

**PHOTOGRAPHIE HUMANITAIRE
OU NOUVEL HUMANISME ?
AUTOUR DE *WINTERREISE* DE LUC DELAHAYE ***

PHILIPPE ORTEL

Comment photographier la dépression économique et morale frappant une partie de la Russie contemporaine ? Ce défi, Luc Delahaye le relève dans *Winterreise* ¹, « voyage d'hiver » composé de cent quarante images prises durant quatre mois (1998-1999) entre Moscou et Vladivostok. Épais et de petit format le livre nous plonge dans l'atmosphère crépusculaire ou nocturne de milieux carcéraux (prison, hôpital psychiatrique), d'espaces publics délabrés, de lieux professionnels insalubres (mines, usines) et d'intérieurs misérables où les habitants, doublement prisonniers de l'espace et de l'alcool, quand ce n'est pas de la drogue et de la folie, offrent à l'objectif leur fatigue, leur hébétude et leur prostration. Coupant de couleurs froides les teintes rougeoyantes d'intérieurs photographiés à la seule lueur de l'ampoule électrique, les vues du dehors renforcent par contraste un effet d'enfermement qu'elles prolongent aussi à leur manière, soit que l'obscurité, le brouillard et la neige ferment l'espace, soit qu'elles ouvrent sur de grandes étendues vides.

Cet ouvrage très remarqué illustre une évolution inattendue du photoreportage contemporain et modifie l'image souvent négative

* On trouvera plusieurs des photographies commentées à l'adresse suivante : <http://www.nmpft.org.uk/delahaye/>

1. Luc Delahaye, *Winterreise*, Paris, Phaidon, 2003 (1^{re} éd. en 2000). Les pages n'étant pas numérotées, les photographies seront évoquées sans référence. Luc Delahaye qui s'est rendu célèbre dans les années 1990 pour ses reportages dans les Balkans, en Afrique et au Moyen-Orient avait rejoint l'agence Magnum. Il a reçu de nombreux prix.

qu'on en avait ces dernières années. Les conflits de la fin du XX^e siècle ont vu l'émergence d'une photographie « humanitaire » qu'un dossier polémique de *La Recherche photographique* caractérisait ainsi en 1993 : accent mis sur la figure de la victime plutôt que sur celle, active, du travailleur ou du combattant ; focalisation sur l'horreur ; élévation du corps souffrant au rang de motif universel au détriment de l'analyse politique et historique ; privilège accordé au spectaculaire contre la distance critique ². Régis Debray y opposait alors « l'homme couché », défait et anonyme de la photo actuelle à « l'homme debout » de la photographie humaniste des années cinquante, qu'il s'agisse du travailleur ou du révolutionnaire. Tandis que l'œuvre d'un Cartier-Bresson, contemporaine d'une culture du texte (de la « graphosphère » selon la terminologie de R. Debray), condense discours et valeurs en contextualisant l'événement, en marquant le point de vue de l'opérateur et en maintenant une distance par rapport au sujet, la photographie « humanitaire » rivalise avec la « vidéosphère » moderne (culture de l'image) en abolissant toutes ces médiations au profit d'une immédiateté maximale. Ainsi s'explique le privilège accordé au gros plan, qui ne cache rien, ainsi qu'à la couleur dont l'impact sur le spectateur agit comme un signal au détriment d'effets de sens plus élaborés. « Pour s'en tenir aux fractures » note R. Debray « il est clair que nous sommes passés de l'univers des œuvres à celui des documents. De la scène de genre au photoreportage, ou de la trouvaille poétique au scoop journalistique ³. » Dans un chapitre polémique de *L'Œil naïf* où il reprend la question, un cliché de L. Delahaye (*Yougoslavie*) est justement chargé d'illustrer cette pratique moderne du documentaire dans laquelle « la fonction témoin a remplacé la fonction auteur [...] ⁴ » : l'image montre une femme couchée à terre, abattue par un sniper.

Une production comme *Winterreise* rend évidemment ces oppositions moins évidentes et la situation moins lisible : le désir de faire œuvre animant ceux mêmes à qui l'on pourrait refuser le nom d'auteur, la frontière entre photoreportage et art s'avère plus poreuse qu'on pouvait le croire. L'ouvrage, qui ne répond à aucune commande, réintroduit en effet des médiations qu'on pensait révolues, à commencer par celle du livre dont l'économie interne a conditionné

2. « Photographie humaniste, photographie humanitaire », *La Recherche photographique*, « Les choses », n° 15, 4^e trimestre 1993, p. 68-89.

