of revelation. Those who have lost everything in life have nothing to hide, they are naked." The resulting images were pure intensity. Ten of the images were blown-up large and shown in a gallery as well as published in a book.

Delahaye continued this process of attempting to remove himself as much as possible from the act of taking a picture in his next project. For the series *L'Autre*, published as a book in 1999, he attempted to very nearly transform himself into a photo booth. For almost two and a half years, working with a strict protocol, Delahaye secretly photographed his fellow subway riders. Controlling the shutter from his pocket he quietly took each photograph precisely the same way of whoever entered his frame as the doors of the subway came to a close. A photographer whose profession was based on the skill of his movement and his eye, willingly turned himself into a machine that had neither. He said about his protocol that, "it was a type of nihilism, a zero point that I couldn't do any less than."

Delahaye cropped the resulting images tight leaving only faces and a hint of the subway around them. They are surprisingly modern. Each face, beyond stoic, seems locked in a mask, eyes glazed, they look more like the industrial buildings in a photograph by Bernd and Hilla Becher than the citizens of Paris. "We are very much alone in these public places and there's violence in this calm acceptance of a closed world." Delahaye said about his experience and the pictures somehow reveal that state of mind.

He said he began the project as a utopian exercise in trying to allow a photograph to be as close as possible to what really is, a chance to be true. But in the end "I think it was an experiment designed only to show its own obviousness... a depressing report, intended to prove its own uselessness".

"More than anything I wish to disappear" Delahaye has often said about his work. So for his next project for four months in the winter of '96 he decided to become a fly on the wall in Siberia. Delahaye said he needed a break from the strict protocol that he had followed in the subway series. "I wanted to unsettle my eyes, distort the vision," Delahaye said. "It was made easier as I was doing it in Russia, the land of fiction, grotesque and distorted reality." He rode the Trans-Siberian from Moscow to Vladivostok with a translator stopping along the way, knocking on doors, seeing if people would let them come in. Usually easing himself into a corner, Delahaye silently crafted a series of real, unstaged pictures. The result was the book *Winterreise* which came out in 2000. It is a small masterpiece. Designed by Delahaye himself, It shows a society caught in the death grip of a drunken stupor." *Winterreise* somehow manages to be never hard to stomach or overly estheticized. Rather, it has an extraordinary stoicism which seems to characterize much of Delahaye's work.

History is Delahaye's most recent project . For the series, he moved from the typical 35 mm camera of a war photographer to the Technorama, a large-format panorama camera that produces negatives that are 12 times larger than the 35 mm format. The images in the series are from places that we see every day in the newspaper. Corpses, blown-up cars, and crowds of troops are all par for the course in the daily stew of the news. But with a wide format and blown up to near life size his prints he show us a world that is usually cropped by the press.

Delahaye said of his photographs that " it is just true that there are beautiful landscapes in Afghanistan where there is also death. To not show this complexity? Reporters in the press see the Afghan landscape but they don't show it, they are not asked to. All my efforts have been to be as neutral as possible, and to take in as much as possible, and allow an image to return to the mystery of reality."

In *History* Delahaye appropriates the actual scenes of these newsworthy places back for us in order to make objects of art. In some ways he has created a kind of Pop art for adults -- with the places in the news substituted for cartoons. And like Pop art he does it in a style, the documentary style, that often seems to have nothing particularly special about it. "I have no style, that is my style," Delahaye said on the subject. He simply believes that by trying to become as clear a medium as possible something important occurs, a kind of alchemy, that is not simply the truth.

Bill Sullivan is a New York-based artist

Source au 09 05 : <http://www.artnet.com/magazine/features/sullivan/sullivan4-10-03.asp>

Luc Delahaye, *History*, Mois de la Photo à Montréal

Assia Kettani, exporevue.com, Montréal, octobre 2003

" ces images illustrent le clivage entre la photo de presse et la photographie artistique "

Luc Delahaye, *History*, Quartier Éphémère, Mois de la Photo à Montréal, du 4 au 28 septembre 2003

Avec la volonté de "montrer la guerre différemment", les images de Luc Delahaye présentées au Quartier Éphémère dans le cadre du Mois de la Photo interrogent la frontière entre le photojournalisme et la photographie.

Réalisée alors qu'il était en reportage pour *Newsweek*, la série *History* a été entamée en 2001 alors qu'il avait décidé de prendre des photos en format panoramique – photos qui devaient être destinées aux murs d'une galerie ou dans un livre de photo plutôt que dans les pages d'un magazine. Luc Delahaye photographie l'horreur de la guerre et le tumulte de l'actualité, mais le grand format de ses photographies riches en couleurs, la sérénité et la sobriété des scènes montrées nous invitent au recueillement et à la réflexion, et nous éloignent ainsi de la violence spectaculaire des images de guerre médiatiques. Ainsi, des scènes de rues de Bagdad, du camp dévasté de Jenine ou de Kaboul, les plans larges de Luc Delahaye évitent les clichés que nous avons l'habitude de voir. Une image de Kaboul représente une scène calme dans laquelle les proches d'une victime se recueillent autour de sa dépouille, loin des hurlements spectaculaires et des visages tordus par la douleur.

L'espace de la galerie nous invite à regarder la photo, à s'y arrêter et à y réfléchir. Nous y voyons alors ce que celle-ci peut avoir de paradoxal et de frappant : la réalité que le photographe nous montre est différente, mais non moins dérangeante que celle des médias. De même, nous sommes frappés de voir sous le titre "Taliban", mot qui résonne à nos oreilles façonnées par l'industrie médiatique comme l'image d'un barbu intégriste et violent, l'image que nous voyons ici est celle d'un jeune homme mort dans un fossé, couvert de boue, les yeux fermés, dans la pose d'une piéta. Chaque photo devient l'occasion de confronter deux visions : notre vision de l'actualité, façonnée par l'univers médiatique, et celle de la photo, différente. Ce qui nous est donné à voir, ce sont les scènes de guerre vues à travers la sensibilité du photographe plutôt qu'à travers l'œil du photojournaliste. Ainsi, ces images illustrent le clivage, cette frontière mince et fragile qui sépare deux mondes pourtant très liés : celui de la photo de presse et celui de la photographie "artistique". L'exposition nous laisse penser que les galeries d'art sont le lieu où se retrouve une "autre" image de l'actualité, qui ne trouve pas sa place dans les pages d'un magazine.

Lauréat du prix du World Press Photo 2002, les photographies de Luc Delahaye présentées ici se posent en marge de l'actualité des médias de masse. Lui-même photographe de presse pour l'agence Magnum, son geste de présenter ces photos hors du cadre de l'information définit la frontière entre ce qui relève de la photographie et ce qui relève de l'industrie médiatique.

Source au 20110622 : http://www.exporevue.com/magazine/fr/delahaye_luc.html

Photographe l'Histoire

Daphnée Dion-Viens, *Alternatives*, 26.09.2003

Reconnu pour ses reportages de guerre mais aussi pour ses albums et expositions, le photographe français Luc Delahaye navigue continuellement entre art et information. Sa dernière exposition, *History*, présentée à Montréal dans le cadre du Mois de la photo, propose un regard différent sur quelques points chauds du globe.

La ville disloquée de Jénine, après l'incursion de l'armée israélienne. Un voyage de presse à Bagdad. Ground Zero, un an après le 11 septembre. Avec un style documentaire qui lui est propre, le photographe veut rendre compte le plus librement possible des événements dont il a été témoin. " J'essaie de photographier sans contraintes, sans tabous, et d'enregistrer le monde et sa complexité ", explique Luc Delahaye au cours d'un entretien téléphonique depuis son studio de Paris.

C'est justement pour se libérer de certaines contraintes qu'il décide de laisser de côté les pages des magazines pour explorer le style documentaire, le temps d'une exposition. Membre de l'Agence Magnum, rattaché au magazine américain *Newsweek* et gagnant de plusieurs prix, dont trois World Press, il pose un regard très critique sur le photojournalisme : " La presse exerce un nombre de contraintes, conscientes ou inconscientes, sur les photographes qui modifient leur façon de faire. Ces photos font souvent l'objet d'une simplification, l'approche peut être sensationnaliste, on privilégie des symboles facilement identifiables... " Il rappelle que la contrainte d'espace est aussi omniprésente, les photographies étant nécessairement réduites au petit format des pages de magazines. " La réduction du sujet qui est opérée impose aussi au photographe de montrer un nombre réduit d'éléments, ce qui écarte la complexité de la réalité. "

Avec cette exposition, il a voulu utiliser le grand format et l'appareil panoramique pour présenter les éléments dans son contexte et sa globalité. " Le format panoramique permet de conserver ce qui est habituellement hors champ dans la presse. Ce contexte est justement ce qui permet de comprendre la scène, de montrer une réalité dans son ensemble. " Lors du procès de Milosevic, par exemple, il n'a eu que 20 secondes pour prendre sa photo. " Les photographes d'AFP et de Reuters ont opté pour le portrait en buste. Moi, je montre la moitié de la salle, l'accusé, trois gardiens, la place vide de l'avocat, le greffier. [...] Le grand format permet au spectateur de s'approcher, de voir des détails, de porter un jugement dans une relation égalitaire. "

Poésie du chaos et du désordre

Interrogé sur un parcours qui l'a mené aux quatre coins de la planète, il affirme d'emblée que la guerre l'attire. " C'est la poésie du chaos et du désordre. Et il y a aussi un niveau de qualité qui est préservé dans la guerre. Il y a plus d'humanité que dans la normalité. Les relations entre les personnes sont dépouillées du superflu, elles sont plus élémentaires. Les gens sont préoccupés par leur survie, par des choses essentielles, ce qui rend l'homme plus humain et j'aime partager avec les gens ces moments-là. "

Il a couvert plusieurs conflits. Le Liban dans les années 80, la Yougoslavie, le génocide du Rwanda, la Tchétchénie et, plus récemment, la situation dans les Territoires occupés. Mais ses différents projets l'ont aussi amené à témoigner de l'errance et du désœuvrement de la jeunesse russe, au cœur de l'hiver sibérien, et à faire des portraits d'usagers du métro de Paris. Le projet sur lequel il travaille présentement consiste à mettre en image des scènes de quartiers de la ville de Toulouse, où il est allé frapper aux portes pour " scruter des paysages intimes, chercher ce qui subsiste des années d'utopie, lorsque cette cité a été construite ".

Même s'il porte un regard sévère sur le rôle social de la photographie, il croit que les images peuvent avoir un impact, même minime, sur les gens. " La photographie journalistique contribue souvent au confort moral. Au lieu de déranger les gens, quand on regarde des images de presse, on se dit que c'est déjà quelque chose d'avoir pris la peine de les regarder. Ça peut servir à donner bonne conscience, affirme Luc Delahaye. Mais dans certains cas, lorsque le photographe est vraiment un témoin privilégié d'un moment authentique, les images peuvent servir à alarmer et à faire prendre conscience. Et c'est déjà ça de gagner. "

Daphnée Dion-Viens, coordonnatrice et rédactrice, journal *Alternatives*

Source au 20110622 :

<http://journal.alternatives.ca/fr/journal-alternatives/publications/archives/2003/volume-10-no-02/article/photographe-l-histoire>

The Big Picture

Peter Lennon, *The Guardian*, 31.01.2004

Luc Delahaye made his name as a photojournalist and war photographer. He is still immersed in the fray, but now the aim of his vast panoramas is capturing history - making art. What is the distinction, Peter Lennon asks him

The Magnum and *Newsweek* photographer Luc Delahaye recently declared publicly that he was no longer a photojournalist. He was an artist. While this kind of talk would make Englishmen blush, the French are perfectly at ease cohabiting with art. For them, it is a relationship as normal as falling in love - and often not quite as daft.

"When did you become an artist?" I asked Delahaye, recalling his career covering the conflicts in Afghanistan, Rwanda, Bosnia, Israel/Palestine and the Gulf as a war photographer.

"Officially, three years ago," he said.

The zenith of this development is presented in a new collection of 13 vast, 1.1m x 2.3m panoramic prints of events between 2001 and 2002 - the prints include Milosevic On Trial, Ground Zero, George Bush At The UN, Jenin Refugee Camp; there are also scenes of death in Afghanistan and Kabul. The work is presented under the title *History*.

Delahaye's enormous new prints were on display in a New York gallery last year - for sale at \$15,000 a print. Next week, they go on show in the UK, at the National Museum of Photography, Film and Television in Bradford. They have also been published in a smaller, album form, as a limited edition of 100 copies at \$1,000 each.

We were in Delahaye's apartment in Montmartre, a geographical position that in his case gives off misleading signals - this is the Paris of the Moulin Rouge, of Doisneau's romantic canoodling snapshots, at best of Cartier-Bresson. And Delahaye is probably unique in being willing publicly to criticise the master and his legacy.

A wiry man of 41, a thoughtful and precise talker, Delahaye is often loosely described as being of peasant stock. But he is actually rooted in the maraicher class: not true peasants, but the market gardeners who traditionally ringed and nourished French towns - Tours, in Delahaye's case. There is no known artistic background. So this is no Parisian aesthete.

He cooked lunch for me - smoked salmon, spaghetti, terrific cheeses, wine, of course - and we discussed at leisure his attitudes, his experiments and his claims for his work. At the heart of the discussion was the financial and artistic crisis that photojournalism is currently going through.

On the financial side, few magazines any longer commission photographers to go off for several months and produce an "essay". So, to consolidate their careers, photojournalists are inevitably looking to book production and the galleries.

On the aesthetic side, many photographers are going through a soul-searching similar to that of painters in the late 1800s when, for some at least, photography made figurative, naturalistic work redundant.

Now photographers are questioning their own realistic conventions and, above all, reacting against the new digital technology. The digital camera will do almost everything for the photographer - focus, judge the exposure, compensate for variations of light.

True, you can do your own cropping/editing there and then on the viewfinder-monitor, but - with the tactility of handling film gone and the darkroom gone - there is that old fear of the craftsman's intimate skills being overtaken by "the machine".

The very convenience of so much work being done for you can become a dilemma for the creative photographer. Some plunge in and push the technology further; others, like the painters of old, are looking critically at their craft.

In search of "answers" (essentially, a search for control), an artist might deliberately abandon all control of his instrument, in this case the camera - peculiar behaviour in the eyes of the layman, perhaps, but it has its logic. This is what Delahaye did.

"Ten years ago, when I was still a photojournalist," he explained, "I was beginning to confront the limitations of journalism. I asked extremely simple questions: what is a camera exactly? What happens when the shutter fires?" So, by way of a test, he gave clochards around the Gare du Nord 20 francs each to sit in photobooths and have their picture taken. Delahaye kept the pictures. His only act as a photographer was to put the coin in the slot.

What did he learn from the experience, I asked.

"Confirmation of what I already knew," Delahaye replied. "That the recording process is a magical process. You see that when you leave the camera on its own."

This kind of experimentation comes partly from a rejection of the Cartier-Bresson/Magnum tradition of photojournalism - the tradition of seizing the "decisive moment", on the streets, on the battlefield - the kind of work that, in uncreative hands, can descend into sentimentality or bathos and, therefore, falsity.

"I am sorry to say this," Delahaye said, "but although Cartier-Bresson went incredibly far in his art - much further than any other could - I have the impression that he did not move the problem [ie, development of the form] forward."

"But that is the job of the photographers who follow," I suggested.

"Those who tried to follow went straight into a brick wall," he said.

Delahaye characterised Cartier-Bresson's work in a curious way: "The essence of Cartier-Bresson is photographic performance. He didn't really need to put the film in the camera - the importance for him is the act of taking pictures ... being in the right position and being fast."

I said I was glad that Cartier-Bresson had put film in the camera.

In another experiment in 1997, Delahaye took a hidden camera into the Metro and snatched shots of people sitting opposite him. These became a book, *L'Autre*. "I wanted to record the faces of the entire population," he said. "It was the obsession of the collector."

Delahaye said that this exercise "restored his faith in photography" and led him the following year to go on a winter journey, travelling from Moscow to Vladivostok, during which he spent months in the hovels of Russia's underclass - the ill, the addicted, the petty criminals, those abandoned during the economic collapse of the 1990s. He would sit for hours with an interpreter, silent, observing. "I was always there," he said, "up to the moment, and even beyond the moment, when it was decent to be there."

The images he shot along his journey, taken in the only available light of low-wattage electric bulbs, are raw, garish, red smears of human destitution, the tawdry furnishings a physical extension of the debauched bodies. The result was a pocket book, *Winterreise*, the title a reference to Schubert's Winter Journey song cycle. "I like to do little books," said Delahaye, "because you can put them in your pocket. I like the density of the small format."

So the new work, and its rather bombastic title, *History*, represents an entirely different approach for him - why is it now important to him that his pictures must be large-format?

Delahaye responded with unruffled politeness which might have been partly influenced by the temporary presence of Nora. One does not ask a lady her age, but at a guess I would say she was two weeks. Delahaye had brought Nora from the bedroom (his wife was not present) and, sitting at the table, hefted her expertly into the crook of his arm and deftly gave her a bottle. I remarked that photographers were always so handy with their hands - I once knew one who repaired gas stoves.

From the prints in *History*, I chose one of George W Bush addressing the UN Security Council, and then put it to Delahaye that "one can legitimately look at that and say, that would be the position from which any agency photographer would take a picture of an international gathering. Why is that better than an agency picture? Just because it is bigger?"

Delahaye laughed. "It is possible," he agreed, "to find a small image in the pages of a magazine and say, 'That is a tableau.' Why not? If you don't see this precise image as a tableau, perhaps I am mistaken. Perhaps it is you who are mistaken?"

So what are the essential characteristics of a "tableau" photograph?

"It is something that has to have a certain dimension," he continued. "Size is important: the physical rapport creates a relationship between you and the history of art. There is a harmony, a mystery, that [he switched to English] takes you and resists you at the same time."

There was a long silence. Then he added: "I know you have picked this example because you think it is a bad photo, a very basic photo."

I began trying to convey a more tactful version of my question when suddenly Delahaye said something startling: "When I printed the first edition [of the *History* book], I realised that this [photograph] was not going to be in the exhibition in New York."

Why not?

"Because I realised that it was not good enough."

Not good enough, or not convincing?

"Not good enough - there was something missing ... if there is something in a picture that you cannot explain, it's a sign that there is something interesting." Delahaye apparently decided that the photograph lacked that mysterious quality.

"So whose work would satisfy your definition of tableau?" I asked. "Salgado's?"

"He is the devil for me," Delahaye replied, "because he is a cliché-maker. He is producing what everyone has in mind." Even so, he acknowledged that Salgado is "a genius" in being able to achieve that.

"Why did you call this work *History*?" I asked.

"You mean that it is very pretentious?"

"Both pretentious and meaningless," I replied, pointing out that the moment any photograph is taken, be it of a person or an event, it instantly becomes a historical document.

And then the cavalry came to Delahaye's rescue - a messenger arrived with a print of his latest work. It was another large-format print, of the human rights lawyer Shirin Ebadi waiting to receive the Nobel Prize for Peace in Oslo's city hall, in the presence of Queen Sonja, Crown Prince Haakon and assembled dignitaries.

It was technically superb, like all Delahaye's work, but here there was something that made you look closer, too - the audience, including the royals, were seen from the back, while the central figure, Ebadi, was only a dot in the distance. Going against all the conventions of news photography, the central characters played only a minor, quasi-invisible role. The image at the very least made you wonder what the photographer was up to; what more was to be discovered in the photograph. The image stirred your curiosity.

The Ebadi shot was not a commission. "I wanted to do it for my work," said Delahaye.

As part of the *History* project?

Now he had another surprise. "It is not called *History* any more."

"What is it called?"

"It has no name. It's just my work. That's all."

Source au 20110622 : <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/jan/31/photography>

View from the Photo Desk : Luc Delahaye

Roger Richards, *The Digital Journalist*, août 2004

Luc Delahaye's work spans the world of journalism and art. As a war photographer, he has documented many conflicts around the world. At the same time, he started work on documentary portraiture and then engaged himself in a broader approach to documentary photography. In his latest projects, he took a long trip across Russia, examining the country's economic depression, and a four-month stay in the suburb of Toulouse, France. He now works on documentary photography in the fields of news and history. Delahaye joined Magnum in 1994 as a nominee and became a full member in 1998. He is also a contract photographer with Newsweek magazine since 1994. Among many distinctions, he received the Overseas Press Club's Robert Capa Gold Medal (2002 & 1993), the Niepce Award (2002), the ICP Infinity Award (2001), the Oskar Barnack Award (2000), the World Press Photo (1st prizes in 2002, 1994 and 1993), the Paris Match Award (1994 & 1992), and the Golden Visa Award (1993). A partial bibliography of Delahaye's works include: "Portraits/1" (1996); "Memo" (1997); "L'Autre" (1999); "Winterreise" (2000); "History" (2003) and "Une Ville" (2003). Luc Delahaye recently resigned from Magnum. He agreed to answer a few questions for *The Digital Journalist*, but asked that the subject of his departure from the most prestigious agency in photojournalism be left out.

