

[GUERRES]

ROBERT BRUMAN : *IMAGINER LA GUERRE*

« Quand le siècle est infâme à fermer les paupières
Non voir et non sentir deviennent des vertus. »
Aragon « *Plainte pour la mort de Vittoria* »

L'exposition de Luc Delahaye à la Galerie du jeu de Paume étonne ¹. Elle participe à la fois de la photographie documentaire et y déroge. Elle montre une fidélité et cherche à la renouveler.

Ce qui m'intéresse est que Delahaye est dans un rapport dynamique, vivant, avec son sujet : **la photographie de guerre**. Les réflexions qui suivent sont de parti pris. Ses photographies sont moins tranchées que je ne les présente. L'ensemble recèle une ambiguïté, mais qui n'empêche pas une affirmation : la photographie de guerre est **une photographie de reportage** même lorsqu'elle est mise en scène. Pour comprendre la singularité de cette position, il faut avoir une vision de la situation dans laquelle il intervient.

Le photojournalisme et la photographie de guerre en particulier apparaissent quasiment en même temps que la photographie. Dans les premiers temps, les reportages effectués à la chambre nécessitant de longs temps de pause sont déconnectés de l'action proprement dite. Mais dès la fin du XIXe siècle, avec l'invention des premiers appareils compacts et portables, le photojournalisme de guerre se rapproche de l'actualité immédiate.

Ainsi, la photographie de guerre quasiment dès ses débuts poursuit **trois effets** : être une photographie d'**actualité** afin de provoquer une action de la part de ses spectateurs ; **démoraliser** l'ennemi et soutenir l'opinion publique en faveur de la guerre ; ou produire de la **compassion** pour les victimes ou une vision **héroïque** du soldat, affects qui annulent toute action. Ces effets s'incarnent dans des iconographies plus ou moins marquées : celles des héros et des martyrs, celles des horreurs et des atrocités, enfin celles des documents neutres montrant la topographie des combats, le terrain des opérations.

Ces effets ne sont d'ailleurs pas toujours clairement séparés au sein d'une photographie, et si l'histoire de la photographie de guerre semble les périodiser, la photographie documentaire et topographique d'abord, photographie des combats et de leurs terrains, ensuite celle des héros (depuis les années 1930) qui commande aux photographes d'être présents au cœur des batailles et enfin, celle qui abonde aujourd'hui dans les médias et dans les commentaires, des atrocités.

Ces trois effets spécifient ce qu'est une photographie de guerre : **un témoignage vivant** des guerres en cours. Ces effets, toutefois, servent des discours qui ne relèvent pas du discours photographique mais de la propagande idéologique.

Les photographies de Delahaye ont ceci de particulier qu'à cette situation générale, elles opposent **un triple refus**. Elles excèdent la valeur documentaire, bien que leur format panoramique donne à voir une grande partie du terrain, parce qu'elles sont montrées en décalage par rapport aux conflits et qu'elles sont en parties retravaillées sur ordinateur, elles n'insistent ni sur l'héroïsation ni sur la compassion et elles ne montrent quasiment jamais d'horreurs. Elles parviennent ainsi à interroger le regard que l'on porte sur la guerre et ses photographies, donc sur sa propagande.

Pour autant, ce triple refus, n'engage pas Delahaye dans une photographie de guerre militante ou esthétisante ². Il garde dans sa pratique **une fidélité au reportage** dont il vient. Celle-ci se voit par son

¹ Exposition intitulée *Luc Delahaye. Le bruit du monde* (octobre – décembre 2025), elle rassemblait de grands formats réalisés depuis 2000. Avant de se lancer dans ce type de photographie, Delahaye a été un photographe de guerre au sens journalistique du terme, travaillant pour l'agence Magnum. Toutes les notes de l'article renvoient au dossier de presse consultable ici : <https://jeudepaume.org/wp-content/uploads/2023/04/DD-LUC-DELAHAYE-WEB-1.pdf>