3. Régis Debray, « Humanisme, humanitaire, déclinaisons », *La Recherche photographique*, *op. cit.*, p. 72.

4. Régis Debray, « Le porno humanitaire », *L'Œil naïf*, Seuil, 1994, p. 158.

la prise de vue et la sélection des images. Dans une interview récente à *Art Press* ⁵, l'auteur se réclame par ailleurs de la poésie ainsi que de la peinture d'histoire, à laquelle il a rendu hommage à New York en 2002 avec une exposition suivie d'un livre d'art au titre explicite : *History*. Étonnante résurgence d'un genre que son caractère narratif rattache, là aussi, à une culture du texte traditionnelle. On sait qu'au XX^e siècle photo et cinéma ont transformé notre rapport à l'événement en lui ôtant le caractère monumental et exemplaire que les peintres lui donnaient autrefois ; ces dimensions, L. Delahaye et plusieurs de ses contemporains entendent les retrouver, grâce au panoramique notamment qu'on utilise généralement pour les paysages ruraux ou urbains mais qu'*History* applique à l'actualité. En témoigne ce cliché célèbre du procès de Milosevic à La Haye où l'auteur élargit à l'ensemble de la salle le portrait de l'accusé.

Enfin, en donnant certaines épreuves aux musées, L. Delahaye revendique le statut très traditionnel d'artiste, conciliant ainsi les deux fonctions de « témoin » et « d'auteur » sans que la véracité du témoignage s'en trouve affectée : « 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 » déclare-t-il ; « savoir cela c'est être sur la voie d'un humanisme très discret, mais sincère ⁶ ». Son ambition est d'« énoncer le réel » et en même temps de « créer une image qui soit un monde en elle-même, avec sa propre cohérence, son autonomie, sa souveraineté ; une image qui pense ⁷ ». Défenseur d'une photographie « poétique », il assume même un certain romantisme puisque *Winterreise* est le titre donné par Schubert à un cycle de lieder (1827) composés sur des poèmes de Wilhelm Müller dont les principaux thèmes, paysages glacés et atmosphère crépusculaire, sont très proches de ce que montrent les épreuves. À la frontière du jour et de la nuit, de la vie et de la mort, le « voyage d'hiver » de L. Delahaye avoue dans sa structure même un goût pour le drame propre au romantisme. L'alternance d'images diurnes, d'images nocturnes et de clairs obscurs portant paysages et intérieurs aux frontières de la visibilité soumet l'ensemble du livre à un rythme primordial qui résonne chez le spectateur comme une musique. Dans les dernières pages, une série magnifique de sous-

5. « Luc Delahaye. Décision d'un instant », interview par Philippe Dagen, *Art Press*, n° 306, nov. 2004, p. 27-33.

6. *Ibid.*, p. 30.

7. *Ibid.*, p. 30.

bois tantôt obscurs, tantôt lumineux, dévoilent en l'épurant la scansion fondamentale de l'œuvre : pulsion de mort et pulsion de vie, si intensément associées dans l'expérience exaltante mais destructrice de l'ivresse, cohabitent et résonnent une dernière fois en point d'orgue d'un voyage qui se veut aussi musical que visuel.

UN RECADRAGE ESTHÉTIQUE

Ces références, dont celle à l'humanisme, marquent-elles un retour aux années cinquante ainsi qu'un reclassement de la photographie en direction de la « graphosphère », cette culture fondée sur le trait scriptural ou plastique (*graphè*) que l'invention de Niépce et de Daguerre avait pourtant concurrencée en inaugurant en 1839 l'ère des images produites mécaniquement ? On pourrait le penser si les ouvrages de L. Delahaye reniaient cette photographie « humanitaire » à laquelle il a participé par profession. Or ce n'est pas le cas. La victime, par exemple, y est toujours au centre, qu'elle subisse les violences de la guerre comme les afghans d'*History*, les effets pervers d'une urbanisation construite à l'économie comme dans *Une ville*⁸, portrait social du quartier du Mirail à Toulouse, ou qu'elle connaisse la misère comme les déclassés de *Winterreise*. L'homme au travail est peu présent dans ce dernier ouvrage à l'exception de quelques ouvriers et mineurs manifestement dépouillés des privilèges que leur offrait le communisme ; pour le reste, ce ne sont que regards absents, visages tuméfiés, corps prostrés ou affalés sous l'effet de l'ivresse ou d'overdoses. L'« homme couché » stigmatisé par R. Debray s'impose plus que jamais comme une figure obligée. En nommant chacun par son prénom (Ira, Svetlana, Valera, Galia...) les légendes, peu nombreuses par ailleurs, focalisent notre attention sur des individus, à l'instar du reportage télévisé qui favorise par ce moyen notre identification aux personnes filmées. Quant à la couleur, volontiers accusée d'accentuer le réalisme « pornographique » des images, elle est plus présente que jamais, comme dans cette épreuve montrant un oreiller taché de sang, témoin d'une criminalité galopante.