Q: How do you approach a theme that you are interested in documenting? Is there a process you use to determine what you will focus your energies on?

A: I don't think I had subjects in the past. I was working mainly on "situations," ideas of situations, etc. War was one of them. I was also working, at first almost unconsciously, then with a method, on the medium itself and its possibilities and limits. But it's clear that I have a subject now, and it's a basic one: these global events which eventually become history. You always need a subject, even if the subject is just an excuse.

Q: Some of the most powerful work you did in the past was during the war in Bosnia. How did your experience there influence your later work?

A: In Bosnia, I had the possibility to work on a long-term basis. It helped me a lot to define what I wanted to do in photography, to define an attitude.

Q: Why did you choose to work in the panoramic format with your "History" project, and what cameras do you use for this style of work?

A: I'm using a 6x12 cm medium-format. I chose this format just because I like its generous proportions. It's not a real panoramic, as the ratio is 1:2. [Editor's note : Linhof Technorama 612 camera]

Q: Your work is seen these days mostly in books, galleries and museums. For the "History" project you released a special limited-edition book, available only in an edition of 100, at a price of \$1,000 each. Has this way of showing your work been successful for you?

A: Yes.

Q: Your photographs in the book project "Winterreise" have been described as being both depressing in subject matter and as a masterpiece of photographic reportage. Why did you decide to do this project and how did you go about doing it?

A: I wanted to confront myself to something extreme. And I wanted to try a poetic approach on a subject, something different from the dryness of my war pictures.

Q: Do you only use film cameras or both film and digital? What do you think of shooting digitally?

A: I'm using film and I like digital cameras, too.

Q: In the new direction that you are now moving, what do you hope to show in your future photographs that you feel was missing in the past work?

A: More of everything ... I'm doing what I've always done, but now it's quite formalized. I hope it allows "more of everything" to surface.

A couple of weeks after Luc Delahaye answered these questions, I went to see the photography collection of the Chrysler Museum in Norfolk, Va., on a quiet Sunday afternoon. Among the images on display, from W. Eugene Smith, Larry Burrows and Walker Evans to Richard Avedon, Sally Mann and William Allard, was one by Luc Delahaye. It took up an entire wall of the museum, the print measuring 8 feet wide by 4 feet high. The photo, entitled "Taliban 2001," from the "History" project, commands attention, and not just because of scale: A dead Taliban fighter, shoes removed and his wallet tossed nearby, surrounded by footprints, every detail rendered with amazing clarity. It is like being confronted with a disturbing reality that, for most people, remains far more removed, usually only seen in fleeting images on television or in diminished size, if at all, in the press. I observe as a middle-aged woman accompanied by a teen boy walks past, repelled by her first glance at the photo, ushers the child away to another photo, then returns alone and sits on a bench a few feet in front of the image. She looks intently, then gets up for a closer look, nose almost touching the glass.

Source au 20110622 : <http://digitaljournalist.org/issue0408/richards.html>

Luc Delahaye. *Décision d'un instant*

Philippe Dagen, *Art press*, n°306, novembre 2004, p. 27-33

Il y a un an, à New York, à l'occasion d'une exposition, Luc Delahaye a publié *History*, un livre d'artiste qui contient une douzaine de photographies. Certaines ont été prises en Afghanistan pendant les combats qui ont déterminé la chute des talibans. D'autres viennent des territoires palestiniens occupés. On y trouve aussi une image du procès de Slobodan Milosevic à La Haye et une autre de George Bush à l'assemblée générale de l'ONU : des images de l'actualité donc. Si ce n'est qu'elles se distinguent immédiatement de ce qui a été publié dans les magazines, ne serait-ce que par le format, panoramique, et, dans les images afghanes, par l'importance majeure de la nature, des sols, des paysages. La dernière photo du livre montre, observé légèrement en plongée, un voyage organisé de journalistes occidentaux visitant une usine à Bagdad, peu après la guerre – visite «guidée» naturellement. Elle suffirait à indiquer que son auteur ne se compte plus au nombre de ces reporters, après avoir été des années durant l'un des plus célèbres d'entre eux : l'un des membres d'une aristocratie très particulière, les photographes de guerre.

Né en 1962, Delahaye s'est en effet rendu célèbre dans les années 1990 par les reportages qu'il a consacrés aux conflits et aux drames de l'histoire contemporaine, des Balkans à l'Afrique et au Moyen-Orient. Il y a gagné une réputation de risque-tout, aventurier dans le genre dandy et flegmatique, prêt à tous les risques pour voir et faire voir. Alors que les pouvoirs militaires et politiques de toutes obédiences s'efforcent de contrôler l'accès aux images et leurs diffusions – on l'a vérifié lors de la deuxième guerre d'Irak –, ses images foudroyantes ont rapidement valu à Delahaye de rejoindre l'illustre agence Magnum et de recevoir, entre autres distinctions, la Robert Capa Gold Medal à deux reprises, en 1993 et 2002, et le Prix Niepce cette même année.

À la parution de ses photos dans les magazines d'information occidentaux auxquels elles étaient d'abord destinées ont succédé des livres, *Mémo* (Hazan, 1997), *l'Autre* (Phaidon, 1999), *Winterreise* (Phaidon, 2000) et les expositions aux Rencontres internationales de la photographie d'Arles (2000, 2001), au Centre photographique d'Ile de France (2002), à la Kunsthalle de Rostock (2002) et dans de nombreuses manifestations collectives à Madrid, Bradford ou Montréal. C'était là déjà échapper à la définition professionnelle du reporter de guerre, qui travaille pour la presse, que de présenter autrement ses images. Il était donc logique, dans le fil de cette évolution, qu'elles rejoignent des collections muséales, du Centre Pompidou au Los Angeles County Museum of Art, de la National Gallery of Canada à l'International Center for Photography de New York. Et qu'elles changent par conséquent de nature : elles n'appartiennent plus au monde de l'information et à son " temps réel ", mais à celui de la création artistique, avec ce que ces mots supposent en matière de distance, de temporalité et de réflexion critique.

Dans *History* et dans les réflexions qu'il livre ici, il poursuit la mise en question du statut du reportage dans la société actuelle et, donc, celle de la photographie, de la " bonne image ", de l'instant " décisif ", de la mémoire de la peinture et de l'engagement de l'artiste. Les oeuvres contenues dans *History* et d'autres, en cours de réalisation, feront l'objet d'une exposition à la Maison Rouge en 2005.

Philippe Dagen : Pour expliquer comment vous travaillez désormais, le mieux ne serait-il pas de prendre un exemple : l'Afghanistan. Comment avez-vous procédé ?

Luc Delahaye : Comme un reporter. Je suis dans les lieux de l'actualité internationale, dans ces moments qui deviennent éventuellement, plus tard, des moments de notre histoire. Je ne travaille ni avant, ni après l'événement, mais pendant. En Afghanistan, il était impossible de travailler avec les talibans. Il ne restait que deux solutions : aller au Pakistan et attendre une improbable ouverture pour pénétrer dans le pays ; ou bien rejoindre l'Alliance du Nord en passant par le Tadjikistan, ce que j'ai fait. J'ai passé la frontière et cheminé dans la vallée du Panshir. Après trois jours, j'ai atteint la plaine de la Shomali – et là, pendant un mois, j'ai attendu que la guerre terrestre commence. L'Alliance du Nord essayait de contrôler les journalistes. Pour échapper à ce contrôle, je suis parti tout seul avec un petit groupe de combattants et je suis resté avec eux, deux semaines, dans une ferme. Entre cette ferme et les premières lignes des talibans, il y avait un no man's land de deux ou trois kilomètres. Tous les matins, à sept heures, les B 52 américains bombardaient les positions des talibans, un rituel. Je montais sur les très hauts murs de la ferme pour faire une photo, et pour prendre l'air. Le reste du temps, nous restions assis sur des coussins dans la pièce principale. On buvait du thé, on mangeait du riz. La vie simple. Peu à peu, on a senti que l'offensive allait arriver. L'agitation augmentait. Un matin, des camions de soldats sont arrivés près de la ferme. Les bombardements avaient duré toute la nuit et ils ne cessaient pas. En début d'après-midi, les

échanges de tirs nourris – comme on dit – ont commencé. Et vers cinq heures, c'était l'offensive, à pied, dans le désordre le plus total, moi avec eux, seul avec eux. On courait. C'est alors que j'ai fait la photo du taliban mort, sans doute un des premiers qui aient été tués ce jour-là.

Une image qui pense

PD : En apparence, on dirait le récit d'un reporter.

LD : Oui, j'aime cette simplicité de l'accès aux choses.

PD : Le témoignage est-il une préoccupation pour vous ?

LD : Quand elle est réussie, l'image a forcément une valeur de témoignage. J'avais vingt ans quand j'ai découvert la guerre et la photographie. Je ne pouvais pas dire que je voulais témoigner et changer le monde. Je n'avais pas de bonnes raisons morales : j'aimais l'aventure, j'aimais la poésie de la guerre, la poésie du chaos, et je trouvais qu'il y avait une certaine grâce à passer entre les balles. J'aimais aussi ce désintéressement, cette négligence à percevoir les dividendes – la bonne photo – de mes prises de risque. L'expérience m'intéressait plus que la photo qui pouvait en sortir. C'est cela que j'ai travaillé au fil des années. J'avais deux mots : vitesse, indifférence. La recherche du geste parfait, pur dans son efficacité. Tromper ce qui en soi fait obstacle ; arriver, par une forme d'absence, par une forme d'inconscience peut-être, à une unité avec le réel. Une unité silencieuse. La pratique de la photographie est une chose assez belle : elle permet cette réunification de soi avec le monde. De temps en temps, seulement. Cet ensemble de gestes qui n'ont pas d'autre finalité que leur propre accomplissement, cela, pour moi, relève très clairement de la performance artistique...

PD : La performance est-elle restée plus importante que les images ?

LD : Non, car il arrive un moment où l'on a besoin de quelque chose de plus, d'une validation de l'attitude, de quelque chose de tangible. D'une photo, par exemple... Il a fallu formaliser les choses et donner à l'image la place qui lui revenait. Mais je crois que la performance, ou simplement l'expérience d'un moment, ajoute réellement une strate supplémentaire à l'image et contribue à sa densité, à sa profondeur.

PD : Pouvez-vous parler de cette formalisation ?

LD : Les mots ne viennent qu'après, après qu'on a trouvé... Être artiste n'est rien, ou pas assez ; ce qu'il faut, c'est être poète : on articule des sons encore informes, on invente ce qui semble une route possible... Pourtant, l'essentiel est là, il ne s'agit jamais que de traduire une attitude et de rationaliser une intuition, en utilisant d'abord ce qu'il y a de spécifique à la photographie. Il y a le refus du style et le refus du sentimentalisme, il y a ce désir de clarté, et il y a la mesure de cette distance qui me sépare de ce que je vois. Il y a aussi la volonté de servir comme un serviteur l'image dans son exigence rigoureuse : porter l'appareil là où il doit être et créer une image qui ne soit ni soumise au réel, ni soumise à une intention – car l'intention du moment sera toujours en deçà de ce que l'on cherche vraiment. Il s'agit d'enregistrer autant de détails que possible et de parvenir à un ordre, sans ôter du réel sa complexité. Énoncer le réel, et créer une image qui soit un monde en elle-même, avec sa propre cohérence, son autonomie, sa souveraineté ; une image qui pense.

L'innocence des origines

PD : Des images qui pensent, cela fait nécessairement penser à la peinture. À la peinture d'histoire. Du reste, votre dernier livre s'intitule History.

LD : La peinture d'histoire... Il y a peut-être deux raisons. Les sujets, les hommes photographiés dans le contexte de l'événement historique acquièrent souvent une densité, une dimension qu'ils n'ont pas dans les circonstances ordinaires de la vie. Peut-être parce qu'ils ne sont pas, là, montrés dans leur individualité, mais dans leur signification collective et symbolique. C'est une question de gestes, de gestuelle : il y a le geste empreint de noblesse, comme un signe venu d'une autre époque, et il y a le geste moderne, qui nous semble individualiste et utilitaire. La deuxième raison est assez simple : il n'y a pas vraiment de référence plus récente à ce que je fais. Sans doute parce qu'il y a une discontinuité dans la représentation de l'histoire, depuis les derniers tableaux d'histoire, à la fin du 19^e siècle, jusqu'à aujourd'hui. Si cette tradition avait duré ou évolué de façon linéaire, on n'aurait pas à faire ce grand écart pour situer mon travail. Quand un roi faisait la guerre, elle était forcément glorieuse et sa représentation forcément épique, sauf exceptions très notables. Puis on a reçu, avec le droit de voter, la responsabilité des horreurs du monde, et la guerre ne pouvait plus

être montrée autrement que dans son absurdité. La représentation de l'absurde est difficile, quand le sujet est grave. C'est vrai, il est difficile d'être juste et efficace quand il s'agit de représenter ou de simplement montrer la souffrance humaine. Il y a Goya : un cri peut-être juste et efficace – mais on ne peut pas crier tout le temps. La dénonciation de l'injustice par la photographie a remplacé la justification religieuse de la souffrance en peinture. C'est une fonction du photojournalisme, la dénonciation, et c'est un progrès en soi. Mais du point de vue de l'art, le progrès est assez limité. Je ne crois pas à l'efficacité d'un art militant. Je crois au contraire que si un artiste veut défendre une cause politique ou morale, il ne le fera bien qu'en servant d'abord la cause de son art. C'est ce que faisait Rossellini, avec toute sa délicatesse : pour faire le portrait juste de Berlin en 1945, il fallait cette intelligence bienveillante, un regard dur et fraternel à la fois, et une véritable confiance dans le principe de l'art. Des exemples, il y en a beaucoup dans l'histoire du cinéma mais il y en a peu dans l'histoire de la photographie ; sans doute parce que le cinéma est « bien né », qu'il n'a pas eu l'enfance difficile qu'a eue la photographie et qu'il n'a jamais rien eu à prouver. L'image de presse intéressante, le plus souvent, est une image brute, celle qui est faite dans une certaine inconscience à l'égard d'elle-même et de ce qu'on attend d'elle, avec une certaine innocence, l'innocence des origines. C'est insuffisant, et c'est bien quand même. Mais le photojournalisme généralement ne fonctionne pas comme ça : il lui faut utiliser l'image, la rendre utile, et de force lui faire " dire " quelque chose. Dans ce mépris de la forme, la victime est rendue misérable par la misère de l'image. Car porter atteinte à ce qu'on pourrait appeler la dignité d'une image conduit toujours à porter atteinte au réel, à l'intégrité du sujet représenté. Savoir cela, c'est être dans la voie d'un humanisme très discret, mais sincère.

Vers la forme poétique

PD : Comment rendre compte de l'histoire ?

LD : On se demande d'abord : quelle histoire ? Je regarde ce qui m'entoure et je trouve qu'il y a des choses plus importantes que d'autres : cette hiérarchie est le produit de ce que je suis, de l'endroit où je suis né. On n'échappe pas à ça, mais il est important d'en être conscient. Ensuite, je dois accepter de me limiter à ce qui est suffisamment visible, éminemment visible. C'est une porte étroite, mais pour moi il n'y en a pas d'autre : je sais que l'histoire ne se résume pas à ses dates, qu'elle est un mouvement permanent, assez lent et souterrain, mais il se trouve que je travaille sur une propriété de la photographie, qui n'appartient qu'à elle, et qui est sa prétendue littéralité. Enfin, il y a l'insignifiance de ma position : sur le terrain, je fais ce que je peux et c'est tout. Pas de vision omnisciente, pas de position dominatrice, donc pas d'image totale, tentation naturelle du tableau d'histoire. Cela fait beaucoup de contraintes mais celles-ci sont, comme toujours, autant de points de départ, d'ouvertures possibles. Il y a la possibilité, par exemple, d'introduire une dimension critique dans l'image, et pour y parvenir il suffit presque d'être seulement attentif à ce qu'on enregistre : les choses contiennent leur propre poison, le réel est ironique ; comme au judo, on utilise la force de l'adversaire pour le faire tomber. Il y a la perspective aussi, en concevant le travail comme une série, par les qualités formelles de la série, de composer une sorte de chronique. Si j'essaie de faire des images uniques, qui " tiennent " par elles-mêmes, qui ne répondent qu'à elles-mêmes, elles n'en appartiennent pas moins à cette série qui se construit petit à petit et elles alimentent ainsi ce qui ressemble à une chronique des affaires du monde. Bien sûr, c'est un récit qui comporte toute ma subjectivité, une certaine dose d'arbitraire et de nombreux blancs, puisqu'il suit le fil aléatoire de mes déplacements à travers le monde, mais c'est très bien ainsi.

PD : Quelle est alors, dans votre travail, la part du document et celle de la fiction ?

LD : Ça marche ensemble... Le document tend vers l'imaginaire, la fiction tend vers le réel. On peut dire que si l'on cherche une forme du vrai par la fiction, le réel, lui, devient énigmatique à force d'être évident. Il y a, dans la photographie documentaire, cette possibilité intéressante de parvenir à une forme poétique. C'est pour moi plus qu'une possibilité intéressante, c'est ce que je cherche. Si une image est assez forte, si elle nous résiste, si par sa cohérence obscure elle échappe en partie à notre entendement, alors, c'est que quelque chose a été gagné sur la réalité.

Philippe Dagen est critique d'art au journal Le Monde. Il vient de publier une monographie sur Jean Hélion aux éditions Hazan.

Le regard élargi. Les photographies panoramiques de Luc Delahaye

Quentin Bajac, in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°92, été 2005, Paris, Centre Pompidou, p.28-41

" Même si c'est vrai, c'est faux. "

Henri Michaux, *Tranches de savoir*

" Personne n'a jamais appliqué une photographie de style documentaire aux événements historiques." ¹ C'est par cette formule que Luc Delahaye introduit le programme qu'il semble s'être assigné depuis maintenant quatre ans, à l'origine d'un *work in progress* aujourd'hui constitué d'une vingtaine d'images photographiques. Cet ensemble ouvert, réalisé le plus souvent dans les conditions du photoreportage professionnel, se répartit en images de terrain, effectuées dans des zones de conflit (Irak, Afghanistan, territoires occupés) et clichés pris dans les lieux de régulation et de contrôle de l'ordre mondial (Organisation des Nations unies, assemblée de l'Opep, Cour de justice internationale de La Haye, rencontres de Davos, sommet du G8...). Les images, d'amples dimensions et de format panoramique (environ 120x240 cm), légendées de la manière la plus neutre qui soit, s'attachent à présenter par la photographie un état du monde contemporain.

Le projet, initialement rassemblé sous le titre *History*, pourrait, de par sa formulation, sembler suspect et anachronique à plus d'un titre : paraissant s'appuyer sur la notion hautement problématique d'" événement historique ", ne tenterait-il pas d'accréditer l'idée d'une " Histoire ", à laquelle le photographe-artiste ferait face et qu'il pourrait représenter ou enregistrer de manière mécanique et objective ? Matérialisé sous la forme de clichés photographiques de grand format, en couleurs, n'appellerait-il pas à la constitution d'un nouveau genre, celui d'une " photographie d'histoire ", retour d'une peinture d'histoire moribonde, déguisée sous les atours nouveaux de l'objectivité ?

Si elle se conformait à ce programme, cette description d'un (dés)ordre du monde apparaîtrait, somme toute, simpliste. Mais l'intérêt du travail de Luc Delahaye réside bien dans sa façon de tenter, dans une forme choisie et, pour l'instant, invariable, celle du format panoramique, de réconcilier sur le mode dialectique et en une image unique, sans texte afférent si ce n'est la simple légende, des tensions antagonistes – présence au sujet / absence au monde ; proximité du témoignage photographique / distance du regard critique ; forme documentaire / format spectaculaire – ce qui fait d'elle une œuvre hautement problématique et, à ce titre, passionnante. En quatre ans et une vingtaine d'images, le cycle de Delahaye est devenu, sous une apparente cohérence visuelle, un passionnant nœud de tensions formelles et d'enjeux esthétiques dont la forme panoramique est le principal vecteur.