² La version *militante* est par exemple celle d'Alfredo Jaar ou de Martha Rosler ; celle que je nomme *esthétisante* (ou expressive) est incarnée par Antoine d'Agata.

attachement à l'**enregistrement photographique**, dont il dit qu'il « *fait la singularité de la photographie, qui n'appartient qu'à elle.* »

Toutefois, l'expression « *enregistrement photographique* » n'a plus chez lui le sens commun que véhicule la photographie. Ce dernier voit dans l'action d'enregistrer de manière instantanée en déclenchant l'ouverture de l'obturateur une **garantie de l'objectivité** de l'image. Celle-ci est pourtant construite culturellement depuis longtemps, car ce que la pellicule enregistre (et aujourd'hui ce que les capteurs numériques composent à l'aide de millions de pixels) n'est rien d'autre que l'image projetée au fond de la *camera oscura* inventée par les astronomes arabes au XI^e siècle et dont se servirent notamment les peintres réalistes hollandais du XVII^e siècle. Ainsi cette objectivité serait liée au fait que **la main humaine n'intervient pas** lors de l'enregistrement. L'objectivité de ce dernier, sa véracité ou son exactitude, est à mesure de l'absence de dess(e)in.

H. Damisch avait insisté dans un article déjà ancien sur le lien entre cette conception idéologique de l'objectivité photographique que lui confère l'enregistrement et **le caractère fortement consumériste** de la photographie³. Cette dernière, qui se diffuse telle une épidémie, porte à son comble le rôle du **spectateur-consommateur** dans son régime d'apparition, qui tend à confondre en une même position voyeuriste le producteur et le spectateur de ces images.

Il y a donc une sorte de **mythe photographique de l'enregistrement** et qui fait du **moment du déclenchement** de l'obturateur, du déclic, de « l'instant décisif » pour reprendre l'expression de Cartier-Bresson, l'acmé de l'acte photographique, moins de production que de consommation. Le choix de Delahaye de ne plus utiliser les canaux de diffusion du reportage est une manière de s'écarter de cette idéologie. Il montre ainsi que **la décision est prise avant** dans le choix du terrain, de l'angle, du matériel photographique, en fait déjà dans le choix de partir sur tel ou tel terrain de reportage. La photographie produite finalement et exposée dans une galerie découle de la **fidélité à cette décision**.

La notion d'enregistrement photographique comporte **deux aspects** : d'une part mettre en registre, **archiver** ce qui est là, qui existe ; d'autre part, être là, **témoigner** de ce qui arrive à l'instant, que quelque chose se présente, par exemple un regard, un coup de vent dans le linge qui sèche sur la terrasse d'un immeuble en ruine, des enfants qui jouent à la guerre ou à la mort. (Ceci pour les photos de Delahaye qui ne sont pas exactement des photos de scène de guerre, exceptées certaines, ni même de préparatifs de guerre. Très souvent ses photos sont après, **la vie après** la guerre, ou **la vie durant** la guerre.)

Par ailleurs, en enregistrant, **la photographie de guerre** n'objective pas le réel de la guerre, elle **déplace le sujet photographique** autant du côté de celui qui voit, l'opérateur, que du côté de celui qui se voit regardé (le soldat, l'enfant, les femmes dans le bus, et même une foule, un ensemble d'immeubles en ruine). Si le sujet photographique est le visible, Delahaye enregistre **le rapport des guerres au visible**. La question de l'instantané photographique intervient ici, non plus comme décision, mais comme élément d'un ensemble au même titre que la perspective, la focale, l'attitude et la pose des protagonistes, la couleur du ciel. C'est **un tableau**.