Winterreise échappe aussi à la régression passéiste parce qu'un lien fort est maintenu avec certaines procédures utilisées par les autres médias. Souvent frontal et impersonnel, le cadrage évoque la caméra vidéo, voire la caméra de surveillance plutôt qu'un point de vue personnel et subjectivant comme celui des reporters des années

8. Luc Delahaye, *Une ville*, Toulouse, éd. Xavier Barral, 2003.

cinquante. Par leur frontalité, les vues obtenues instaurent entre le spectateur et les choses photographiées un face à face proche de celui qu'on entretient avec le téléviseur. Le format même du livre, petit, épais et de couleur sombre le transforme en une boîte à images que les clichés remplissent comme un écran. Quant aux scènes enregistrées en séquences (jusqu'à six fenêtres par pages) elles évoquent, en l'absence de narrateur, les photogrammes d'une vidéo plutôt qu'un récit : dépourvu de point de vue explicite, chaque cliché semble déléguer à la machine la responsabilité de la prise de vue si bien qu'au lieu de transformer la situation initiale, opération narrative par excellence, la séquence paraît plutôt décomposer une scène unique, image par image. Ainsi de la série en douze vignettes des « deux amis » : aucune évolution ne venant orienter ni offrir d'issue à leur soulerie, sinon l'inconscience définitive des buveurs, les gestes et les postures propres à l'enivrement se succèdent et prennent simplement la forme d'un rituel déprimant.

Plutôt qu'à un retour nostalgique vers le passé *Winterreise* procède à un véritable recadrage esthétique. Qu'est-ce que recadrer ? C'est déplacer la frontière entre cadre et hors cadre et transformer en composantes complémentaires deux entités qu'on tenait pour opposées dans le système précédent. Ainsi, au lieu d'opposer la brutalité de la photo « humanitaire » et du modèle télévisuel à la grande photographie d'autrefois, mieux vaut admettre que la production dénoncée dans les années quatre-vingt-dix constitue aujourd'hui le fond thématique et formel d'une nouvelle esthétique. Non pour favoriser un pittoresque décadent de l'horreur, mais parce que cette phase « humanitaire » de l'histoire de la photographie a fait objectivement émerger de nouveaux thèmes, conformes à la réalité socio-historique contemporaine. On a toujours du mal à admettre que l'art puisse se nourrir de ce qui lui est apparemment le plus opposé mais le phénomène n'est pas nouveau : les anathèmes de Baudelaire contre le daguerréotype dans le *Salon de 1859* énonçaient déjà en creux les fondements des esthétiques réaliste et naturaliste émergentes. En stigmatisant la fin de toute transcendance au cœur de la *mimesis* le poète décrit un des principes de la modernité artistique : en peinture et en littérature le réalisme privilégie, comme la photographie, la « valeur d'exposition » des objets au détriment de l'infini et transforme en critère esthétique une platitude dans laquelle l'auteur des *Fleurs du mal* voyait pour sa part la mort de l'art. De même, la photographie actuelle intègre les propriétés de la vidéo-sphère dominante et fonde, sur ce socle décrié mais garant d'un rap-

port renouvelé au réel, une nouvelle façon de faire « penser ⁹ » les images.

PROCÉDURES D'UN DÉTOURNEMENT

Pourquoi se référer cependant à la peinture ? Les historiens avancent aujourd'hui une explication économique : la « photographie d'histoire » ou plus simplement artistique que L. Delahaye pratique avec d'autres répond à la concurrence exercée par la télévision ainsi qu'à la dévaluation marchande d'images que notre époque ne traite plus qu'« en termes de flux et de débit ¹⁰ ». Monumentaliser les choses, comme le faisaient autrefois les peintres, c'est ralentir ce débit, soustraire l'œil du spectateur au pur divertissement, ou encore jouer « l'œuvre contre le flot ¹¹ » et se forger ainsi de nouveaux débouchés et un nouveau public. Reste maintenant à savoir comment l'auteur de *Winterreise* articule ses partis pris esthétiques aux thèmes et aux formes issus de la vidéosphère, puisqu'on vient de voir qu'il s'appuie aussi sur eux. Le processus est suffisamment complexe pour qu'on l'examine en lui-même.