Crise du photoreportage

Pour figurer en dernière page de son livre *History*,² le seul ouvrage consacré à son travail récent paru à ce jour, Delahaye a choisi un cliché réalisé en 2002 en Irak, avant l'intervention américaine. *Iraq Press Tour* enregistre un moment banal dans un de ces tours de presse organisés avant la guerre par les officiels irakiens : descendus de quelque autocars, des journalistes, carnet à la main ou caméra au poing, s'égayent comme des touristes désœuvrés lors d'un voyage de groupe, repus et blasés de tant de visites. L'image, dans son contenu – la déprimante banalité de la fabrication d'une information standardisée, aujourd'hui dominante – est révélatrice du peu d'estime que Delahaye a aujourd'hui pour une certaine partie du travail de la presse. Plus signifiant encore que le contenu de l'image, le point de vue – en hauteur, surélevé – prend la scène en légère plongée, comme pour indiquer déjà que son auteur ne participe plus de ce jeu-là.³ Il s'agit bien désormais de prendre du recul et de se retourner afin de montrer les coulisses, en une forme de premier (?) contre-champ.⁴

Cette position de retrait, un brin ostentatoire, est celle que Luc Delahaye a choisi d'adopter depuis maintenant presque quatre ans. Grand photographe de guerre, bardé des plus hautes récompenses de la profession, notamment le *World Press Photo Award* dont il fut lauréat à trois reprises,⁵ Luc Delahaye a, pendant une quinzaine d'années, régulièrement travaillé pour la presse illustrée anglo-saxonne, *Newsweek* en tête : suivant les combattants de l'Alliance du Nord en Afghanistan, les troupes américaines en Irak, présent au Rwanda lors du génocide tutsi, en Tchétchénie ou dans l'ex-Yougoslavie, membre de Magnum Photos depuis 1994, il a un temps perpétué cette grande tradition du photoreporter, dont Robert Capa, un des fondateurs de l'agence, s'était fait l'emblème, faisant sienne avec une grande insouciance et un certain dandysme, la devise de ce dernier : " Si ta photographie n'est pas assez bonne, c'est que tu n'es pas assez près. " Des travaux personnels, entamés à partir d'initiatives et de projets destinés à se poursuivre sur un plus long terme, et souvent concrétisés par des livres,⁶ et qui tentaient d'aborder sur un autre mode, depuis un autre point de vue, une réalité soit historique (ainsi *Mémo* [1997] sur la guerre en Bosnie, ou bien *Winterreise* [2000] sur la Russie contemporaine) soit sociale (*Une ville*

[2003] consacré au quartier du Mirail à Toulouse) ont, dans ces années, constitués des parenthèses bien circonscrites dans le temps, en marge du photoreportage, auquel Delahaye faisait alors toujours retour. Depuis quatre ans ce dernier a pourtant décidé de cesser d'honorer toute commande, allant jusqu'à quitter Magnum en 2004, fait exceptionnel dans l'histoire de l'agence, pour se consacrer uniquement à son travail personnel.⁷ Critique à l'égard de l'usage fait par la presse de ses photographies rabaissées au rang d'illustration d'un discours préétabli (" Dans les magazines [...] la réalité y est réduite à une fonction symboliste et simplistes "⁸), et vis-à-vis de sa prétendue position de témoin objectif et neutre (" On est les produits d'une certaine culture et on destine notre production à cette culture "⁹), Delahaye a fait le choix d'autres canaux de diffusion : non plus l'économie de la presse, mais celle de l'art. Cette interrogation n'est pas l'apanage de Delahaye : elle fait part d'un sentiment, plus général et ancien, de désenchantement marquant le photoreportage, auquel chaque génération de photographes a tenté, depuis plus de trente ans, d'apporter sa réponse. Lié, notamment, à l'avènement de la télévision comme principal véhicule d'information visuelle, le phénomène a conduit, dans les années 1970, à la définition puis à la revendication, au sein du monde du photojournalisme, d'une position " auteuriste ". De même que la photographie avait par le passé, dans une certaine mesure, contribué à décharger la peinture de sa fonction mimétique et représentative, de même la télévision permettait désormais au photoreporter de se libérer d'un pseudo souci d'impartialité et d'efficacité. Comme le résumait Raymond Depardon : " On ne doit plus aller en Afghanistan sans réfléchir à ce que l'on veut montrer. D'une certaine façon, la télévision nous a rendu service en obligeant le photographe à imposer son regard sur l'actualité. "¹⁰ De Depardon à Gilles Peress (deux personnes importantes pour Delahaye à Magnum), cette génération a cru en la possibilité de (re)fonder une pratique photojournalistique différente, prônant un regard d'auteur, insistant sur la notion de reportage de fond par opposition à l'actualité événementielle, ce courant s'est épanoui au sein de structures communautaires nouvelles (avec la création des agences Gamma, Viva ou plus tard Vu), venant s'ajouter à d'autres plus anciennes (Magnum), conduites par la volonté affirmée de faire différemment du journalisme photographique tout en restant à l'intérieur du système général de l'information.

Delahaye, en choisissant de rompre avec ce système, apporte une réponse personnelle à ce qu'il estime être une faillite de ces tentatives réformistes. Sa décision s'accompagne du constat que, depuis une quinzaine d'années, les milieux de l'art contemporain sont devenus des lieux d'interrogation des pratiques documentaires, ainsi que l'atteste les travaux utilisant la photographie, venant d'artistes apparus dans les années 1980 et 1990, d'horizons et d'âges différents, de Allan Sekula à Sophie Ristelhueber, de Willie Doherty à Paul Graham, de Bruno Serralongue à Liam Gillick et Henry Bond. Par-delà leurs fortes divergences, tous ont en commun d'avoir questionné, à un moment ou à autre de leur travail, le genre du reportage photographique, bâtissant des œuvres tout à la fois plus critiques dans leur contenu et plus ouvertes dans leurs formes. Entendant tous s'atteler à la déconstruction des discours reçus du photojournalisme, ces artistes ont inventé des modes radicaux de critique : impossibilité de la monstration ([Alfredo] Jaar), questionnement des circuits de production et de diffusion de l'image (Serralongue, Gillick et Bond, Saussier), travail sur l'allusion et la métaphore (Ristelhueber, Doherty, Graham), recours au montage comme déconstruction du réel (Sekula).¹¹

Le panorama comme forme documentaire

Si Delahaye, définissant son projet, emploie le terme de " style documentaire ", c'est bien évidemment au sens historique du terme : celui d'une forme définie à une certaine période de l'histoire (l'Entre-deux-guerres), par un certain nombre de photographes (Evans, Sander, Abbott), et correspondant à quelques caractéristiques, résumées en ces termes par Olivier Lugon dans l'ouvrage qu'il a consacré à cette notion¹² : netteté, luminosité, frontalité, sérialité, appliquées de manière volontaire à divers sujets. C'est cette définition délibérément restreinte du " style documentaire " (par opposition à une " forme documentaire " plus vaste et pas forcément consciente) qui autorise Delahaye à affirmer, de manière apparemment paradoxale, que personne n'a appliqué, jusqu'à ce jour, ce style aux " événements historiques ". Ce faisant il démarque d'emblée son projet de la photographie de reportage classique, portée un temps par le mythe de l'image signifiante, puis par celui du regard d'auteur.

Si l'on en croit ces propos, c'est donc bien cette forme documentaire que Delahaye, depuis quatre ans, aurait entrepris d'appliquer, consciemment et systématiquement, aux événements que, jusque-là, il " couvrait " dans une veine plus proche de l'esthétique du photoreportage, avec le but affiché de mieux rendre compte d'une certaine complexité du monde, ignorée ou bafouée par le

travail photojournalistique, tant par les images réalisées que par les usages qui sont faits de celles-ci. Confronté, comme d'autres avant lui, à la question de l'objectivité du photoreportage, à celle de la légitimité de l'opérateur, de la nature superficielle et silencieuse de son médium, et au caractère forcément relatif de la notion d'événement, Delahaye choisit d'y répondre de manière à la fois très simple et très singulière. L'orientation vers un projet de style documentaire ne s'accompagne pas, comme chez d'autres, d'une stratégie de détournement ou de contournement de ce qui fait la spécificité du travail de photoreporter. Tout en continuant, bon gré mal gré, à travailler dans les conditions qui étaient les siennes auparavant – les nombreux contacts qu'il a conservés dans le milieu lui permettant notamment, dans certains cas, d'obtenir des accréditations –, et en s'efforçant d'assumer le caractère aléatoire et subjectif des lieux sélectionnés comme la durée du travail sur place, Delahaye choisit néanmoins une continuité du cadre de travail. Ce choix s'accompagne d'un changement, lourd de sens pour le photographe, celui du type d'appareil : " J'ai opté pour l'appareil panoramique. Il demande plus d'effort, il est lourd, ne contient que douze vues, mais la grande surface du négatif permet d'enregistrer plus d'éléments ", indique-t-il en 2003.¹³ Ce faisant, de surcroît il imprime à ses images un supplément de sens, signifiant une appréhension psychique du monde différente, un changement *d'optique* : un regard élargi.

En effet, par-delà la couleur, le principal dénominateur commun de la vingtaine d'images aujourd'hui réalisée est bien ce format – au double sens de dimension et de forme – allongé, qualifié de panoramique, induisant dans certains cas des distorsions à la périphérie de l'image. C'est cet élargissement qui confère à l'ensemble une identité visuelle forte et distingue radicalement, et dès le prime abord, les images auquel il donne naissance, de celles, plus anciennes, réalisées au moyen d'un matériel classique.¹⁴ S'expliquant sur ce choix, le photographe souligne, en outre, que le format panoramique s'oppose en tout point à l'économie de la presse ; et doublement, serait-on tenté de dire. Sa forme d'une part, trop allongée, s'accommode mal de la logique graphique, le plus souvent verticale, de la page du quotidien ou du magazine. Ses dimensions d'autre part : conçues et réalisées en vue elles-mêmes d'être agrandies, les images deviennent, une fois reproduites, des reproductions d'images, établissant une frontière encore plus marquée entre l'ancien espace de la page et celui, nouveau, du mur... Par son caractère irréductible, ce nouveau format consacre définitivement la migration des images de Delahaye d'une sphère d'exposition à une autre.

Opter pour ce format panoramique c'est également, et surtout, faire le choix d'une image plus ouverte et englobante. Par rapport à la pratique classique du photoreportage au 24/36, ce nouveau dispositif optique provoque un élargissement de la vision :

" Le panoramique permet de conserver ce qui est hors-champ dans la presse : ce que l'on voit sur les côtés. Ce contexte est justement ce qui permet de comprendre la scène, de montrer une réalité dans sa complexité, alors que le photojournalisme privilégie le fragment " ¹⁵.

Et la vue panoramique aurait précisément ce pouvoir " d'organiser l'espace comme une juxtaposition de fonctions ", pour reprendre la définition donnée par Roland Barthes.¹⁶ Ainsi en est-il des photographies d'assemblées et de foules. Devant *September 11 Memorial*, sans doute une des images les plus complexes de la série, le spectateur est d'abord confronté à un foisonnement de détails, sans secours aucun d'une ligne d'horizon, avant que le regard ne fasse l'expérience d'un lieu, organisé en bandes horizontales, correspondant à des espaces distincts assignés à des fonctions diverses, tous reliés à un point précis de l'image autour duquel ils s'ordonnent.

Le format panoramique appelle la " vue d'ensemble " ou la " vue générale ", pour reprendre des termes cinématographiques. L'opérateur se doit à la fois de prendre ses distances pour mieux regarder, et d'entretenir une certaine proximité avec son sujet afin de tenter de redonner au réel toute sa confusion. C'est bien l'idée fondatrice du photoreportage moderne, érigée par Cartier-Bresson et surtout Robert Capa, celle d'une proximité à l'événement forcément signifiante, que Delahaye interroge ici. La proximité appelle une écriture du plan moyen voire du gros plan, une insistance sur le détail, bref, une hyperfocalisation sur certains aspects du réel au détriment d'une saisie plus globale. On pourrait alors renverser l'adage de Capa cité plus haut : " Si tes photographies ne sont pas assez bonnes c'est que tu n'es pas assez *loin* ", et comparer, à sa lumière, deux images de Delahaye, toutes deux réalisées récemment – pendant l'offensive des forces de l'Alliance du Nord – en Afghanistan, autour d'un sujet semblable mais avec des appareils différents. La première est une image de presse prise pour *Newsweek*, et qui lui valut, en 2002, le *World Press Photo Award*, la plus haute récompense dans le domaine du photojournalisme. Comme l'indique la légende très détaillée, ce cliché montre " Les forces de l'Alliance du Nord prises dans une embuscade tendue par les forces talibanes " : le flou des personnages du premier plan,

la manière de cadrer à la hache, sans souci de l'intégrité des corps, la vue à hauteur de regard, renvoient, dans leur brutalité, à l'esthétique de l'instantané qui est celle du photoreportage : mouvement, vitesse, proximité du témoin, insistance sur les corps et le facteur humain (celui qui fait l'histoire et fait histoire) concourent à rendre la confusion de l'instant et à la communiquer au spectateur. Soit une grande image de photoreportage qui donne un équivalent de l'action, mais le fait sur un mode et selon des méthodes de composition étroitement codifiés (le reportage de guerre) et dont les conditions de diffusion – la légende apposée sous l'image – viennent finalement amoindrir l'impact – le sentiment de confusion – en explicitant trop le contenu. *A contrario*, l'image réalisée à l'aide de l'appareil panoramique, sobrement intitulée *Northern Alliance Fighters*, opère un double mouvement d'ouverture, du champ et du sens : élargissement paradoxal du regard, à la fois bloqué par un premier plan neutre, traité de manière abstraite, et attiré par l'arrière-plan des montagnes, qui peut désormais apparaître et exister grâce à la grande dimension de l'image – on pense alors à ces paroles de Delahaye : " Tant mieux si l'on se dit qu'il y a de beaux paysages en Afghanistan alors que l'image contient la mort. " Ouverture du sens puisque le spectateur est invité à regarder. Mais quoi ? Quel type d'image ? Un cliché de guerre ? un paysage ? Par rapport à la première photographie, la construction de cette image inverse en effet le rapport entre l'homme et l'espace, forçant le spectateur à chercher, dans l'immensité, les protagonistes réduits à des figurines. Et d'ailleurs que font-elles ? Leur quasi-disparition sur l'autre versant, la silhouette de l'abri en ruines, l'attitude tendue du personnage de droite, tout indique un danger imminent, mais confus, indicible : un suspens, du temps comme du sens. Alors que le morceau prélevé d'une réalité plus étendue – dont la découpe volontairement brutale signe, de manière ostentatoire, la présence du photographe-témoin – est, par définition, centrifuge, la forme panoramique renvoie, chez Delahaye spécialement, à un principe d'organisation centripète et autonome. C'est faire ici la différence entre le cadrage – l'opération liée " à la mobilité de l'appareil [...], à l'automatisme, l'instantanéité, la rapidité, la mobilité de la prise de vues " ¹⁷ – et le cadre. Ce dernier propose bien un ensemble autonome, autosuffisant, ne renvoyant le plus souvent, contrairement à l'écran du cinématographe, à aucun hors-champ, sauf celui parfois de l'opérateur, lors d'un " regard-caméra ".

Pour l'opérateur en effet, le corollaire de cet élargissement du champ de vision est la menace d'une probable perte de contrôle sur l'image : sauf à saisir un sujet immobile, le risque est grand de voir un élément perturber le champ, rompant l'idée d'une exposition entièrement maîtrisée. Plus le champ de vision est large, plus les risques d'accident, au sens étymologique du terme – ce qui arrive sans intention de l'opérateur –, sont nombreux : dans cette perspective, le choix du format panoramique est conforme à une certaine mystique de la présence / absence au monde, telle qu'elle semble s'incarner chez Delahaye. Ce dernier s'est, à plusieurs reprises, expliqué sur cette approche volontairement empathique du sujet, prônant une simplicité d'accès aux choses : " Arriver, par une forme d'absence, par une forme d'inconscience peut-être, à une unité avec le réel. Une unité silencieuse. La pratique de la photographie est une chose assez belle : elle permet cette réunification de soi avec le monde. " ¹⁸ On pense alors à Cartier-Bresson disant la " joie physique, danse temps et espace réunis ", d'une ouverture au monde qui déclare " ne pas penser pour que ça marche " et " s'oublier pour être présent ". ¹⁹ L'un et l'autre photographe met en avant cette " expérience d'un moment ", la dimension physique totale de l'acte photographique : un rapport dialectique au monde où flottement maximal et réceptivité maximale vont de paire.

En permettant une appréhension plus large du monde – un angle de vision plus proche de la vision naturelle et binoculaire, le champ de vision étendu du panorama rend ce flottement encore plus signifiant. Pour le spectateur également, cette frontalité élargie est garante d'une lecture plus ouverte. L'élargissement du champ comme la taille des tirages autorisent une double lecture, à la fois éloignée, embrassant tout d'un regard, et rapprochée, scrutant le détail – toujours lisible grâce à la qualité des prises de vue –, mais également latérale : le grand axe de lecture du panoramique est un ample mouvement de balayage de l'image qui empêche de pouvoir y déceler un centre et appelle une lecture plurielle. L'image n'est plus conçue sur le mode de la désignation, tel que c'est fréquemment le cas dans le domaine du photojournalisme, mais sur celui, moins contraignant et plus neutre, de la présentation. Par l'élargissement du champ qu'il implique, le format panoramique invite donc à une saisie du réel à la fois plus complexe (par sa frontalité étendue) et plus inconsciente (due à la difficulté de maîtriser tout le champ). Instrument d'une forme ouverte, il semble en effet incarner cette utopie documentaire ²⁰ d'une – chimérique – neutralité.

Le panorama comme forme dramatique

Mais si, chez Delahaye, le format panoramique s'affirme bien, lors de la prise de vue, comme le principal outil de l'élaboration d'une forme documentaire, il se révèle également, et paradoxalement, après coup comme le principal agent (double, serait-on tenté de dire) d'une dramatisation de l'image. Et ce d'autant plus que Delahaye l'emploie à dessein à cette fin, en "montant l'ampli", pour reprendre l'expression de Thierry de Duve à propos de Jeff Wall. Comme chez ce dernier, et d'autres à sa suite, le choix d'agrandir les tirages va dans le sens d'une spectacularisation, résultante d'un constat – celui que nous sommes "dans un environnement culturel où ni la peinture ni la photographie de petit format ne pouvaient espérer concurrencer la forme séductrice du cinéma et de la publicité".²¹ Spectacularisation d'autant plus forte que le format panoramique n'est pas un format "neutre". Il renvoie, d'une manière informulée mais néanmoins réelle, à un autre mode d'appréhension du réel, le panorama, lié historiquement à l'économie du spectacle et que tout – la revendication d'une maîtrise du monde et de l'espace et la mise en avant du simulacre comme mode de connaissance – oppose à la forme documentaire.

Sur cette seconde dimension de son travail, Delahaye ne s'est que peu expliqué, si ce n'est en répondant à des questions liées à une supposée relation de sa photographie et de son projet avec la peinture d'histoire. Les rares fois où, sollicité sur la question de la dimension sinon spectaculaire, tout du moins fictionnelle et narrative de son travail, il consentit à s'exprimer, ce fut pour botter en touche, évoquant une "poésie documentaire".²² Mais la dimension à proprement parler spectaculaire de son projet, notamment ses liens à la forme cinématographique ou à une forme photographique cinématographique – Jeff Wall, plus particulièrement – a été généralement gommée.²³ Pourtant, les choix effectués par Delahaye indiquent également, par-delà une neutralité revendiquée, une volonté de transformer le regardeur en spectateur.