Les tirages en grand format, le panoramique, l'accrochage sur les murs d'un musée accentuent d'ailleurs ce **rapprochement avec la peinture**. Ceci montre que la photographie relève d'un matérialisme postérieur à la prise de vue, dans le travail informatique pour redresser des lignes trop fuyantes, pour souligner des lumières, pour accumuler la netteté des détails, même, parfois, pour composer une image à partir de plusieurs. Tout ceci a pour effet de **perdre le spectateur**. Delahaye recourt ici aux procédés de la peinture classique de paysage qui mêlent action et topographie (pensez aux paysages de Poussin). Il existe une différence importante qui est que plus rien n'est tout à fait hiérarchisé, la photographie n'est plus un espace narrativisé. Cette **abondance de détails désorganisés**, analogues aux guerres que photographie Delahaye (Palestine, Syrie, Ukraine), excède sa volonté de représentation.

Une photographie, et surtout celles-ci, est l'immobilisation d'une situation passée qui ne peut plus aujourd'hui être identique. Certes, un portrait, un paysage, une photo de plante, une vue urbaine ont aussi immobilisé de l'éphémère. Mais ils sont de l'ordre de l'itération et du vieillissement. Ce n'est le cas ni des guerres, ni même des batailles. **Le « ça a été » de la photographie** est non seulement définitivement passé mais sans répétition possible, sans renaissance. Ainsi, dans la photographie de guerre que pratique Delahaye, ce qui devient décisif n'est pas l'instant photographié, mais la présence du photographe, peut-être même du photographique, dans une guerre en cours. Il pousse cette logique à la limite lorsqu'il

³ H. Damisch, « *Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique* », 1963.

photographie ou monte dans une vidéo les enregistrements effectués par les Syriens de la répression que leur faisait subir l'armée.

Dans ses photographies les plus réussies, Delahaye n'épouse pas le discours (abondant, majoritaire) de la preuve photographique et donc de la neutralité analytique. **Ses photographies**, comme les tableaux, **sont** au contraire **des synthèses** entre la présence du photographe et celle du conflit. Il ne s'agit pas pour lui de documenter des guerres justes ou injustes, de faire une œuvre qui dénonce. Ses photographies souvent se tiennent loin de la mort. **Elles nous donnent** moins à voir la guerre qu'à l'imaginer, et **à imaginer** surtout l'existence en temps de guerre.



Fig.1 Camp de réfugiés de Jénine, avril 2002 (© Luc Delahaye)



Fig.2 Récolte, 2016 (© Luc Delahaye)



Fig.3 Taxi, 2016 (© Luc Delahaye)

C'est par là que des photographies de Palestiniens dans les ruines de Jénine, certains rassemblés en petits groupes qui discutent peut-être des dégâts des récents bombardements Israéliens, de ce qui peut être reconstruit, ou au contraire d'autres marchant avec décision à leurs affaires (Fig.1), **c'est par là** que le portrait d'un olivier portant un enfant, la tête à l'envers, qui fait corps avec son tronc sinueux, qui ajoute à cette sinuosité la souplesse de son corps en équilibre alors que je peine à distinguer le deuxième enfant confondu avec la masse des feuilles (Fig.2), **c'est par là** qu'une femme assise au centre d'un minibus et au centre de l'image, portant son enfant sur les genoux dans le fond d'un taxi, les autres occupants dissimulés par les sièges des côtés, ce jeu du centre découvert et des côtés obstrués dans la carcasse vitrée qui me ramène à son regard lourd et ses paupières baissées (Fig.3) me touchent car elles sont faites de **l'étoffe du quotidien**. Il y a là suffisamment de proximité pour que mon imagination travaille à comprendre, à me raconter peut-être l'histoire de ces photographies, la petite histoire comme l'on dit, **l'histoire d'un peuple**.

Certaines photographies nous montrent que même la photographie de guerre ne saurait être réduite à une image figée, définitive, stéréotypée de la guerre. Là où la photographie est créatrice, c'est quand elle nous donne à imaginer et non nous sidère. C'est ainsi que **ces existences** que l'on regarde **se teintent de fraternité**.

• • •