Ceci revient à se demander comment les lois dominantes de la communication peuvent se transformer en catégories artistiques. Il semble en effet qu'à l'ère des médias l'artiste tire un modèle de la technologie concurrente et l'intègre à sa propre pratique pour rivaliser sur le même terrain qu'elle. De la télévision émergera ainsi un « télévisuel » susceptible d'émigrer dans les photos ou dans les textes, non plus sous la forme aliénante d'une contrainte externe – l'effet de direct, la focalisation sur l'individu et la quête du spectaculaire par exemple – mais comme un outil intellectuel et artistique (ainsi on a vu que le face à face spectateur-télévision conditionnait peut-être le goût des photographes actuels pour les cadrages fron-

9. Rappelons que l'expression est de Luc Delahaye (« Luc Delahaye. Décision d'un instant »), interview par Philippe Dagen, art. cit., p. 30.
10. L'expression est de Michel Poivert qui fait le point sur la « photographie d'histoire » contemporaine dans « les modèles en faillite », *La Photographie contemporaine*, Flammarion, 2002, p. 46. Il montre que la crise économique traversée par le photojournalisme a poussé les photographes à troquer le culte du scoop et de l'instantané contre une image « au ralenti » produisant une « solidification de l'instant sur un mode sculptural ou pictural » (*ibid.*, p. 50).
11. L'expression est de Daniel Bounoux dans « Entre l'œuvre et le flot, quel traitement de l'information ? », in *Que se passe-t-il ? Événements, sciences humaines et littérature*, collectif dir. par Didier Alexandre, Madeleine Frédéric, Sabrina Parent et Michèle Touret, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 93-101.

taux). On distinguera trois temps dans ce travail de détournement : *virtualisation* du média rival (passage de la « télévision » au « télévisuel »), *intégration* du modèle obtenu à l'espace de l'œuvre singulière, enfin *transformation* du modèle au cours de son actualisation (sa mise en œuvre) par métissage avec d'autres modèles – la peinture d'histoire et la musique romantique dans *Winterreise* par exemple. En suivant ce parcours, l'artiste fait coup double : il bénéficie de l'accès au réel que lui permet l'imitation des médias concurrents, puisqu'il s'agit d'outils d'information, tout en opérant la monumentalisation de l'instant ¹² nécessaire à sa reconnaissance comme artiste.

Le détournement intervient à plusieurs niveaux. Il est d'abord sensible dans la façon dont L. Delahaye gère sa relation au sujet photographié. Enregistrer, c'est être au contact des gens de sorte que les relations pragmatiques (de sujet à sujet) pèsent sur la prise de vue comme elle pèsera ensuite sur la lecture de l'image : quand on admire le courage du reporter par exemple, on accorde à « l'acte photographique » une valeur intrinsèque. C'est d'ailleurs par son intrépidité que L. Delahaye s'est d'abord fait connaître de son milieu professionnel et l'on peut admirer dans *Winterreise* sa capacité à se faire accepter des populations auxquelles il a rendu visite. Pourtant cette étape fait souvent débat, car on accuse volontiers la télévision et la photo de presse d'instrumentaliser la victime, d'une part en enregistrant sa déchéance, d'autre part en la soumettant à des discours tout faits qui ne respectent pas la singularité de son expérience. Comment sortir d'un cercle vicieux qui enfonce les personnes au moment même où l'on prétend les défendre ? Comment échapper aux facilités du pathos par exemple ? La réponse est assez classique : c'est en instaurant une forme de réciprocité avec l'autre et en préservant dans sa représentation la part de transcendance nécessaire. La question des moyens à employer reste cependant entière.

Winterreise échappe au soupçon d'instrumentalisation, car de nombreuses images n'auraient pas été possibles sans un protocole initial : on ne montre pas sans son accord un homme contemplant son image dans le miroir de sa salle de bain ou une femme inconsciente sur son lit. Le retour répétitif des mêmes cadrages ou des mêmes ambiances indique par ailleurs que l'opérateur a pu prendre

12. Voir à ce sujet Vincent Lavoie, *L'Instant monument. Du fait divers à l'humanitaire*, Montréal, Dazibao, 2001.

son temps, ce qui renforce encore le sentiment de concertation, même si les habitants ont vite oublié la présence de l'appareil. Certes la télévision aussi sait se faire inviter chez les gens, mais ses reportages prennent rarement, comme ici, l'allure d'un rituel. La situation des personnes photographiées se trouve profondément modifiée par leur participation implicite : de victimes passives elles deviennent les co-énonciatrices de l'image et méritent bien l'éloge que l'auteur leur accorde en tête de son livre : « Au peuple qui a toujours connu la souffrance, condamné au sous-sol, et qui dans l'ivresse de l'humiliation se considère pourtant avec netteté. » Les Russes de *Winterreise* exhibent avec un héroïsme dérisoire et sublime leur propre déchéance devant un photographe qu'ils transforment en médiateur de leur courageuse lucidité. La ritualisation de la prise de vue introduit par ailleurs dans l'œuvre une première forme d'autonomie en dotant sa genèse de lois qui lui sont propres.