Le format panoramique, renvoie bien, dans sa forme historique, celle du panorama du XIX^e siècle, à l'idée d'un monde qui se constitue en spectacle, et où l'image se substitue à l'expérience directe en engageant physiquement le spectateur. Il répète également l'intention de cette forme : mêler de manière étroite et récurrente, plaisir esthétique et fonction didactique ou documentaire.²⁴ Il fait écho enfin à un genre aujourd'hui disparu, mais par nature hybride, tenant à la fois de la peinture, du récit (par le défilement) et du théâtre – un spectacle et un lieu – qui trouve une part de sa descendance dans le panorama, et qui en est la forme par excellence au XX^e siècle : le CinémaScope. On pense à ce qu'en dit Barthes lorsqu'il fit l'expérience pour la première fois de ce format englobant :

"L'espace plus large, il faudra évidemment l'occuper de nouvelle manière ; il se peut que le gros plan ne survive pas, tout au moins modifie sa fonction : baisers, sueurs, psychologie, tout cela réintégrera peut-être l'ombre et le lointain : une nouvelle dialectique entre les hommes et l'horizon, entre les hommes et les objets, doit surgir, une dialectique de la solidarité et non plus du décor. Ceci devrait être, à proprement parler, l'espace de l'Histoire et, techniquement, la dimension épique est née. [...] le balcon de l'Histoire est prêt. Reste à savoir ce qu'on nous y montera ; si ce sera *Potemkine* ou *La Tunisie*, *Odessa* ou *Saint-Sulpice*, l'Histoire ou la Mythologie".²⁵

Choisir la forme panoramique, c'est donc opter pour une forme qui, paradoxalement, fait entrer le sujet de la photographie dans un double registre, celui du documentaire, et celui, sinon de l'épique, du moins du dramatique – Barthes plus avant évoque la "frontalité étendue, [qui] touche au cercle, c'est-à-dire à l'espace idéal des grandes dramaturgies".²⁶ Si les formats panoramiques de Delahaye n'ont plus grand-chose à voir, en termes d'échelle et de dimension, avec le caractère monumental et englobant des panoramas du siècle dernier, pas plus qu'avec l'écran parfois démesuré du CinémaScope, ils conservent néanmoins un certain jeu de proportions et de rapports propre à en ranimer le souvenir dans l'esprit du spectateur : l'impression d'être sur le balcon de l'Histoire – l'expression fait bel et bien référence à la plate-forme du panorama où se tenait le spectateur – d'où l'homme croit contempler le monde. Envisagées en série, les photos panoramiques commencent à s'animer, fonder un récit, non linéaire, lacunaire et subjectif, mais renforçant la dimension narrative de l'ensemble. À ce titre, les images de Delahaye se trouvent bien habitées par ce double de la photographie que constitue le cinématographe, envisagé en tant qu'outil privilégié de narration du monde – à l'instar de la peinture au XIX^e siècle...

Avant le cinématographe, la façon dont le format panoramique insuffle aux photographies de Delahaye un souffle dramatique évoque d'abord, bien évidemment, diverses formes de la photographie contemporaine, de Gursky à Wall, celles qui jouent sur les grands formats – notamment celui du panorama – dans le sens d'une théâtralisation, d'une "scénographie ou cinématographie du réel".²⁷ C'est bien plus par ce biais que par un improbable retour à la peinture d'histoire qu'il convient d'appréhender aujourd'hui l'œuvre de Delahaye – qui partage avec celle

de Gursky un travail sur la variation d'échelle à l'intérieur même de l'image, notamment dans les vastes vues générales d'assemblées ou de cérémonies. Chez Gursky, cependant, partisan d'une objectivité assumée, le point de vue signe une certaine position dominante, quasi omnisciente, du sujet regardant, tenant ainsi volontairement et avec ostentation le spectateur à distance par un effet qu'on a pu rapprocher de celui produit par une forme de "distanciation".²⁸ Rien de tel chez Delahaye qui, soucieux d'éviter tout "hiératisme de la représentation artistique"²⁹, lui oppose le retrait, afin que puisse s'exprimer les puissances du réel. En cela c'est Gursky, bien plus que Delahaye, l'authentique "photographe d'histoire" s'emparant des spectacles du monde, donnés à voir comme sur une scène. Comparées à l'aspect monumental désormais habituel des compositions de Gursky, les photographies de Delahaye entendent rester "à échelle humaine" afin que le spectateur puisse, au sein d'une "relation égalitaire"³⁰, exercer son jugement.

Le second exemple, celui de Wall est, à mon sens, beaucoup plus pertinent et fécond s'il s'agit de lui comparer le travail de Delahaye, et cela même si un tel rapprochement – avec une photographie mise en scène ou construite – peut surprendre. On le sait, une grande partie du travail de Wall, depuis ses premières grandes photographies il y a presque trente ans, procède d'une volonté d'insuffler un contenu fictionnel (que celui-ci vienne de la littérature ou du cinéma), dans un genre, le photographique, ontologiquement lié au documentaire ; et ainsi de dépasser la pseudo essence de fragment de la photographie en prenant pour modèle le tableau. Dans sa double formulation (tableau contre fragment, fiction contre documentaire), ce travail n'est pas sans affinités avec le projet de Delahaye. Instrument revendiqué d'une saisie neutre du réel, le format panoramique ne marque-t-il pas, également, une volonté d'ouvrir l'image aux puissances de l'imaginaire, à la structure d'un récit possible, et de lui insuffler une dimension dramatique, quitte à en brouiller le sens ? Ce qui revient à considérer l'image *également* comme un tout symbolique, qui finalement ne se contenterait pas seulement de décrire le monde de façon photographique mais le ferait plutôt de manière allégorique.

À trop insister sur une forme documentaire ne risque-t-on pas de passer à côté du caractère ambigu et donc fécond du travail de Delahaye ?³¹ Nous sommes bien là dans un mode retors d'utilisation, à contre-emploi, d'une forme narrative et dramatique – le format panoramique – à des fins documentaires : une forme d'antonymie photographique se déployant en d'impressionnants paradoxes visuels pour dresser un impossible état du monde. À la fin d'un entretien récent, Delahaye faisait part de son souhait de produire des images qui résistent et qui, par leur "cohérence obscure",³² échapperaient à notre entendement. Cette cohérence obscure s'accomplit pour l'instant sous la forme allongée et poétique³³ du panorama, qui conjugue, pour Delahaye, les séductions lumineuses de la forme documentaire et les tentations plus obscures de la forme dramatique en un double mouvement d'ouverture au monde et d'opacification du sens : comme une obscure clarté.

Notes

1. "Les "tableaux d'histoire" contemplatifs de Luc Delahaye", propos de Luc Delahaye recueillis par Michel Guerrin, *Le Monde*, 3 mars 2003, p. 17.
2. Luc Delahaye, *History*, introduction de Eugenia Parry, Londres, Chris Boot, 2003.
3. Voir, à ce sujet, les propos de Philippe Dagen dans son entretien avec le photographe "Luc Delahaye. Décision d'un instant", *Art Press*, n°306, novembre 2004, p. 27-33.
4. L'idée de champ / contrechamp est renforcée par la présence d'un photographe, en contrebas, pointant son appareil dans la direction de l'opérateur.
5. 1993, 1994 et 2002. Mentionnons également la *Robert Capa Gold Medal* (1993 et 2002), le *ICP Infinity Award* (2001), le *Oscar Barnack Award* (2000) et, dans un autre domaine le Prix Niépce (2002).
6. Pas moins de cinq depuis 1996 : *Portraits / 1* (Paris, Sommaire, 1996) ; *Mémo* (Paris, Hazan, 1997) ; *L'Autre* (Paris, Phaidon, 1999) ; *Winterreise* (Paris, Phaidon, 2000) ; *Une Ville* (Paris, Xavier Barrai, 2003).
7. "Le journalisme avait été un moyen de faire de la photographie et la photographie un moyen d'accéder au réel. Mes photos n'avaient pas de destination ; j'œuvrais sans but, dans une sorte de nihilisme photographique, mais je poursuivais les moments où se produisait une unité avec le réel. Je cultivais une certaine froideur et une relation très directe au réel, qualités qui sont le fondement ou le point de départ de mon travail actuel. Je crois donc qu'il est important que ma rupture radicale d'avec le système de production et de diffusion des images soit mise en regard avec cette sévère continuité dans ce qui compte vraiment pour un photographe, son approche du monde." (L. Delahaye, courrier électronique adressé à l'auteur, mai 2005.)
8. L. Delahaye, "Les "tableaux d'histoire" contemplatifs de Luc Delahaye", art. cité.
9. L. Delahaye cité par Michel Poivert dans *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002, p. 50.
10. [R. Depardon] cité par Michel Guerrin dans *Profession photoreporter*, Paris, Éditions du Centre Pompidou / Gallimard, 1988, p. 193.
11. Sur cette question on pourra se référer à l'ouvrage de Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.
12. Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.
13. L. Delahaye, "Les "tableaux d'histoire" contemplatifs de Luc Delahaye", art. cité.

14. Delahaye utilise deux objectifs qui ont des angles de couverture théoriques de 110 degrés, mais dont l'angle de la prise de vue (limite du format du négatif) se situe entre 81 et 87 degrés. Le format de ses images est à l'échelle 1/2,5. Je remercie Luc Delahaye de ces précisions.
15. L. Delahaye, " Les " tableaux d'histoire " contemplatifs de Luc Delahaye ", art. cité.
16. Roland Barthes, " Mythologies " (1957), *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 599.
17. Pascal Bonitzer, *Peinture et Cinéma. Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma/ Éditions de l'étoile, 1987, p. 62.
18. L. Delahaye, " Luc Delahaye. Décision d'un instant ", art. cité, p. 28.
19. Propos cités par Serge Tisseron dans *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres/ Archimbaud, 1996, p. 58-59.
20. M. Poivert, *La Photographie contemporaine, op. cit.*, p. 137 sq.
21. Thierry de Duve, *Voici*, cat. expo. Paris, Flammarion, 2000, p. 236.
22. Voir les propos de Delahaye dans " Luc Delahaye. Décision d'un instant " (art. cité), en p. 32.
23. " Les grands paysages désertiques sont dignes de *Lawrence d'Arabie*, alors que les prairies vides et sèches et les montagnes au loin de *US Bombing of Taliban Positions*, 2001, pourraient servir de façon plausible à l'ouverture d'un western " (Gilda Williams, " In Between History ", *Art Monthly*, n° 266, mai 2003, p. 42).
24. Ainsi, du panorama de Londres, Miel peut écrire, en 1817, que celui qui l'a vu " sera en état de s'orienter dans Londres ", cité par Bernard Comment dans *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 86.
25. R. Barthes, " Au cinémascope " (1954), *Œuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 380.
26. *Ibid.*
27. Jacinto Lageira à propos des images de Gursky dans *Andreas Gursky*, cat. expo., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002, p. 32.
28. *Ibid.*
29. Selon l'expression de Michel Poivert, qui voit dans l'exigence documentaire un travail délicat, " sur un fil : celui qui délimite la frontière entre le hiératisme de la représentation artistique et le documentarisme d'auteur où l'expressionnisme vient briser net l'exigence de neutralité ", *La Photographie contemporaine, op. cit.*, p. 156.
30. L. Delahaye, " Les " tableaux d'histoire " contemplatifs de Luc Delahaye ", art. cité.
31. Réagissant par courrier électronique au présent article, Luc Delahaye indiquait récemment à l'auteur : " Aujourd'hui, je ne dirais pas " personne n'a jamais appliqué une photographie de style documentaire aux événements historiques ", car je ne peux plus définir mon travail d'abord par le style documentaire. Je suis très conscient que je cherche et cherchais une autre forme qui cohabite avec la forme documentaire et la surpasse. Trouver une forme stabilisée qui contient dans un jeu de tensions des éléments de natures contraires est l'essentiel de mon effort car, pour le reste, le documentaire suit toujours – comme l'intendance – par la coïncidence entre ce qu'il exige et ce que je suis. "
32. *Ibid.*
33. Michel Poivert à propos de Jeff Wall évoque à juste titre la forme oxymorique : "un oxymore visuel".

Quentin Bajac est conservateur chargé des collections photographiques contemporaines au cabinet de la photographie du Musée national d'art moderne, Centre Pompidou. Il a été commissaire de l'exposition *Bernd et Hilla Becher* en 2004 et prépare celle consacrée à l'œuvre de William Klein, prévue pour la fin de l'année 2005.

Luc Delahaye, reporter passé à l'art

Entretien réalisé par Magali Jauffret, Rubrique "Cultures", *L'Humanité*, 5.11.2005

La Maison-Rouge, Fondation Antoine de Galbert, 10, bd de la Bastille, Paris, 4 novembre 2005 – 22 janvier 2006.

À Paris, Luc Delahaye donne à voir ses grands formats artistiques réalisés en travaillant comme un photojournaliste qui se rend sur le terrain. Il ne recherche pas la bonne photo mais la bonne image. L'exposition des photos de Luc Delahaye à la Maison-Rouge est un événement. Ses images belles, maîtrisées, accessibles, réalisées dans le feu de la guerre ou d'une négociation sur le prix du baril de pétrole, s'inscrivent dans la lignée d'un Caravage tout en faisant réfléchir à l'état du monde.

Que s'est-il passé depuis l'exposition de vos grands formats à la galerie Ricco-Maresca de New York et depuis la parution de *History*, le coffret contenant un livre et un tirage original signé ?

Luc Delahaye. Je travaille, je travaille plus mais je produis moins. Si je fais trois ou quatre images par an, des images que je peux montrer, c'est bien. Je suis sans doute plus dur qu'il y a trois ans. Il me faut maintenant voyager plusieurs fois, couvrir plusieurs événements pour avoir une photo. À l'époque, par contre, tout était allé très vite puisque l'exposition, composée d'une douzaine d'images d'Afghanistan, de Palestine, du procès de Milosevic, de l'anniversaire du 11 septembre, du Sommet du G8 à Gênes, a eu lieu début 2003, un an et demi seulement après avoir fait la première image.

Quels sont les lieux où vous vous êtes rendu depuis ?

Luc Delahaye. J'ai couvert l'invasion américaine en Irak, l'opération de désengagement des colons à Gaza, le tsunami, l'anniversaire du génocide au Rwanda et je me suis aussi intéressé aux instances de pouvoir comme le forum économique de Davos, le Vatican, l'OPEP, la tournée européenne de Bush.

Comment travaillez-vous ?

Luc Delahaye. Je travaille toujours comme un reporter, je vais sur le terrain et rien ne me distingue d'un autre. La différence est que je n'envoie pas mes photos à un journal.

Avant, photographe de guerre, je me concentrais sur les anonymes pris dans les conflits. La photographie dans le photojournalisme est un médium qui a ses limites, j'en avais conscience, et il y avait donc une sorte d'obligation morale à se donner cette priorité. Aujourd'hui, j'ai une volonté totalisante, l'idée que tout peut être photographié. Je suis donc amené à m'intéresser à des choses que je négligeais auparavant, comme le Vatican ou Davos. Mais, bien sûr, je ne prétends pas raconter l'histoire comme un historien. Mon parcours à travers l'actualité est subjectif, avec mes choix et mes absences.

L'événement est-il toujours la condition de vos images ?

Luc Delahaye. Oui, c'est le matériau.

La scène d'action peut-elle entrer dans le cadre ?

Luc Delahaye. Oui, j'y travaille et c'est important, mais j'ai moins de réussites car c'est plus difficile. Quand j'étais reporter, bien que me tenant à une certaine distance mentale, j'étais physiquement toujours très près. Avec un appareil de moyen format, on est tenté de prendre du champ. On croit faire ainsi entrer plus de choses dans l'image et c'est une erreur, car la distance mentale et la distance physique sont deux choses différentes.

Que se passerait-il si on mettait vos photos de reportage sur un mur, à côté de celles faites depuis quatre ans ?

Luc Delahaye. Mes photos d'avant n'ont pas été faites pour cela. Si je les mettais en situation de comparaison cela ne rendrait visible qu'une chose : le travail de formalisation que j'ai effectué depuis. Et pourtant elles sont de la même famille. Même distanciation, même apparente froideur, même neutralité. Même confiance dans l'appareil, dans le processus de l'enregistrement, refus d'un style photographique. Peu de choses ont changé, finalement.

À quoi reconnaissez-vous, aujourd'hui, la bonne photo, celle que vous gardez ?

Luc Delahaye. C'est difficile à dire. Et quand on peut le dire, c'est qu'elle n'est peut-être pas si bonne que ça. Je ne cherche pas à faire une bonne photo, mais une bonne image : une image qui dépasse sa nature photographique et qui a ce quelque chose qui est au cœur du mystère. Simplement, je constate que l'image me résiste ou qu'elle m'échappe, qu'elle a donc une

autonomie, qu'elle vit pour elle-même et qu'elle peut donc exister pour d'autres. Godard disait : " Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique, mais parce que l'association des idées est lointaine. "

Considérez-vous toujours que vous faites de la photo documentaire ?

Luc Delahaye. Entre fiction et documentaire, la limite n'est pas très nette. Toute image est une création de l'esprit et toute image a une valeur documentaire. Les deux images de l'exposition qui sont manipulées digitalement ne sont pas, à mes yeux, d'une nature différente des autres. Toutes appartiennent à la catégorie documentaire : elles ont été réalisées dans les conditions du reportage, elles ont ma présence aux choses comme dénominateur.

Pourquoi ce format - panoramique ?

Luc Delahaye. À propos de Gustave Le Gray, on parlait de la " grandeur d'âme " du panorama. C'est ça : une certaine générosité, la capacité d'embrasser le monde et de donner beaucoup à voir, avec élégance. Il y a aussi cette idée, liée à une autre référence historique, d'un balcon sur le spectacle du monde.

Parlons du format...

Luc Delahaye. Mes tableaux sont à échelle humaine. Je crois que c'est la condition d'une relation équilibrée entre l'image et le spectateur, sans effet ou sentiment de domination d'un côté ou de l'autre, dans une appréhension physique autant qu'intellectuelle. On retrouve la position du photographe, qui n'est pas un oeil désincarné, accroché au ciel, mais qui a sa place dans la scène.

N'y a-t-il pas une contradiction dans le fait que, fuyant le sensationnalisme de la presse, vous vous retrouviez dans la théâtralisation, ou en tout cas dans la spectacularisation de l'image, via le grand format ?

Luc Delahaye. La théâtralisation, non. Les figures de mes images sont généralement absorbées par leur action. Dans cette sorte d'inconscience, il n'y a pas de théâtralité. La réalité, en revanche, est souvent spectaculaire. L'histoire se fait d'événements auxquels on pourrait ne pas croire. Je ne rajoute rien, mon travail consiste seulement à être là, aussi pleinement que possible, et à mettre un peu d'ordre dans ce que je vois.

Vous êtes passé du laboratoire à l'atelier. Que se passe-t-il dans cet atelier ?

Luc Delahaye. C'est le processus assez lent de l'avènement de l'image. La planche contact reste le moment où l'on retourne sur ses pas, sur ses échecs, c'est toujours désespérant. Traditionnellement, le photographe trouve sur le contact la bonne image en éliminant les mauvaises, en disant non. J'ai compris un jour qu'il fallait faire autrement et donner une chance à l'image de s'affirmer " toute seule ". C'est un processus qui repose sur le travail de l'inconscient plus que sur une analyse de l'image. Il faut que l'image se libère toute seule, comme un contorsionniste de ses chaînes.

Source au 20110622 : <http://humanite.fr/node/110712>

Luc Delahaye, du photoreporter à l'artiste

Michel Guerrin, rubrique "Enquête", *Le Monde*, le 24 novembre 2005

Jamais on n'a vu un photographe représenter ainsi la grande actualité. Les sujets sont pourtant ceux que l'on voit dans la presse : guerre en Irak ou en Afghanistan, tsunami, Conseil de sécurité de l'ONU, démantèlement des colonies juives de Gaza, attentats du 11 septembre 2001, génocide au Rwanda... Les personnalités repérables dans les images sont George Bush, Slobodan Milosevic ou le pape Jean Paul II. Ces images sont attractives. Pourtant, elles ne conviennent pas aux journaux. Le cadrage est trop large, le paysage et la nature sont trop présents. Les personnages secondaires tiennent autant de place que les décideurs. Dans une photo de presse, l'œil du spectateur doit être aimanté par un fragment d'action, une émotion, une personne. Ici, le regard ne sait où s'arrêter. La lecture de la scène est ambiguë, ouverte aux interprétations. Il y a tant à voir que l'émotion existe peu. Au point de se demander : le photographe est-il vraiment sur place ?

Luc Delahaye est à la fois présent et absent. Car les photographies panoramiques qu'il réalise depuis quatre ans marquent un saut spectaculaire, un changement de temps et de statut par rapport à l'information : celui de l'actualité à l'Histoire. Du journal au musée. Du photoreporter à l'artiste. Ce Français de 43 ans, ancien membre des agences Sipa et Magnum, a d'abord gagné sa réputation comme photojournaliste, notamment dans le chaos qui a suivi la chute du mur de Berlin et dans les conflits de l'ex-Yougoslavie, en Afghanistan ou en Tchétchénie. Ses reportages lui ont valu de grands prix internationaux.

Pendant vingt ans, Luc Delahaye a pu mûrir sa réflexion sur les forces et les limites de la photographie comme média d'information. Le résultat est l'apparition d'un "second Delahaye", prolongement naturel du premier. Il est à découvrir dans une exposition de 17 photographies, accrochées, jusqu'au 15 janvier 2006, à la Maison Rouge, une fondation artistique parisienne logée au 10, boulevard de la Bastille, dans le 12^e arrondissement de Paris. Ces nouvelles images trouvent leur place dans le monde de l'art. Elles ont été exposées dans des galeries et musées du monde entier. Leur format est immense. Elles sont tirées à cinq exemplaires. Leur prix avoisine les 20 000 euros. Treize d'entre elles ont été rassemblées, en 2003, dans un coffret intitulé *History*.

Les photojournalistes font naître l'émotion en témoignant d'un moment de la souffrance des damnés de la terre. Luc Delahaye, au contraire, met en avant les acteurs et les lieux où se fabrique l'Histoire. Il ne cadre pas un réfugié palestinien devant sa maison détruite à Jénine, en Cisjordanie. Il montre un plan large de Jénine détruite. Le pape Jean Paul II est saisi au milieu du décor historique de la basilique Saint-Pierre de Rome, entouré des hauts dignitaires de l'Eglise, pour souligner la pérennité de l'Histoire. Luc Delahaye explique ce basculement. "Quand j'étais reporter, j'aurais aimé photographier aussi les lieux du pouvoir, les chefs d'Etat. Mais il me semblait impossible de le faire, dans le contexte du magazine, sans avoir le sentiment de collaborer à une sorte de propagande générale. Il y avait une obligation morale à rester du côté des anonymes."

Contrairement à nombre d'artistes qui se rendent sur le terrain quand le calme est revenu, Luc Delahaye, lui, montre l'événement au moment où il a lieu. Il parcourt le monde, colle à l'Histoire en train de se faire, photographie beaucoup, mais ne retient que trois ou quatre images par an. "J'essaie beaucoup, je retiens peu."

Les photos retenues portent un paradoxe. Elles sont réalisées dans l'urgence, souvent en quelques secondes, mais elles semblent ralentir le temps de l'information. "Quand je fais des photos, je recherche un état particulier, la vitesse silencieuse. Cela se ressent peut-être dans les images, dans une opposition au désordre bruyant de l'événement ", confirme Luc Delahaye.

Le recul du photographe et du cadrage y est pour beaucoup. Le pape est minuscule dans l'image au milieu d'une armada de cardinaux – alors que le magazine ne retiendrait que la tête du pape. Delahaye, qui dit ne jamais avoir pu faire une photo verticale, accentue son option large en optant pour le format panoramique. "C'est un format généreux, qui embrasse le monde, le spectacle du monde, avec efficacité et élégance."

La taille du tirage est à échelle humaine afin de placer le spectateur en situation d'égalité par rapport au sujet. Chaque élément, y compris le paysage, a sa chance. Les images posent la question de la place de Delahaye par rapport à la scène. "Il y a une réelle ambiguïté : je suis froid et détaché, assez invisible parce qu'assez insignifiant, et c'est à ce compte-là que je parviens à une pleine présence aux choses, à une relation simple et directe au réel. Cette idée, dans mon travail, est centrale."

Les photos choisies doivent concilier valeur informative et valeur esthétique. "Elles s'alimentent l'une l'autre", précise Luc Delahaye. Une actualité ou une personnalité fortes portent d'abord l'image – "ma photo de Bush serait moins intéressante sans Bush", dit-il. Ce n'est pas suffisant. Il a rejeté une photo de l'enterrement du pape. "Elle aurait séduit, elle m'ennuie. Elle est riche et vide à la fois."

L'attitude de Luc Delahaye provoque un débat. Des photojournalistes l'accusent de faire de l'art avec la souffrance de l'autre et trouvent contestable d'accrocher dans un salon ou sur les cimaises d'un musée le portrait d'un taliban mort. C'est oublier que des artistes – Goya, Gros, Delacroix, Manet – ont représenté des faits d'actualité. Même si le côté direct de la photographie rend l'exercice plus brutal. Du côté du monde de l'art, la représentation de l'événement pourrait rapprocher les grandes images de Delahaye de l'académisme dans lequel a sombré la peinture d'histoire au XIX^e siècle.

C'est oublier le travail de cet artiste sur l'information ainsi que ses préoccupations formelles rigoureuses, qui donnent naissance à une œuvre authentique et atypique, aussi éloignée de l'urgence des médias que du maniérisme de certaines œuvres d'art. "Être un artiste, c'est avant tout porter un regard libre sur le monde, répond Luc Delahaye. Il n'y a pas un endroit, une zone grise du monde, d'où le regard serait exclu. Cela est, très exactement, une attitude morale. Ensuite, la beauté n'est pas un luxe, elle est nécessaire, absolument, partout et à tous."

Source au 05 12 27 : http://www.lemonde.fr/web/imprimer_element/0,40-0@2-3230,50-713533,0.html

Les musées ne font plus l'art

André Rouillé, Editorial de www.paris-art.com, 8 décembre 2005

Pourquoi, diable, certains critiques ou journalistes s'acharnent-ils à vouloir transformer des photographes en artistes... Comme si la consécration ne pouvait s'acquérir qu'en dehors de la photographie.

On a ainsi vu de nombreux photographes de mode ou de publicité avoir les honneurs des plus prestigieuses institutions artistiques. On sait comment Atget a, après sa mort, et à contre sens de son travail, été transformé en artiste par la machine MoMA (Musée d'Art moderne de New York).

Aujourd'hui, c'est un type de photographe aussi éloigné que possible de l'art, un reporter de guerre, qui, avec Luc Delahaye, fait l'objet d'une semblable opération. Assurément avec sa participation active, et par l'action conjuguée de la presse et de plusieurs galeries et institutions artistiques internationales – en France, la Maison rouge.

On comprend bien le contexte de ce processus: d'une part, l'"indéfinition" croissante de l'art accentue la porosité de ses frontières; d'autre part, le déclin accéléré des fonctions informatives de la photographie, et les mutations de la presse d'information, poussent de nombreux reporters à diversifier leurs activités, voire à se recycler. Notamment dans l'art.

Mais être artiste ne se décrète pas. Et ce n'est heureusement pas encore les journalistes qui fabriquent les artistes – ni même les musées comme ont pu le faire croire des interprétations hâtives des ready made de Duchamp et de ses émules qui ont animé l'art de tout le XX^e siècle

On a, à juste titre, beaucoup souligné le rôle du «monde de l'art» dans le statut d'art des ready made. La conversion du porte-bouteilles que Duchamp achète au BHV en une œuvre intitulée *Porte-bouteilles* est le fruit d'une opération symbolique dans laquelle le musée joue un rôle majeur, mais dans laquelle, surtout, intervient un artiste porteur d'une problématique artistique.

L'œuvre est ainsi produite à la conjonction d'une problématique et d'une pratique artistiques, du "monde de l'art" – les galeries, musées, centres d'art, conservateurs, commissaires, critiques –, et bien sûr du public.

Chez Duchamp, la transformation de l'objet porte-bouteilles en l'œuvre *Porte-bouteilles* (1914) n'opère que dans la mesure où elle est l'actualisation de questions si fortes qu'elles travailleront tout le XX^e siècle: les frontières entre art et non art, la nature du faire artistique, le rôle de l'habileté, le concept de beau, l'achèvement de la représentation, etc. En fait, les ready made de Duchamp sont de véritables capteurs des grandes forces qui vont agiter l'art durant un siècle.

Si la qualité photographique des travaux de Luc Delahaye n'est pas ici remise en cause, cette qualité ne suffit pas à en faire des œuvres d'art, comme le voudrait leur auteur, et comme s'échine à le démontrer Michel Guerrin dans un article du *Monde* éloquemment intitulé «Luc Delahaye, du photoreporter à l'artiste» (24 nov. 2005).

A partir de l'exemple de Luc Delahaye, l'enjeu est de rappeler que l'"indéfinition" n'ouvre pas pour autant le territoire de l'art à tous les vents; que ses constantes mutations, aussi importantes

soient-elles, n'abolissent pas l'art, ni ne le rendent perméable à toutes les tentatives et petits arrangements; que l'art est en devenir, mais bien réel, c'est-à-dire insoluble dans les pratiques d'images et les volontés individuelles ; enfin, que l'art, qui est de plein pied dans le monde, est assez autonome et hétérogène pour déjouer les discours qui tentent de le circonscire, de l'infléchir ou de le gouverner. Tant les discours passéistes systématiquement hostiles à l'art d'aujourd'hui, que ceux de la communication qui l'instrumentalisent, ou du journalisme qui s'autorisent non sans candeur à légiférer sur ses frontières.

Avec une emphase plus proche des communiqués de presse que du discours critique (" Jamais on n'a vu un photographe représenter ainsi la grande actualité "), Michel Guerrin voudrait nous faire croire à ce miracle du triple «saut spectaculaire» que le héros de son article aurait effectué au cours des quatre dernières années : saut " de l'actualité à l'Histoire, du journalisme au musée, du photoreporter à l'artiste. "

Et de s'engager dans une démonstration minée à la base par une double caricature: celle du reporter photographe, celle de l'artiste. Delahaye est successivement rapporté à une caricature de l'artiste, elle-même construite comme l'inverse d'une caricature du reporter et de la photographie de presse.

Les images de Delahaye seraient, par excès, des contre-photographies de presse : trop larges (panoramiques), trop ouvertes à la nature et aux personnages secondaires, trop riches de détails, trop ambiguës, trop distantes et froides, etc. Et cela en comparaison des clichés de presse réputés, eux, nécessairement univoques, fragmentaires, " unaires " aurait dit Barthes, ciblés sur un " fragment d'action, une émotion, une personne ", jouant de tous les registres du pathos pour aimer le regard : autant de traits que pourtant de nombreux photographes de presse remettent quotidiennement en cause depuis longtemps déjà.

L'inversion point par point d'un stéréotype des clichés de presse peut à la rigueur justifier que les images de Delahaye s'excluent d'elles-mêmes de la presse, mais cela ne permet nullement d'en déduire qu'elles entrent du même coup dans le monde de l'art.

Un contre-reporter n'est pas encore un artiste.

D'autant moins que Luc Delahaye explique que son changement de posture n'infléchit pas, ou si peu, sa pratique : " Je travaille toujours comme un reporter, je vais sur le terrain et rien ne me distingue d'un autre. La différence est que je n'envoie pas mes photos à un journal. "

Travailler plus et produire moins, mais les images nouvelles sont de la «même famille» que les précédentes. Et Delahaye d'ajouter : " Même distanciation, même apparente froideur, même neutralité. Même confiance dans l'appareil, dans le processus de l'enregistrement, refus d'un style photographique. Peu de choses ont changé, finalement " (*L'Humanité*, 5 nov. 2005).

Dans les propos, les images ou les protocoles de travail de Luc Delahaye, on ne perçoit aucune des préoccupations qui animent les artistes qui sont intervenus sur les mêmes scènes de conflits et de guerres que lui: la française Sophie Ritelhueber en Bosnie, ou l'américano-chilien Alfredo Jaar au Rwanda.

Confrontées à des génocides, les œuvres de ces derniers sont notamment traversées par la question centrale de la figuration de l'horreur et, en l'occurrence, par la mise en doute de la pertinence de la représentation photographique.

Or, hier comme aujourd'hui, Luc Delahaye reste étranger à ces questions, sans que l'on perçoive bien celles qui distingueraient sa production présente de celle de la période antérieure.

En fait, les principales différences paraissent être surtout quantitatives. Les images sont désormais plus grandes, moins nombreuses, à tirage limité (cinq exemplaires), et plus chères – " leur prix avoisine les 20000 euros ", insiste Michel Guerrin qui ne recule en outre devant rien en évoquant Goya, Gros, Delacroix, et même Manet...

Cette logique quantitative relève plus du marché et de la circulation de l'art que de l'art. Les lieux d'exposition, les données physiques des œuvres, et même le marché, contribuent certes à l'art, mais ne font pas l'art.

Qualifier d'" art " toute pratique d'image, aussi brillante soit-elle, revient à banaliser l'art, à le dissoudre dans la masse indifférenciée des pratiques sociales et culturelles.

Or, l'art se distingue des autres pratiques d'images par sa capacité à capter des forces du monde, à résonner avec lui, comme un sismographe. Au-delà de la représentation, de l'information, et du simple regard porté sur les événements, l'art rend sensibles certaines des forces invisibles mais actives du monde.

Construire un regard sur le monde

Dominique Baqué, *Art press*, janvier 2006, n°319, p. 89 (extrait)

Au nouvel espace de la Maison rouge étaient aussi exposés Luc Delahaye et Dieter Appelt. Travaillant sur les lieux de guerre, de conflit et de pouvoir, là où l'Histoire explose ou se trame plus subrepticement, Delahaye pose la question de la photographie contemporaine dans toute son acuité, lorsqu'elle tente d'articuler document, reportage et approche dite "plasticienne". Mais il n'est pas sûr qu'à cette question – loin s'en faut –, il apporte une réponse convaincante, tant le choix explicite de la forme-tableau, de l'œil panoramique et de l'esthétisation formelle induisent une spectacularisation de l'événement pour le moins contestable : ainsi, à la démarche de Michal Rovner, subtile et décalée, s'oppose, non sans une pesante emphase, la mise en spectacle du monde, qui ne saurait être son interprétation ni son déchiffrement, à l'exception toutefois de *Cent trente-deuxième réunion ordinaire de la conférence de l'Opep, à Vienne. 15 septembre 2004*, dont le traitement s'avère sensiblement différent des autres images. Et si l'on a pu évoquer Jeff Wall à propos de ces – trop – somptueux tableaux de guerre et de mort, le parallèle ne vaut guère : il n'est, pour s'en convaincre, que de comparer *Kabul Road* (2001) de Luc Delahaye avec la célèbre *Dead Troop Talk [A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan]* (1986), de Jeff Wall. À la sublimation esthétisée de la mort des combattants chez Delahaye – cercle de dignes Afghans se découpant sur la beauté brumeuse des montagnes et veillant deux cadavres par trop photogéniques, jusque dans le chromatisme du vêtement et du sang séché –, s'oppose à la bouffonnerie, fantastique et cynique, parodie des tableaux de guerre orchestrée avec un humour féroce par celui qui s'est voulu, tel Baudelaire, "le peintre de la vie moderne".

World Mergers : Luc Delahaye

Michael Fried, *Artforum*, March, 2006

The photograph, framed without margins and behind Plexiglas, is just under four and a half feet high by nearly nine and a half feet wide. Its title is *A Lunch at the Belvedere**, and it depicts an actual event that took place at the Hotel Belvedere in Davos, Switzerland, during the World Economic Forum of 2004. The lunch was hosted by Pervez Musharraf, president of Pakistan, whose guest of honor was the famous American financier-philanthropist George Soros. The diners, eleven men, sit facing the viewer – though none looks toward the camera – on the far side of a long table that runs the full width of the picture. (To take this in the viewer must begin his or her engagement with the work by standing ten or twelve feet back from it.) One has the impression that the lunch has not properly begun. For the most part the men are talking quietly with one another, and to the left a chic young woman, possibly a waitress, bends over the table as if serving or taking an order. The image is by far most arresting toward its center, where the elegant, dark-haired and mustached Musharraf is shown talking earnestly to Soros, while a third man, to Soros's left, listens in. And what is arresting is precisely the extraordinary accuracy, as it seems to one, of the depiction of an entire range of small-scale, unemphatic, but nevertheless intensely photogenic gestures, expressions, postures, and pieces of behavior: for example, the small-scale gesture – scarcely more than a tensing of the wrist – of Musharraf's partly open left hand as he makes his point; the downward cast of Soros's head and his inscrutable, almost sullen-seeming facial expression as he plays with something on the tablecloth with his left hand; and the diffident demeanor of the third man who sits with both elbows on the table and his hands clasped. (To observe all of this, of course, the viewer must by now have approached the image and perused at close range its wealth of fine detail.) Then there is the quietly eloquent fact that Soros alone of all the men in the room is not wearing a tie. The others are in dark suits, but Soros wears a lighter-colored brown jacket and a shirt open at the throat – in this context a sign of almost unimaginable power. At the same time, Soros, like all the others except Musharraf, wears a name tag around his neck, and indeed there is something in Musharraf's bearing and appearance, a quality of contained energy, that distinguishes him from everyone else at the table (except Soros, naturally, whose allure rests on other grounds). And when after a while one allows one's gaze to stray from the central group to the lesser figures seated to the right and left, there too the accuracy of gesture and expression seems almost uncanny in its quiet perfection – but it quickly becomes clear that the stakes of whatever may be taking place away from the center are much lower than where Musharraf and Soros are seated, and one's attention repeatedly returns to them. Finally, above the table two elegant but not ornate chandeliers with electric lightbulbs hang from the ceiling, and behind the diners there is

a wall with gauze-covered windows to the right and drawn wine-colored drapes to the left. (By this time one has probably stepped back from the picture to take it in once more as a panoramic whole.) The man who made *A Lunch at the Belvedere*, Luc Delahaye, today in his early forties, is a French photographer who began his career as a photojournalist, specifically a war photographer, for Newsweek and similar publications and went on to enjoy great success in that field, winning the Robert Capa Gold Medal twice, in 1993 and 2002, and the Prix Niepce in 2002. At some point in the early 1990s, however, he began to chafe at the constraints of his trade and to explore various "artistic" possibilities for which there were no precedents in what he had hitherto done. So, for example, he organized the making of a series of pictures of homeless Parisians by asking each to have his or her photo taken alone in a photo booth while Delahaye deliberately looked away. This led to a further project, a series of black-and-white portraits shot on the Metro with a hidden camera. The reference for this was of course Walker Evans's subway portraits of 1938-41, but with a difference: Whereas Evans's subtly differentiated subjects sit across the central aisle from him and are variously framed from one shot to another, Delahaye's photos seem to have been taken at very close range, with his subjects' heads occupying most of the rectangle and their features depicted in sharp focus and strong contrasts of light and shadow as they look off to one side or the other – anywhere, we feel, but at the photographer. *L'Autre*, a collection of ninety such portraits, was published as a book in 1999 (Phaidon). The cumulative effect as one turns the pages is hallucinatory in its intensity: The sameness of the compositional schema throws into relief not only the physiognomic distinctness of the individual subjects but equally their uniform determination, as it comes to seem, to absent themselves as much as possible from their immediate circumstances. For still another project Delahaye traveled for four months during the winter of 1996 from Moscow to Vladivostok**, photographing in garish color people living mostly sorry lives in squalid surroundings; a book gathering a selection of these photos, *Winterreise*, came out in 2000 (Phaidon).

Much more might usefully be said about these projects, *L'Autre* especially, but my purpose here is to call attention to Delahaye's latest venture, a series of panoramic, large-scale (in most cases, roughly eight-by-four-feet) photographs of subjects taken from the image repertoire of photojournalism but treated in a manner that could not diverge further from photojournalistic norms. Ten photos of that type, under the title "History," were exhibited early in 2003 at the Ricco/Maresca Gallery in New York City; I missed that show, but, alerted to Delahaye's recent work by Quentin Bajac's excellent article in last summer's *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, I spent several days in Paris this past November in order to catch his exhibition of seventeen recent pictures at La Maison Rouge. On the strength of Bajac's commentary I expected to be impressed (always a dangerous state of mind) – and, in fact, I was.

As the aforementioned work suggests, what Delahaye has done in his new project is play subject matter against format and all that goes with it. Thus he seeks out subjects of a sort that would ordinarily belong to his earlier practice as a photojournalist – a dead Taliban lying in a ditch, the bombing of Taliban positions in Afghanistan by an American B-52, a handful of Northern Alliance fighters advancing in a mountainous landscape, the Jenin refugee camp on the West Bank after combat between the Palestinians and the Israelis, Slobodan Milosevic about to be tried in The Hague, central Baghdad four days after the taking of the city by American forces, the Security Council at the UN on the occasion of Colin Powell's speech claiming that Iraq possessed weapons of mass destruction, and the Musharraf-Soros lunch at the Hotel Belvedere, to name just eight. But instead of shooting each at close range with a lightweight handheld camera in pursuit of highly dramatic, compositionally arresting, and instantly legible fragments of larger situations – the photojournalistic norm – he employs large-format, frequently panoramic cameras in order to include vastly more of the scene before him in terms both of lateral extension and of sheer quantity of visual information. Although one is not made aware of the fact by the images themselves, he occasionally takes multiple shots from a single vantage point over a period of time and then digitally combines them to arrive at the final image – this, in fact, is how *A Lunch at the Belvedere* was composed. And by printing his photos at large scale, he ensures that their wealth of minute detail is made available to the viewer. The photographs that result, as Bajac notes, involve a balance of opposing forces. So, for example, there is in most a strong sense of distance, even withdrawal, on the part of the photographer: The viewer quickly becomes aware that a basic protocol of these images rules out precisely the sort of feats of capture – of fast-moving events, extreme gestures and emotions, vivid momentary juxtapositions of persons and things, etc. – that one associates with photojournalism at its bravura best. At the same time, the photographs in their sheer breadth and detail extend an invitation to the viewer to approach closely, to peer intently at one or another portion of the pictorial field, in short to become engrossed or indeed immersed in

intimate contemplation of all that the image offers to be seen. Put slightly differently, there is in all these works an emphasis on the sheer openness of the image, its total accessibility to vision, as if the photographer has somehow managed to withdraw so as to make way for reality itself. But precisely because this is so, the viewer is given only the most minimal indications of where to look; unlike a photojournalistic image, which is effective only insofar as it makes a single vivid point, Delahaye's panoramic images in their richness and complexity (and also, in a manner of speaking, their simplicity) leave the viewer to shift for himself or herself – in the case of *A Lunch at the Belvedere*, to recognize Musharraf and Soros, and then by looking closely to "activate" the discreet but palpable drama at the photo's heart. This in turn is why the viewer tends to feel that the significant details he or she comes to invest with significance – the exchange between Musharraf and Soros, or in *Northern Alliance Fighters, 2001*, a very different work, the precise movements of the already distant Northern Alliance soldiers as they advance away from the camera over the crest of a ridge or various incidental features of the rutted and forbidding landscape – are discovered by him or her rather than delivered personally by the photographer. But because the viewer knows or at least believes that this is not the case, the ultimate effect of those details is to underscore the effect of art: hence my emphasis, in the opening description of *A Lunch at the Belvedere*, on what I characterized as the "accuracy" of the depiction of gesture and expression – as if the latter somehow had been delineated by the photographer rather than automatically recorded by his equipment. And in fact there was nothing automatic about Delahaye's choice of subject, positioning of his camera, or selection of a suitable moment – not Cartier-Bresson's "decisive moment" so much as one that allows a maximum of slow, exploratory penetration by the viewer. Not to mention whatever was done to the composition when he revised it with a computer (in that sense, there is no telling where recording leaves off and delineation begins).

One obvious term of comparison is with the reconstructive "near documentary" aesthetic of Jeff Wall, but even more telling, I think, is the contrast between Delahaye's panoramic pictures and the work of Andreas Gursky, whose large-scale and often fantastically detailed images put a similar premium on sheer visibility while simultaneously cutting themselves off, "severing" themselves, from any corporally imaginable relation to photographer or viewer: Distance in Gursky tends to be absolute, not, as in Delahaye, the dialectical other to proximity and immersion. It is as though in the end Delahaye's panoramic pictures, exactly opposite to Gursky's work, aspire to yield an imaginative experience of something like merger with the world – an aspiration that may well strike a wholly original note in contemporary photography.

Michael Fried is J.R. Hervert Boone professor of Humanities at Johns Hopkins University in Baltimore.

Source au 20080102 : <http://www.thefreelibrary.com/World+mergers:+Michael+Fried+on+Luc+Delahaye-a0143569278>

Notes

* **Belvedere**, court of the Vatican named after a villa built (1485–87) for Innocent VIII. The villa was decorated with frescoes by Pinturicchio and others; a chapel painted by Mantegna was demolished when the villa was made part of the Museo Pio-Clementino at the end of the 18th cent. The Belvedere court, connecting the villa and the Vatican, was designed (1503–4) by Bramante for Julius II to include an architectural garden, a permanent theater, a museum building, and a statue court. The *Laocoön*, discovered in 1506, was placed in the statue court; in 1511 the *Apollo Belvedere* (see under Apollo, in Greek religion) was installed in a special niche. When Bramante died in 1514, only a portion of the Belvedere was completed; many modifications were made under a succession of architects including Giuliano Sangallo, Raphael, Peruzzi, and Antonio Sangallo. Now a museum, the Belvedere still contains the *Laocoön* and the *Apollo* as well as other rare works of classical antiquity.

** **Vladivostok**, city (1989 pop. 634,000), capital of Maritime Territory (Primorsky Krai), Russian Far East, on a peninsula that extends between two bays of the Sea of Japan. It is the chief Russian port on the Pacific (kept open in winter by icebreakers), the terminus of the Trans-Siberian RR and the Northern Sea Route, the chief base of the Russian navy in the Pacific, and a base for fishing and whaling fleets. The city has large shipyards, railyards, chemical and engineering factories, fish canneries, and food plants. The Russians founded a military post on the site in 1860, and it became an important outpost for Russian expansion in E Asia. Vladivostok became capital of the Maritime Territory in 1888 and grew rapidly after the completion (1903) of the Trans-Siberian RR. It developed as a naval base after the loss (1905) of Port Arthur to Japan. In World War I the Allies used the city as a major supply depot, and after the Russian Revolution of 1917 they occupied it. Most of the occupying forces were Japanese, but there were also about 7,500 Americans and contingents of British, Italian, and French troops. By 1920, when Vladivostok was included in the newly proclaimed Far Eastern Republic, the Japanese continued to occupy the region and installed a counterrevolutionary Russian puppet government. By 1922 all the interventionist forces had withdrawn and the city came under Soviet control. In World War II, Vladivostok was a major port for lend-lease supplies. After World War II, the port was closed to Western ships, forcing foreign traffic for the Trans-Siberian RR to off-load at Nakhodka. In 1990 it was reopened to foreign shipping. The city is the chief cultural center in the Russian Far East. Among its many educational institutions are the Far Eastern branch of the Russian Academy of Sciences and the Far Eastern Univ. (reopened 1956). Russians and Ukrainians comprise most of the city's population.

Sources : <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/belvedere> <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Vladivostok>

A Conversation with Luc Delahaye

Jörg Colberg, PopPhoto.com, June 12, 2007

The controversial and talented photographer explains his goal of restoring "the autonomy of the image."

Luc Delahaye rose to the heights of photojournalism as a conflict photographer, a rarified club few ever reach but to which many aspire. So it came as quite a shock in 2004 when the Frenchman declared the end to his photojournalistic career and the start of his artistic one.

The decision caused quite a stir at the time, especially when paired with his departure from the prestigious Magnum Photos, but Delahaye's artistic journey is now bearing considerable fruits. His latest work, "History," might be considered the culmination of his artistic development. The series of panoramic photos shot with a large-format view camera often show vast scales, such as the whole UN assembly hall while President Bush was giving a speech. Shot in typical photojournalistic situations in a non-typical way, the large-format images (often printed 4 x 8 feet) take on a broader historical perspective. *American Photo* recently spoke with Delahaye about his work and vision.

Jörg Colberg : I think the first images that I saw from you were those published in "History," and I was instantly somewhat confused. Even though these photos are/were clearly photojournalism, in my head I also placed them into the context of contemporary photography. For example, "President Bush Addressing the U.N." reminded me of some of Andreas Gursky's work, like his photos of stock traders or of a rave. What was your motivation to move away from your run-of-the-mill photojournalistic practice - where one would have taken a photo of just President Bush and the podium at the UN - and to get vast panoramas instead?

Luc Delahaye : The picture you mention was made at a time – 2002 - when I was more interested in including the broad context of a given situation than I am now. It was probably in reaction to photojournalism, where I was coming from. I think that photojournalism is at its best when conceived as a series - the picture story. But I was never really interested in telling stories, I'm more into the production of individual images with strong narrative structures, and at that time there was a necessity to formalize clearly what I was standing for: simplicity, some clarity, the refusal of a "photographic style" and the mystification of reality that comes with it. Working with the complexity of the real was one thing. The other one, probably more difficult, was to work towards the restoration of the autonomy of the image.

JC : Can you be a little bit more specific by what you mean when you say "the autonomy of the image"? Also, I find it interesting that you're speaking of the complexity of the real. We've come to get used to the idea that reality is just so simple, that simple stories and simple images show us what is real and what isn't. But it seems to me that's just really not true, and you can look anywhere in the world where reality is just so much more complex than the black-and-white pictures people are presented. Is this something that you are interested in?

LD : If an image has a sort of organic unity - the internal coherence of a mesh of elements that work together, respond to each other and therefore produce "intelligence" – then you can say that it has a level of autonomy. It's self-sufficient in the sense that it doesn't rely on the outside to exist; and this is precisely a condition that makes possible an interesting relation with the outside, the viewer. I think that these qualities are sometimes emphasized by the size of the work - when some elements and information begin to exist, and when the image is independent from the context in which it is shown: the picture as a physical object. But I can't say that I am consciously trying to achieve this, it doesn't work that way. It's enough if I just recognize it when it's there or seems to be there.

JC : We've lately seen the development of photography that lives at the intersection of photojournalism and art. For example, recently, photography from the aftermath of Hurricane Katrina has reached art galleries, and books have been published. In a sense, there never was such a clear distinction between photojournalism and fine art in the first place, with many photographers, like Henri Cartier-Bresson, working right in that gray zone. But, I think, in the eye of the public, photography still is either art or photojournalism, or something that is not necessarily real or outright fabricated and something that is a depiction of reality. There are all kinds of problems I see with this. For example, shouldn't we be a bit concerned if the aftermath of a natural (and, to a large extent, man-made) disaster can only be found in museums or art galleries - the places where many people expect to find, well, art - something that doesn't necessarily reflect "reality"? Don't we move things that need to be discussed in quite a bit of seriousness into a space which might suppress this discussion?

LD : A work of art is always a document: a document about the artist, about its time and the context in which it has been made; and sometimes a photograph contains enough information about a given situation that you can say it has some journalistic value. But it's different - in nature - from photojournalism, and I think ignoring the difference between the two generally produces something which is neither good journalism nor it is convincing art. That said, I don't really feel concerned by this issue - the issue of the classification of my pictures by their viewers.

JC : It's quite interesting that your work was discussed in three of my other interviews. In each case, your photo of the dead Taliban soldier from your "History" project was brought up, and I'm quite grateful that I now can talk with you about this particular photo. Can you maybe give us a bit of a background first? Under which conditions did you take the photo?

LD : I was staying since two weeks with a small group of Northern Alliance fighters in a farm on the frontline, waiting for the offensive. It eventually happened and in great confusion, on foot, we crossed the no man's land and reached the Taliban lines. That's where I made this image. The morning after, we reached Kabul.

JC : I think the photo has generated quite a bit of a controversy not because of its content, but because of how and where it was displayed (and sold). These days, people are quite used to seeing dead foreign (but certainly not their own) soldiers on a regular basis in their newspapers, but seeing a huge print of one in an art gallery is quite different. And I sense a certain uneasiness about seeing it sold for a lot of money. I am sure you have encountered this problem before. What do you say to people who confront you about this?

LD : I'm avoiding these discussions.

JC : OK, let's not talk about it then. But then I'd be curious to find out why you're avoiding these discussions now? Do you think that the photo and its presentation have been a bit misunderstood?

LD : There can't be a misunderstanding, because I'm not "saying" anything through my pictures. They are just there. If they are good enough, they will not need me to justify them afterwards. In any case, photography is essentially a phenomenological practice: no matter how complex or obscure a picture can be, it will always show the nature of the photographer's relation to the real with a degree of clarity.

JC : The photo of the dead Taliban reminded me of paintings of old masters - who regularly showed historical or religious settings or events. The advent of photography made painters move their subject matter away from the realistic to something else, but it was never quite that obvious that photography was moving in. Maybe we're now at a point where photography creates our contemporary version of paintings of old masters? Is this something you had in mind?

LD : No, I don't feel the need to do what has already been done. I'm trying to work with what only belongs to photography, and I think there's more to be done.

Jörg Colberg is founder and editor of the blog *Conscientious*. He works as a research scientist at Carnegie-Mellon University.

Source au 20071202 : <http://www.poppphoto.com/photographynewswire/4275/a-conversation-with-luc-delahaye.html>

Source de l'entretien au 20110619 : http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/a_conversation_with_luc_delahaye/

Métamorphose documentaire

Gaëlle Morel, " Esthétique de l'auteur ", *Études photographiques*, n°20, juin 2007 (extrait de l'article)

Au mois de novembre 2001, le photographe français Luc Delahaye réalise un reportage en Afghanistan sur les combats opposant les soldats de l'Alliance du Nord aux talibans²¹. Les photographies, accompagnées de légendes, sont publiées dans *Newsweek* le 26 novembre 2001, puis dans *Le Monde 2* en décembre 2001, sur cinq doubles pages²². En 2002, Delahaye reçoit les prix du World Press Photo et Robert Capa pour récompenser la réalisation de ces images. La photographie qui ouvre l'article du *Monde 2* est également vendue au cours de la vente aux enchères consacrée au photojournalisme en 2002²³. Le cliché montre des soldats courant en direction de l'appareil : l'indétermination du cadrage, le défaut de lumière et le flou de bougé cherchent avant tout à témoigner de la confusion de la situation. Réalisées au plus près des combattants, certaines images offrent une lisibilité réduite. Les constellations de points lumineux permettent de deviner les contours troubles des personnages, des tanks, des armes et des paysages. Les effets employés limitent volontairement la clarté documentaire afin de jouer sur le

registre de la sensation et de l'émotion. Les cadrages coupés de façon anarchique et les formes nébuleuses créent une impression de chaos, de violence et d'agitation. Ces critères esthétiques propres au photoreportage de guerre permettent d'alimenter une certaine mythologie reposant sur la proximité du photographe avec l'événement. Mais, ils correspondent surtout aux attentes du support auquel les images sont destinées. En effet, d'autres photographies de Delahaye réalisées à l'aide d'une chambre panoramique²⁴ et prises sur les mêmes lieux attestent des choix formels différents, comme le montre l'exemple du cliché représentant un taliban mort. Ces images, d'abord réunies dans un livre au tirage limité à 100 exemplaires paru en 2003²⁵, sont exposées en 2005 à La Maison rouge, fondation privée d'art contemporain située à Paris. Les photographies panoramiques prises en Afghanistan montrent les mêmes événements, voire les mêmes personnages, que les clichés publiés dans *Newsweek* et *Le Monde*.² Mais, si les organes de publication représentent des situations confuses, prises sur le vif et au plus près des personnages, les épreuves exposées insistent sur la pose affirmée des modèles, une très grande luminosité et l'élargissement du cadre.

En réalisant ses images panoramiques, Delahaye entend adapter une photographie de style documentaire aux événements historiques²⁶. Les clichés se définissent donc par une forme de distance et une précision optimale. Le photographe ouvre l'espace et les perspectives, incluant des pans entiers de paysage comme le ciel et les montagnes et produisant ainsi une sorte de « réminiscence picturale²⁷ ». Les images proposent des éclairages homogènes et des cadrages frontaux, et s'offrent sans indication de lecture, sans volonté interprétative préalable et sans hiérarchie entre les différents éléments qui les composent. Enfin, les légendes sont réduites à l'essentiel, indiquant simplement le lieu et la date. Cette mise en retrait du photographe l'amène à respecter la spécificité du médium et la pureté de l'enregistrement mécanique. Malgré l'usage d'un style réduisant en apparence toute manifestation créative, les épreuves panoramiques du photographe font également l'objet de vives critiques lors de leur exposition à La Maison rouge. Dans un article publié dans *Art press*, Dominique Baqué lui reproche une esthétisation formelle de sujets médiatiques induisant « une spectacularisation de l'événement pour le moins contestable²⁸ ». Quel que soit le style adopté, expressionniste ou documentaire, les critiques semblent surtout refuser la légitimation artistique ou culturelle de photographies dont les sujets sont traditionnellement destinés à la presse.

Opérant le même renversement que Luc Delahaye, le photographe français Guillaume Herbaut, membre fondateur du collectif L'Œil public, dissocie lui aussi le style de ses images publiées de l'esthétique de ses projets personnels. [...]

Dans ces différentes démarches, les marques ostensibles proposées par le photographe se révèlent davantage privilégiées par l'économie de l'information que par certaines instances de légitimation artistique ou culturelle. Les éditeurs de presse encouragent la transformation visuelle de la réalité pour valoriser leurs journaux et accroître leur crédit par une rhétorique de la proximité et de l'engagement visible du photographe. La renommée des photoreporters auteurs repose sur la démonstration manifeste de leur approche, grâce notamment à une intervention dans le régime d'enregistrement de la photographie. Au contraire, l'adoption d'une forme documentaire par certains photographes dans le cadre de leurs travaux personnels paraît répondre à la doctrine du modernisme, exigeant l'affirmation des spécificités du médium, privilégiant ainsi les qualités mécaniques de la photographie et favorisant le retrait apparent de l'opérateur. L'« actualité des théories modernistes³² », constatée depuis les années 1990 dans la photographie contemporaine, semble ainsi trouver une de ses manifestations les plus évidentes dans ce glissement opéré par certains auteurs qui, pour s'inscrire dans une dynamique artistique, abandonnent toute posture expressionniste au profit de formes esthétiques propres à l'enregistrement mécanique.

Notes

21 À l'époque du reportage, le photographe est encore membre de l'agence Magnum qu'il quitte en 2004.

22 Luc DELAHAYE, "Dernière nuit avant Kaboul", *Le Monde* 2, déc. 2001, p. 14-23.

23 T. DE MAIGRET, L. HERSCHRIT, L. HERSCHRIT et J. DI SCIULLO, *Le Photojournalisme aux enchères 2002*, op. cit., p. 144. L'image estimée entre 1 500 et 2 000 euros est vendue 950 euros.

24 Quentin BAJAC, "Le Regard élargi. Les photographies panoramiques de Luc Delahaye", *Les Cahiers du Mnam*, été 2005, p. 28-41.

25 L. DELAHAYE, introduction d'Eugenia PARRY, *History*, Londres, Chris Boot, 2003.

26 Cf. L. DELAHAYE, propos recueillis par Michel GUERRIN, "Les 'tableaux d'histoire' contemplatifs de Luc Delahaye", *Le Monde*, 2 mars 2003, p. 17.

27 L'expression a été employée par Philippe DAGEN, au cours de sa conférence "Du trouble dans les images : petite suite afghane", donnée dans le cadre de la journée d'études "Pratiques artistiques et photojournalisme", Paris, La Maison rouge, 9 janvier 2006.

28 Dominique BAQUE, "Construire un regard sur le monde", *Art press*, janvier 2006, p. 89.

32 M. POIVERT, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002, p. 106.

Conversation avec Quentin Bajac

Entretien réalisé en juin 2010, tiré de Luc Delahaye, *2006-2010*, Göttingen, Steidl, 2011

– *Quand tu décides d'aller dans tel endroit ou dans tel autre, est-ce un sujet, un pays ou un événement qui détermine ton choix? Ou bien est-ce toujours médiatisé par une image vue dans le journal ou ailleurs?*

– Oui, il faut qu'il y ait une photo dans le journal. Ou une image qui se forme à la lecture d'un article. La relation de faits dans le style journalistique, c'est-à-dire lacunaire, sans affect et sans commentaire, est le meilleur support de l'imaginaire : je vois des situations. Rien de ce qui se passe dans ces premiers moments ne peut ensuite me servir, sauf à déclencher un départ, mais c'est quand même là que tout commence. Il y a une sorte de reprise entre ce qui se passe pour moi avec le journal – la formation d'images, la relation qu'on peut avoir avec quelque chose qui n'est pas le réel mais a un rapport certain au réel – et ce qui se passe peut-être pour celui qui regarde mes photos. Entre ces deux moments, mon travail n'est que d'ajouter un degré d'expérience à une fraction du réel. Il y a aussi autre chose, avec le journal. Un journal ouvert, c'est un peu le monde qui se donne à voir entièrement, mais indéchiffrable dans sa totalité, anarchique à proportion de sa visibilité. Plus on perçoit, moins on comprend. Je dois passer par cette saturation des faits et cette absence de sens avant de me décider à partir, et partir revient alors à se jeter dans la réalité, de façon assez primaire, en pensant qu'aller au contact des choses telles qu'elles sont tuera peut-être cette confusion. Mais peu importe. Ce qui est important c'est que je suis dans l'actualité, que mon regard est superficiel et versatile et que je préserve cela un peu comme on garde un trésor : comme le reporter que j'étais, état de parfaite disponibilité et facilité de l'accès aux choses. Faire en sorte que ce soit encore possible.

– *Dans le passé, tu as parfois photographié des situations officielles, liées à la régulation de l'ordre international. Tu ne le fais plus.*

– Je ne le fais plus. Il y a eu des tentatives dans les premières années et plusieurs images sont restées. Quand on découvre le grand format, on est tenté de prendre du champ pour inclure un maximum de détails. C'était un peu une expérience, pour moi et pour l'appareil, une expérience pour voir – de ces grandes mises en scènes destinées aux médias – ce qu'il pouvait enregistrer, ce qu'il pouvait encaisser. Et il y avait cette idée du "spectacle du monde", une idée assez vaine auquel ce monde-là, celui des dirigeants et des sommets internationaux, dans l'imaginaire de la mondialisation, se prête avec la complaisance active qu'on appelle d'ailleurs aussi spectacle. Ce n'est pas cette complaisance qui m'ennuyait – par définition, le spectacle n'oppose pas de résistance localement, il y est même dérisoire – mais plutôt son pendant, le ton un peu ironique et critique que prennent automatiquement les images faites dans ces situations et avec les possibilités descriptives du grand format. L'image est donc coincée entre l'adhésion et la seule démystification, la prise de distance ironique, qui est aussi une forme de collaboration et de reconnaissance. Le spectacle piège l'image, il la neutralise. Et il rend impossible la mise en oeuvre de ma procédure habituelle qui, elle, relève d'une certaine innocence-inconscience, que celle-ci soit feinte ou non. Si l'image peut faire vaciller la réalité, ce ne sera pas en acceptant les règles de ce jeu-là, duquel il vaut mieux s'exclure.

– *Mais les images faites dans ces situations étaient aussi des images de concertation, de dialogue. Entre ces photos et celles prises sur le terrain, dans le chaos du monde réel, on pouvait avoir l'impression d'une vision qui se contredisait volontairement. Était-ce délibéré ? Et le fait que tu aies ensuite cessé de traiter ces événements institutionnels donne-t-il, selon toi, une tonalité différente à ton travail ?*

– Je ne le crois pas ; mais si mes photos sont vues d'une façon ou d'une autre, ce n'est pas de mon fait, je ne cherche pas à donner une interprétation du monde. J'ai photographié ces manifestations surtout parce que c'était possible et, si j'ai arrêté, c'est aussi parce que c'était devenu pénible, parce que je n'aimais pas être dans cet environnement très réglementé et organisé pour les médias. C'est l'image d'un monde où l'on n'a pas envie de vivre, qui semble parfaitement irréel et pour lequel la seule fascination qu'on peut avoir est la fascination du vide. C'est aussi pour ça que j'ai été à la guerre si longtemps.

– *Que veux-tu dire?*

– Que dans un monde tellement quadrillé, sécurisé et si peu immédiat, le réel lui-même a perdu du terrain. Jeune reporter, j'ai voulu voir ces endroits où la vie, si elle est plus dure, est aussi plus simple.

C'est la fuite, le thème classique de la fuite hors de soi : à se sentir tellement inconsistant, il peut devenir impératif – et, de toute façon, tentant – de se confronter à quelque chose de radicalement différent. Partir, sans même l'intention de témoigner, exporter ainsi son propre sentiment d'irréalité vers des lieux de malheur, ressemblait sans doute à la fantaisie d'un enfant de l'Occident ; mais le goût pour la liberté ne s'encombre pas d'excuses. Je savais bien, pourtant, que cet ailleurs est un mythe et n'existe que pour celui qui ne comprend rien de l'endroit où il se trouve, ne comprend pas la langue qu'on y parle. Que c'est un territoire de fiction. Voyage immobile, de la sensation d'irréalité que diffuse notre monde à la fiction d'un autre monde où le réel serait enfin réel. Mais je cultivais toutes les marques de l'idiotie – j'en tenais le système – et c'est encore ce que je garde de ces années-là : aujourd'hui encore, il me semble important, pour faire une photo, de ne pas essayer de comprendre ce qui m'est donné à voir et surtout ne pas parler, ne pas croire en l'échange. C'est la figure de l'idiot ; en lui, tout passe sans résistance et sans laisser une trace, il a tout oublié et rien n'a d'importance, il est léger au point de disparaître. Il y a une coïncidence heureuse entre une telle disposition et la photographie car cette disparition, toujours renouvelée, se solde chaque fois par la possibilité d'une image.

– *Tu abordes deux thèmes assez importants : le choix de la guerre comme sujet et la question de ta présence-absence aux choses quand tu fais des photos.*

– Oui, je ne peux pas séparer ces deux choses. La guerre, on sait pourquoi on y va la première fois : pour voir à quoi cela ressemble. Mais si j'ai continué ensuite, c'est parce qu'elle offre certaines possibilités. À cette époque, c'était encore très confus ; je voyais seulement que, dans ces situations de dérèglement du réel, la matière et la matière humaine se découvrent et deviennent mieux visibles. Évidemment, ce n'est pas un phénomène objectif ou surnaturel mais une simple illusion de la perception due, peut-être, à ce différentiel entre désordre ambiant et désordre intérieur, la sensibilité devenant alors calme et vive. Illusion qu'on accepte volontiers, comme tout ce qui peut être utile. Le découverte dont je parle est d'ailleurs très partiel, ce n'est que l'affleurement de ce qui constituerait une réalité pleine. Mais cette meilleure visibilité semble offrir à l'appareil une prise sur les choses, il peut alors fonctionner " seul ". Ma manière de faire des photos est très simple, minimale : être là et ne donner que ce qui est juste nécessaire, tenir l'appareil. Je crois au pouvoir de l'enregistrement et je ne travaille que sur ça, qui fait la singularité de la photographie, qui n'appartient qu'à elle. L'enregistrement n'est pas un processus mystérieux, il ne se produit pas seul et par magie. Mais ce premier pas, cette intrusion mécanique dans le domaine de la pensée, de la mémoire et de l'imagination, est un basculement. Il est plus décisif que tous ceux qui seront accomplis par l'esprit lui-même. Ce sera toujours la force de la photographie. Elle ne dispose pas des moyens étendus à l'œuvre dans le cinéma, la littérature ou ailleurs, mais elle a pour elle cette puissance originelle. C'est sans doute pour cela que le photographe du réel n'est pas ou ne devrait pas être vu comme un artiste tout à fait comme les autres : son médium est trop puissant, son intervention n'est donc pas tellement significative ; ou, du moins, elle ne se situe pas dans la logique d'une suite menant, par l'intention, de la conception à la réalisation. On peut dire qu'une photo est toujours une construction, dire encore qu'elle trahit les normes de la société à laquelle appartient son auteur – et comment, pourquoi s'en libérerait-il –, tout cela est évident ; mais il me semble important de comprendre qu'une photo est avant tout le document, la trace de l'expérience du photographe, de sa présence essentielle et contingente. La photographie est phénoménologique. S'il ne voit pas ça, le photographe se condamne à jouer sur un terrain qui n'est pas le sien mais celui du peintre, de l'écrivain, là où il n'aura jamais vraiment la main. Ainsi, pour moi, faire une photo revient surtout – c'est ce que disait Robert Bresson – à être *sûr d'avoir épuisé toutes les possibilités offertes par l'immobilité et le silence*. Immobilité, vitesse – même chose –, silence, indifférence. J'ai beaucoup pratiqué, et maintenant encore, l'indifférence comme stratégie de disparition. La volonté est une infraction à cette règle de la présence première, l'enregistrement n'atteint son efficacité que par la neutralité de l'opérateur, ou sa neutralisation, sa transparence, quand celui-ci sera devenu machine, qu'il aura abandonné son intention, réussi à se retirer de lui-même et à disparaître dans les choses. Je crois que la situation de chaos, de dislocation, permet d'atteindre cette unité plus facilement car le réel y est plus ouvert ; il y présente même parfois des béances. En ce sens, la guerre est pour moi un moyen artificiel et je sais bien à quel point mon champ est limité. Ce que je décris ici n'est peut-être que le degré zéro de la photographie, une tautologie, la démonstration par l'évidence, mais je dois dire que ce n'est qu'un moment dans le travail ; et surtout que, pour me faire comprendre, je suis excessif. La pureté de l'enregistrement n'est jamais atteinte, elle n'est qu'un idéal qui fait *marcher*. Et, de la disparition, il

n'y a pas plus d'accomplissement. Il est même souhaitable que quelque chose en soi fasse défaut ; sinon, pas de photo.

- *Tu parles de toi, de ton état, mais qu'en est-il de ce qui se trouve face à ton objectif?*

- Je veux simplement parler de la continuité de soi aux choses et dire qu'en photographie cette continuité peut apparaître, paradoxalement, dans une radicale prise de distance émotionnelle et intellectuelle...

- *Qui se traduit par une mise à distance physique ?*

- Quand on dit " les choses ", " le réel " ou " le monde ", c'est surtout de l'Homme que l'on parle, enfin je crois ; c'est le sujet de mes images. La distance est la question centrale, qui détermine les autres et n'est jamais résolue. Elle devient, dans l'image, l'affirmation d'une position face au réel, que cette position soit recherchée ou non, assumée ou non. D'une certaine façon, elle est la première déclaration du photographe. Et quand, d'une photo en particulier, on parle de distance " juste ", ce n'est pas parce que cette justesse est absolue ou définitive mais parce qu'on sent la cohérence de cet élément avec les autres, dans le dispositif de l'image. Certaines distances – les plus habituelles – donnent l'impression de mieux comprendre les données relatives à l'humain. Mais il faut un réglage continu entre le désir trompeur de s'approcher, avec l'impossibilité ou l'interdit du très près, et celui de s'éloigner, avec le risque d'une perte d'humanité. Prendre beaucoup de champ équivaut souvent à réduire le monde à un décor et des figures ; quand l'altérité disparaît, mon intérêt tombe... J'ai dit réglage comme je pourrais dire apprentissage et, loin de cette humilité, j'ai connu la tentation de l'écart impossible, celle de réunir dans une seule image un portrait réussi, la description exacte de relations humaines, et un bon paysage. C'est aussi pour ça que, au départ, j'ai décidé que mes images seraient de grandes dimensions. C'est le rêve de l'image totale, qui contiendrait tous les aspects de la vie humaine comme un grand roman, qui ferait tout ressentir et tout comprendre. Il n'est d'ailleurs pas complètement vain d'être déraisonnable : on se dit qu'avec un peu de chance et si on s'améliore cette totalité finira par apparaître dans la somme de toutes les images. Mais la réalité rattrape toujours le photographe et j'ai souvent fait des photos d'assez loin pour la raison triviale qu'il est difficile, vraiment difficile, de réussir de près et dans l'action avec une chambre grand format tenue à main levée. Contre ce déportement causé par une insuffisance de la maîtrise, mon effort a été de me rapprocher pour me maintenir à la distance où les relations humaines sont visibles, multiples, actives, demeurent problématiques. Photographe de l'extérieur, mon domaine est celui de l'homme social, l'espace public. La réalité qui m'importe le plus est faite d'hommes qui tentent d'agir sur elle autant qu'ils y sont soumis. Des corps dans l'Histoire. On retrouve au théâtre ces distances actives, propres à toute assemblée humaine : relations entre les acteurs et avec le spectateur, liberté de l'acteur et fatalité du texte ; et la scène comme lieu de contrainte de l'espace et de l'expression rendue justement possible par cette contrainte, par la mesure humaine de cet espace. La position du photographe est celle du spectateur : assez près pour voir chaque visage, assez loin pour les voir tous. Car il vient d'ailleurs, il reste un étranger parmi les autres – sa solitude ne vient que de ce qu'il est parmi les autres – et il est soumis à une tension de forces contraires, son point d'équilibre : appartenir au monde, ne pas participer.

- *Tu viens de dire le mot " Histoire ". Est-ce que c'est l'Histoire, en tout cas celle qui est dictée par les médias, qui t'intéresse et fait que tu travailles essentiellement sur l'actualité ?*

- C'est vrai, je suis presque toujours sur le terrain de l'événement, que les médias produisent et consomment pour justifier leur existence. Si mon travail était une critique des médias de masse et de leur ouvrage de mystification du réel, je ferais les choses autrement. Mais ce n'est pas mon affaire. Je suis un photographe d'action, je cherche des situations et je cherche à me mettre *en* situation. Dans la masse indescriptible des manifestations du réel, celles du moins qui sont significatives au regard de ce qu'on appelle la destinée commune, l'événement d'actualité n'a sans doute qu'une part marginale ou seulement symptomatique, mais c'est pour moi un moyen plus qu'un sujet. Je ne vais pas ici ou là pour nécessairement raconter ce qu'il s'y passe de plus connu, ce dont on parle déjà dans les journaux, mais pour accéder à des situations qui, en ayant un rapport direct avec l'actualité – et, quelle que soit leur exemplarité à cet égard, loin du " symbolique " recherché par la presse –, valent d'abord pour elles-mêmes. Des gens, une histoire. Je dois dire aussi que l'actualité, quand j'ai commencé la photographie, s'est imposée à moi pour une autre raison, toute différente. J'étais trop timide à l'époque et trop perdu pour pouvoir faire des photos dans une rue sans histoire, et j'ai vu que le statut de reporter pouvait me donner à la fois

une légitimité et un sujet. Sujet limité, légitimité superflue, bien sûr, mais qui m'étaient pourtant nécessaires. C'était une couverture et un véhicule, et c'est resté comme ça, plus ou moins. Cette forme de passivité qui consiste à être le jouet de l'actualité à la manière irréfléchie du reporter permet d'atteindre certains types de situations presque malgré soi, en désamorçant la question du sujet. Je me méfie un peu de cette idée d'"avoir un sujet". Il me semble que cela suppose une préconception des choses, une sorte de croyance dans le caractère établi du réel, contre son intelligence et sa plasticité. Et que cela revient à s'affirmer soi-même, unilatéralement, comme donnée objective. En réduisant ainsi l'équation, on peut effectivement s'offrir le sentiment de sa propre responsabilité face au monde – dans sa forme la plus hypothétique – et le confort d'un discours. Mais cette position d'autorité sur le réel devient vite ridicule et peu efficiente si l'on s'attache à quelque chose d'aussi général que les affaires du monde. Il est gratuit de mettre en question le réel sans prendre le risque de s'y livrer, en toute incertitude. Si l'on tend à une rencontre avec lui, ne pas rivaliser avec lui. Comment atteindre, alors, ce point de jonction, si tout mouvement m'en éloigne ? La solution, impure, ambiguë, est d'"occuper" mes forces en leur donnant à suivre les caprices assez prévisibles de la caravane médiatique. On sait que le système des médias est partout et que par lui tout se ressemble, est réduit à une condition générique. Mais ce système, par sa suffisance, est aussi un ventre mou. Il est plus que simple de le subvertir à son propre usage et d'en faire, curieusement, le moyen d'un accès au monde...

– D'accord, mais y a-t-il dans ton travail une ambition de raconter une histoire, une actualité, dans ce qui serait ton projet documentaire ?

– Non, et pourtant, quand j'ai commencé il y a dix ans, je voyais là aussi des possibilités ; je me disais qu'on n'avait jamais vraiment vu l'actualité de cette façon, par ce qui ressemblait à une version superlative du reportage. Et ça tombait bien : on avait annoncé la fin de l'Histoire et elle semblait se remettre en marche, on avait parlé de la mort de l'événement – par la perpétuelle production d'événements – et, dans sa forme intégrale, il redevenait d'actualité. Mais, je l'ai dit, face à un objet aussi complexe, un travail photographique ne prétend pas à un récit de ce type. Surtout si l'on a fait le choix de l'image unique, une image qui n'est pas confrontée à d'autres dans la série ou par le montage, ou qui n'est pas travaillée par du texte. L'image unique, spécialement quand on lui donne la forme d'un objet autonome, a forcément quelque chose de fermé, de presque obtus, d'impénétrable. Elle fait un usage différé de sa valeur d'information, dans un jeu avec ou contre ce qui, en elle, relève de la forme. En 2003 j'ai eu la mauvaise idée d'appeler un livre *History* et cela avait créé un malentendu peu productif. En réalité, le moindre surplomb intellectuel serait incompatible avec l'insignifiance de ma position sur le terrain, principe de départ. Je suis trop occupé à essayer de résoudre les données immédiates du réel.

– La part documentaire de ton travail serait donc ailleurs. Comment la définis-tu ?

– Mon travail constitue un ensemble hétérogène, on peut tout au plus parler de chronique d'actualité, une chronique arbitraire et décousue. En elles-mêmes, pourtant, mes images ont une valeur documentaire. Je le pense, mais à vrai dire c'est assez indémêlable tant elles sont hybrides. Par leur indexation à l'actualité, elles appartiennent au reportage ; par les conditions de leur production, la somme de refus et d'élans qui les a rendues possibles, j'aimerais bien qu'elles soient aussi la forme libre d'une appréhension du réel – ou, au minimum, l'élucidation d'une pathologie. Elles parlent de ce qu'elles montrent, littéralement et dans tous les sens.

– Mais tes images ne tombent pas du ciel. Tout document est un fait construit.

– Ou la trace construite d'un fait vécu. La construction réside pour moi dans la mise au point d'une donnée fixe : l'attitude. Je ne peux pas dire que celle-ci soit "documentaire" car, on l'a vu, sa raison d'être se trouve ailleurs. Mais elle contient la possibilité du document – le protocole très serré qui correspond à cette attitude favorise aussi la production du document. Et pour continuer, je crois que l'aspiration de mes images à une certaine forme de beauté est ce qui les conduit ensuite vers ce qu'on appelle un "travail de la connaissance". Du moins, je l'espère.

– Et, au-delà de cette question, tu n'inscris pas ton travail dans la notion assez restreinte de style documentaire, qui insiste sur la clarté, la lisibilité, une certaine frontalité. Elle ne semble pas devoir s'appliquer à ce que tu fais.

– Parce que je suis attiré par des choses qui n'appartiennent pas à ce style. Par le passé, j'ai souvent été vers des valeurs assez sombres, dans une obscurité ou une douceur relatives ; avec les images récentes, comme *Camp Texaco*, il y a nettement plus de clarté mais, là encore, dans un

écart avec le canon documentaire, car il s'agit plutôt de la recherche d'une luminosité trop intense, de la lumière dure et verticale, la lumière sans merci. Quand je pense à elle, le mot " existentiel " vient en même temps. Elle m'a toujours attiré mais elle est difficile à maîtriser. Elle écrase tout, même le temps, la durée, le sens. Et bien sûr, elle ne va pas vraiment dans le sens d'une meilleure lisibilité.

- Il y a aussi un certain lyrisme dans tes photos, assez sec, que tu ne renies pas.

- Oui, il teinte mes images, il reste froid et contenu. Il semble venir à l'image dès qu'elle représente des hommes, surtout quand ils sont engagés dans une action et que celle-ci a une dimension dramatique. C'est une qualité qui s'est absentée de nos sociétés avancées où l'homme est contraint au geste individuel et utilitaire, absurde ; il est certain que je ne photographie pas le monde tel qu'il est, mais plutôt tel qu'il ne devrait pas être - le malheur - ou tel qu'il devrait être - l'homme rendu à l'Histoire. Destin commun et incertain, fraternité possible. Mais j'ai l'impression, depuis tout à l'heure, de te parler de mes photos comme je les rêve, non comme elles sont en réalité.

- Autre élément clé du style documentaire : la frontalité. Tu es frontal, assez souvent, mais pas toujours.

- Ce que je peux dire de la frontalité c'est qu'elle n'est pas pour moi un système. La frontalité est en moi. Je ne vois jamais d'utilité à tourner autour d'un sujet pour trouver ce qui serait le bon angle, je prends les choses comme elles sont dans l'instantanéité de la relation, que ça marche ou pas. Je ne cherche d'ailleurs jamais à faire ce qu'on appelle une bonne photo - et si elle arrive parfois, comme un faux-pas, sa vulgarité me revient comme une gifle. Pour dire les choses autrement, je vois toujours ce qui se présente à moi comme étant la *face* de la chose, de la situation, je ne peux pas dissocier son apparence de mon expérience d'elle. Dans l'ordre du réel, je ne reconnais pas l'objectivité de sa manifestation. Cette frontalité vient aussi du fait que ma présence à tel endroit est souvent l'aboutissement d'une bataille : je ne négocie pas l'approche, elle se fait de front, parfois avec brutalité. Je ne me retrouve pas non plus dans la frontalité quand elle correspond à une recherche de la platitude. Je suis irrémédiablement attaché au récit, à la narration, dont la profondeur est une condition. La profondeur de l'image est l'espace ouvert à l'action, elle est la métaphore d'un temps mesurable par l'homme, temps de la vie et temps du récit.

- Oui, il y a dans ton travail une dimension presque fictionnelle, en tout cas fermement narrative...

- ... qui peut sembler désuète, qui tient aussi à une forme de naïveté pour celui qui ne voit pas l'efficacité de ce moyen, sa permanence et son actualité. Certains aspects de la représentation, périmés dans la peinture, peuvent être aujourd'hui utilement réactivés et mis au service de la photographie, de sa prise phénoménologique sur le réel. Le refus du récit en photographie mène en apparence à une vision du monde et il est sans doute plus riche de possibilités formelles ; il est pourtant devenu aussi banal que pouvait l'être le versant humaniste de la photographie il y a cinquante ans. Dans le meilleur des cas - ils sont nombreux - ce refus est un dépassement, mais il est aujourd'hui plus souvent le simple refoulement de notre part " tendre " face à un monde désenchanté, une façon de prendre de la hauteur, et se réduit à une forme inepte de la description, un état des choses sans pouvoir critique, une littéralité sans échappée vers l'imaginaire. Et puis, on a tellement décrit. Le monde, d'ailleurs, ne fait que se regarder lui-même. La description seule ne semble plus être une arme assez forte ou même un réconfort suffisant si elle conduit à un mimétisme de l'image au monde, si l'image devient aussi invivable que le monde et finit par être son acquiescement, superflue. Mais mon attachement à une forme de narration tient peut-être seulement au fait que l'appareil est le moyen d'une projection physique vers le monde - l'instrument de la liberté, l'objet qui me met en marche - et que, par une sorte d'identification, je ne pourrais l'utiliser autrement que tel qu'il a été conçu à son origine : système de projection de la lumière obéissant avec docilité aux conventions de la perspective établies des siècles auparavant. La projection géométrique délimite l'aire du jeu.

- Est-ce par cet intérêt pour la narration que tes titres, même s'ils ont une certaine valeur informative, sont souvent peu descriptifs et ne sont pas unifiés par un format simple du type lieu-date ?

- Je n'ai pas trouvé de formule satisfaisante. La photo est autant trouvée que faite et je suis souvent partagé entre la volonté tout à fait anti-artistique de " bien nommer " mes images pour conjurer leur origine accidentelle et celle de rester plus simplement descriptif, plus près de la légende ; ce

qui laisse à l'image plus de possibilités, paradoxalement, lui évitant une tension superflue avec son référent, mais n'est pas simple quand il faut aussi décrire une action. Le titre peut éclairer une image comme il peut l'obscurcir inutilement.

– Pourquoi sont-ils en anglais ? Et pourquoi certaines exceptions ?

– Parce que, dans certains cas et pas très consciemment, je cherche une correspondance entre la photo et mon souvenir du moment de la photo. Les lieux que je visite sont passablement piétinés par les médias du monde entier ; ce sont souvent des zones ingrates et malchanceuses, qui ont ce pauvre air de ressemblance globale, qui sont apparemment vidées de leur culture. Le titre arrive, par association, dans cet anglais diminué et passe-partout, l'anglais international. Ce qui fait gagner en neutralité, l'image semblant moins menacée par un titre dans une langue pauvre. Il y a d'ailleurs une certaine beauté dans cette langue purement fonctionnelle, pour moi qui suis Français : les mots, dans leur banalité, leur transparence, finissent par résister au sens. Mais quelle que soit l'évidence de ce qui est représenté, le titre est une interprétation ; à la fois une petite violence faite à l'image et une source de malentendus. Et pourtant, l'image ne peut pas vraiment s'en passer.

– Tu as évoqué l'autonomie de l'image et cela nous amène à parler de ton choix de t'exprimer par le tableau, forme autonome, délimitée par un cadre et parfois de grandes dimensions. Pourquoi avoir fait ce choix ?

– Le tableau est peut-être la forme d'expression-inflation égotiste et le juste retour de bâton appliqué par la nature à celui qui prétendait, sans doute par orgueil, à la disparition. Ou encore : volonté d'art un peu candide et désir d'élever de simples photos, de les distinguer. C'est vrai, comme il est vrai que ce choix est venu de l'intuition que seule cette forme avait assez de *coffre* pour accueillir les déplacements successifs, la suite de disparitions et d'apparitions, de transferts et de contre-transferts et les résoudre d'une façon suspensive, sans les interrompre, à la façon d'une dernière ouverture (ces développements préalables à la forme finale ne sont pas censés se voir dans l'image et s'ils se voient, c'est comme l'esquisse sous la peinture, ou le coup de pinceau du peintre, sa technique et son métier ; ce que j'essaie de décrire n'est rien d'autre que la part du *métier*). Seule cette forme, donc, par sa matérialité affirmée et par les dimensions qu'on peut lui donner, peut conduire à son terme ce processus très physique. Pour reprendre et détourner Flaubert, on a été partout dans l'image – ce n'est pas la main, ce n'est pas l'œil mais le corps entier – on a arpenté ces terrains de jeu et l'on y a fait preuve d'une certaine santé, jusqu'à s'y dissiper et n'être – maintenant, dans l'image – visible nulle part ; l'auteur brille surtout par son absence. S'il l'a désertée, c'est pour qu'elle soit mieux habitée. Et poser sans ambiguïté celui qui la regarde comme regardeur. L'image est un objet très spécial, en effet, puisque c'est un objet qui pense. Et nous pense et nous regarde. C'est cela qui donne à cette chose la présence qui nous arrête. On ne dit pas cela de tout tableau et de toute image – et des miennes, encore moins : dans cette conversation, je n'évoque de mes photos que des qualités imaginaires – mais seulement de celle qui, peut-être par les relations multiples entre ses éléments et la cohérence obscure mais organique de cet enchevêtrement, permet l'association d'idées la plus lointaine et la plus juste, comme disait plus ou moins Godard.

– Je vois aussi dans ce choix une volonté assez affirmée de concilier des choses apparemment inconciliables. Retrait et présence au monde, ouverture au monde, mais aussi forme dramatique et forme documentaire, rigueur de l'enregistrement et picturalité prononcée, etc.

– Oui, et tu as parlé, dans un texte, des paradoxes visuels de mes images. Ils témoignent sans doute de mes aspirations contradictoires, aussi bien dans mon rapport au réel que pour les images que je fais. Je vais dire les choses simplement : je crois en l'image. Il m'a fallu passer par de sévères périodes de doute pour cela, il y a peut-être quinze ans, mais je peux dire aujourd'hui que je crois en la possibilité de l'image seule comme d'un monde en soi, parfaitement autonome. Et je pense que le tableau de grandes dimensions peut contenir ces forces discordantes et en faire la synthèse – si l'image est réussie, c'est-à-dire, entre autres, si la photo a d'abord été faite selon une certaine orthodoxie de la prise de vue.

– Mais, par-delà cette orthodoxie ne cherches-tu pas à te placer dans une tradition de la peinture ?

– Il faut d'abord parler du malentendu qui conduit toujours à voir dans tel aspect d'une photographie la reproduction d'un motif existant dans l'histoire de la peinture. Je ne dis pas que la

reproduction n'existe pas chez moi : c'est sûrement le cas ; de manière plus ou moins consciente on se réfère à ce qu'on connaît déjà, à un tableau comme à tout autre élément intégré à notre réalité, cette histoire-là faisant aussi partie de notre histoire. D'ailleurs, la pratique la plus amateur de la photographie implique l'adoption d'un fondement de cette tradition, la vision perspective. Mais on oublie souvent deux choses. D'une part, que la figuration simple, dans la recherche d'une vraisemblance de la représentation, n'offre jamais un nombre infini de possibilités. Pour faire tenir une image, les solutions disponibles pour le photographe sont souvent celles trouvées par le peintre avant lui ; elles ont acquiescé la permanence du fait culturel, dans l'histoire de notre vision. D'autre part, que l'antériorité de la peinture n'implique pas l'antériorité du sujet : ce que le peintre a vu en son temps, le photographe peut le voir aujourd'hui. Si pour faire un Christ mort le peintre a utilisé un cadavre comme modèle, on verra dans la photo d'un soldat mort la figure même du Christ. Le déterminisme culturel joue dans ce cas seulement du côté du regardeur. C'est peut-être d'autant plus vrai pour moi qui travaille assez souvent à l'écart de la société moderne, dans des situations qui semblent d'un autre âge – situations que je vois pourtant comme d'une modernité extrême. Dans un deuxième temps se pose la question de la reproduction volontaire par l'utilisation de l'ordinateur.

– Oui, car le modèle pictural est devenue plus présent à l'époque où tu as manipulé des images. Comment en es-tu arrivé à cette décision ?

– Il est assez amusant que je n'aie pris cette décision qu'après mon départ de Magnum... C'est dire le poids social d'une autre tradition, celle de Magnum et du reportage. Mais c'est aussi arrivé à l'époque où je cherchais à m'approcher plus du sujet, m'approcher ; comme on l'a vu, il est difficile d'aller vers une présence du sujet dans les conditions toujours limites qui sont les miennes et avec la rigueur de la chambre grand format. J'ai eu recours à l'ordinateur comme le musicien à la drogue, pour atteindre une chose que je ne pouvais pas encore atteindre par moi-même et par ce que j'ai toujours considéré comme une véritable ascèse. Évidemment, en touchant à une certaine dimension de l'image, il n'était pas simple ensuite de reconnaître la limite de l'intervention. Je n'ai jamais fétichisé l'instant de la prise de vue mais j'ai dit tout à l'heure, avec d'autres mots, comme je suis attaché à ce qui fait la force primitive de l'image, son irréductibilité – ce qui est lié au moment plus qu'à l'instant, à un processus d'expérience plus qu'à une soi-disant fulgurance. J'avais donc un peu peur de perdre, sans retour possible, quelque chose de précieux, ce sur quoi je fondais ma démarche depuis toujours ; mais j'ai compris qu'on pouvait préserver cet aspect dans l'intervention, à condition que celle-ci soit limitée et qu'on retouche le " moment d'expérience " avec du même " moment d'expérience ". Il y a dans la manipulation numérique quelque chose qui ressemble à la poursuite d'une chimère, d'une image apparemment idéale mais en fait seulement conforme à celle indiquée par la tradition picturale. Parce qu'elle est soumise à l'intention de son auteur et chargée de ses maigres références, l'image manipulée reste en deçà de ce que propose le réel avec sa capacité d'invention, son *imagination*. Il m'est arrivé de faire des interventions poussées mais, à part quelques moments de grâce – si l'on peut dire – avec l'ordinateur, je ne voyais alors dans ce travail que celui d'un peintre mineur, un peu copiste. La retouche la plus courante pour moi est donc celle qui consiste à débarrasser l'image de ce qui la qualifie comme photographie de la façon la plus ingrate : déformations dues à l'objectif, yeux fermés une fraction de seconde, des choses comme cela. On réalise vite, de toute façon, que ce qui apparaît comme le défaut d'une photo, un ratage à la prise de vue, appartient malgré tout à sa structure, à sa logique. Si l'on y touche, c'est l'image entière qui résiste. D'une certaine manière, on est plus manipulé par l'image qu'on ne peut la manipuler soi-même et s'il m'est devenu important de passer du temps sur une image, à l'ordinateur, c'est pour mieux comprendre cette structure et en devenir un technicien.

– Pour reprendre un débat ancien à propos de la vérité en art – je parle de l'argument principal à l'encontre du réalisme au XIX^e siècle, selon lequel la reproduction exacte ne saurait rendre compte de la " vérité " puisque celle-ci se situe au-delà d'une apparence des choses –, est-ce que ces entorses à la reproduction photographique, même si elles sont peu fréquentes, se font pour toi au service d'une sorte de vérité de l'image ? Ou s'agit-il simplement de les rendre plus harmonieuses ?

– Vraiment, je ne sais pas. Même si elle est depuis longtemps résiduelle, toute prétention de la photographie à la vérité appelle implicitement le doute ; c'est un réflexe établi, et cela a libéré heureusement le photographe d'une obligation. Quant à ce qui serait la vérité de l'image, atteinte par les moyens de l'art et en quelque sorte auto déclarée, je préfère la notion du " vrai " qui, plus sûrement, *se reconnaît à son efficacité*, comme le disait Bresson. Et, pour continuer à utiliser des mots un peu trop grands, il me semble que la beauté d'une photographie ne vient pas de ses

qualités picturales mais plutôt de sa force, c'est-à-dire – mais je ne sais pas comment le dire – d'une concurrence entre son sujet et sa forme – et que celui-ci soit fort seulement par les questions qui l'accompagnent (de leur insistance et de leurs ramifications), et que celle-ci ne soit trouvée qu'avec la part de hasard propre au médium. C'est par ces questions, ces doutes ou ces faiblesses que la photographie du réel donne un tour critique à la dualité classique entre la chose représentée et la façon dont elle est représentée, contingentes l'une à l'autre par l'instantanéité de la prise de vue et la somme des phénomènes qui l'entoure. Une bonne image photographique est peut-être comme une bonne chanson : entendus séparément, le texte et la musique ne sembleraient pas très achevés ; ensemble, c'est une forme nouvelle. D'ailleurs, je pense à l'exposition comme le musicien à son album : 10 morceaux indépendants, unité d'ensemble.

– À t'entendre évoquer cette croyance en l'image, en son autonomie, on peut se demander quelle est ta position sur la question du rôle de l'image dans le monde, sa responsabilité si tu veux et, par conséquent, la responsabilité de l'artiste dans la société.

– Comme tu le sais, c'est une idée qui me fait fuir... Mais qui disait que devraient aussi faire partie des droits de l'homme le droit de se taire et le droit de partir ? Me taire et partir, voilà mon programme. Et je ne suis pas prêt de céder à cette coutume étrange qui impose à l'artiste de produire, *en plus*, un discours.

– Tes images, pourtant, sont destinées à être vues.

– Elles pourraient nous dire, avec Rimbaud, *j'ai les yeux fermés à votre lumière, je suis une bête, un nègre*. L'image n'est responsable que de nous rendre la responsabilité de regarder. Une photo ne peut naître que d'une éthique – réglage du rapport au réel – et elle en porte la marque ; mais en elle-même est dépourvue de signification et de portée morale. Ouverte au sens, elle ne sera que ce qu'en fait le regardeur. On peut voir là une fragilité comme on peut trouver que cela constitue sa puissance, son caractère irréductible. Par ce silence, elle se livre à la fascination. Mais c'est ce même silence qu'il est difficile d'accepter, car il nous laisse seul face à nous-même. On ne dirait pas cela d'un film : il peut avoir une valeur de modèle, il est une analogie de la vie et le cinéma est un art humaniste. La photo, elle, est simplement inhumaine et c'est de cette inhumanité-là qu'elle pense notre humanité. C'est peut-être pour cette raison que la photographie de la souffrance et du malheur est si difficile à regarder : dans le malheur, l'absence de sens donné n'est plus tolérable. Nous serions plus rassurés s'il y avait, pour nous guider dans l'image, le lien humain de l'intention et du sens. Nous aimerions mieux aussi – cela serait plus simple – qu'elle soit pauvre, qu'elle s'aligne sur la misère de ce qu'elle représente, au nom d'une sobriété et en gage d'honnêteté. C'est la forme que prend le minimum garanti de l'engagement : image de misère, image forcément misérable, restitution au sujet de sa misère volée. Refus de la beauté – ou de la force, ou de cette chose complexe à définir – qui ne serait que séduction, tentative de neutralisation du témoignage. Mais la beauté n'est pas un luxe, c'est seulement une cruauté supplémentaire et un secours pour l'intelligence. L'image porte jusqu'à nous le témoignage pour que nous devenions nous-même des témoins. Elle n'est responsable que de nous rendre notre regard et, sur le chemin que je décris depuis tout à l'heure, ce moment est la dernière étape.

Luc Delahaye, l'actualité lente

Michel Guerrin, *Le Monde*, 09.-10.01.2011

Luc Delahaye, 2006-2010, Galerie Nathalie Obadia, 3, rue du Cloître-Saint-Merri, Paris, 8 janvier – 5 mars 2011

Les clés pour comprendre les images d'art d'un ancien photoreporter.

Il n'a pas donné de nouvelles en France depuis cinq ans. C'est long pour une œuvre qui résonne avec l'information. Luc Delahaye photographie sur des terres agitées mais sa maturation est lente. Et sa production réduite. En 2005, il exposait dix-sept images à la Maison rouge, à Paris. Dix autres, en couleur, de très grand format, réalisées depuis quatre ans, sont à découvrir à la galerie Nathalie Obadia, à Paris, jusqu'au 5 mars.

On perçoit des sujets, précisés par les titres : des pillards après le tremblement de terre en Haïti, un travailleur assoupi dans le sable de Dubaï, deux migrants près de Calais, des Palestiniens manifestant à Gaza contre le blocus israélien, des ossements de victimes du franquisme mis au jour à Malaga, une patrouille américaine tombant dans une embuscade en Irak...

Luc Delahaye se projette dans des lieux brutaux pour donner des signes d'un monde dérégulé. Ce monde, on le ressent plus qu'on ne le voit, tant l'artiste évite de marquer son cadrage, tant il se refuse à témoigner, à dénoncer. Ce n'est pas qu'il soit indifférent à la souffrance du monde – au contraire. Il fait confiance à la machine pour restituer cette matière vivante.

Luc Delahaye, 48 ans, fut reporter dans les agences Sipa et Magnum, dans les années 1980 et 1990, et sous contrat avec le magazine américain *Newsweek*. Le seul lien avec son passé est qu'il reste un "photographe d'action", sur des lieux guettés par les médias. Sinon, tout est différent.

Dans un passionnant entretien, qui ouvre le catalogue de l'exposition, Quentin Bajac demande à Delahaye ce qui le pousse à partir : un sujet, un événement, un pays, une photo? "Il faut qu'il y ait une photo dans le journal. Ou une image qui se forme à la lecture d'un article. La relation de faits dans le style journalistique, c'est-à-dire lacunaire, sans affect et sans commentaire, est le meilleur support de l'imaginaire."

La photo dans le journal renvoie à un "mur d'images" que Delahaye ne cesse de construire, chez lui. Il s'agit de photos qu'il découpe dans les journaux. Des photos d'actualité, souvent en noir et blanc, qui ont pu déclencher un désir d'aller voir. Ou signifier un remords de ne pas être parti. Et puis Delahaye a ouvert son mur à d'autres images, certaines historiques, à des portraits d'écrivains. Ce mur évoque un monde autant actuel que passé, débordant, incontrôlable, chaotique, qui serait comme la somme des images du monde.

Ce mur condense l'esprit du travail de Delahaye, qui se dit en quête de l'"image totale", utopique: que chaque photo porte par exemple "un portrait réussi, la description exacte des relations humaines, et un bon paysage". D'où les tirages de très grand format (jusqu'à 3m sur 2,35m). Cela permet au spectateur de déambuler en plusieurs lieux de l'image, de multiplier les sensations, de lire sur le tee-shirt d'un Palestinien le slogan "Future is stupid", de cerner le visage de l'ouvrier qui dort à Dubaï, d'associer, à Calais, les corps traqués et des arbres romantiques.

Delahaye a également abandonné le format panoramique, trop marqué, pour un cadre plus large et naturel. Sa chambre photographique est munie d'un petit téléobjectif de 90mm, qui lui permet de capter une scène assez large, de donner l'impression d'être dedans tout en restant à distance froide.

Ses images exposées en 2005 montraient le pouvoir, les lieux institutionnels. Dans ses nouvelles images, Delahaye déserte le centre pour les lieux périphériques. Il explique à Quentin Bajac que les lieux réglementés pour les médias lui sont de plus en plus pénibles, leur préférant des sites où la vie transpire. "Dans un monde tellement quadrillé, sécurisé et si peu immédiat, le réel a perdu du terrain."

Sur les images anciennes, on voyait George Bush, le pape Jean Paul II, Milosevic à son procès, les puissants de la Bourse ou de Davos. Place est désormais faite aux faibles : "La réalité qui m'importe le plus est faite d'hommes qui tentent d'agir sur elle autant qu'ils y sont soumis. Des corps dans l'histoire."

Pas facile à construire en images, car c'est moins le sujet qui guide Delahaye qu'une vision. D'un voyage sur trois, il rapporte zéro photo. Il n'a gardé qu'une image pour l'année 2007 – le bois de Calais. Il est resté un mois en Afghanistan, *embedded* avec l'armée américaine – une seule image, qui ne montre pas les soldats. Dix jours, dit-il, c'est la bonne distance, sur le terrain, pour conserver l'énergie. Il passe beaucoup plus de temps devant son mur d'images, à Paris. Ou devant son ordinateur, au retour, pour débarrasser l'image des scories qui empêcheront de s'y perdre.

Source au 2011 01 09 : <http://www.lemonde.fr/>



Mur d'images chez Luc Delahaye, in 2006-2010, Steidl, Göttingen, 2011



Luc Delahaye & Eyal Weizman, *The Space of this Room is your Interpretation*, 2011, d'après *A travers les murs* de l'architecte israélien Eyal Weizman, éd. La Fabrique, 2008 (détail de l'installation ci-dessous)