Une fois le protocole et le rituel établis, il faut encore traduire visuellement la fragile altérité des personnes saisies par l'objectif. Comment arracher l'autre à ses déterminations physiques ou culturelles, le faire échapper à la vision stéréotypée qu'on peut en avoir et préserver la part de transcendance le constituant comme sujet ? La photographie humaniste des années cinquante y parvient en cultivant ce qu'on a appelé un « art du regard ». L'opérateur, en choisissant soigneusement son point de vue, médiatise par une structuration rigoureuse l'événement dont il est le témoin et arrache ainsi l'individu à sa situation singulière en dotant ses actions d'un sens plus général. Sous l'œil de Cartier-Bresson, le jeune Espagnol à béquilles qu'on voit jouer à la guerre avec ses camarades à travers l'échancrure d'un mur en ruine (Séville, 1933) est bien plus qu'un enfant rencontré dans la rue : il est un représentant du drame historique que constitue la guerre et devient même, pour le spectateur d'aujourd'hui, une image prémonitoire de la guerre d'Espagne. Mais il y a plus : s'il est traité comme un sujet civilisé, doté d'une histoire potentielle¹³, il participe aussi plus largement à l'universelle condition car l'enfance éternelle, avec son optimisme et son ironie salvatrice, émerge derrière lui. Les subtiles analogies qu'un art du regard instaure entre les plans, les objets ou leurs valeurs

13. Comme le remarque Jean-Pierre Montier, ce mur détruit fait écho à d'autres destructions de sorte que l'image se présente aussi comme une réflexion sur l'histoire : le trou du mur « ne dit pour tout avenir que d'autres cassures, d'inéluctables ruines [...]. Cette scénographie tragique fonctionne symboliquement comme un trompe-l'œil historique » (Jean-Pierre Montier, Henri Cartier-Bresson, *L'Art sans art*, Flammarion, 1995, p. 21-22).

lumineuses favorisent ce travail d'idéalisation dans la mesure où l'harmonie formelle qui en émane paraît se soustraire au temps et à l'histoire. Le sujet devient, au sein de la composition, le signifiant d'un signifié absent et transcendant à valeur universelle ; il est intégré par l'art à une entité qu'on peut appeler « l'humanité » et qu'une célèbre exposition de 1955 nommait pour sa part « la grande famille des hommes ¹⁴ ».

Cette forme d'humanisme aujourd'hui est impossible. Le filet symbolique à l'aide duquel Cartier-Bresson intègre l'individu dans la communauté humaine est devenu inutile, car il s'est en quelque sorte objectivé sous la forme de réseaux beaucoup plus matériels : grâce aux satellites et à Internet nous sommes *de fait* connectés à l'autre, en *correspondance* avec lui. S'acharner à donner du sens à des situations qui en auront toujours un, pour peu qu'on s'informe sur elles (peu importe ici qu'il soit juste ou non) ne peut plus constituer un projet esthétique suffisant. Non seulement la dignité morale des personnes n'est plus à prouver mais les valeurs universelles de l'ancien humanisme sont devenues des outils de propagande : ainsi est-ce au nom de la « démocratie pour tous » qu'a été déclenchée la seconde guerre d'Irak.

À quoi correspond dès lors « l'humanisme discret mais sincère » dont se réclame L. Delahaye ? À la mise en scène des corps et de leur souffrance, car l'intégrité physique des personnes et leurs conditions concrètes de survie sont désormais la pierre de touche et le siège de leur dignité. Ce sont elles que la mondialisation refuse de voir quand elle provoque l'effondrement des économies locales et la ruine des populations au nom de la libre concurrence et de la prospérité générale. L'altérité que les années cinquante appréhendaient « par le haut » en célébrant la conscience de l'homme éternel derrière les différences culturelles est approchée aujourd'hui « par le bas », à partir de ce corps souffrant dont l'exhibition vulgaire est si irritante quand elle devient une marchandise. « L'homme couché » stigmatisé par R. Debray offre désormais aux yeux de l'artiste une forme de résistance plus subversive que l'image conquérante et épique du révolutionnaire d'autrefois. La transcendance de l'autre n'a pas disparu, mais au lieu d'être logée dans sa conscience (sa « spiritualité »), elle s'exprime à travers sa souffrance, notam-

14. Edward Steichen organise à New York au MOMA cette grande exposition (*The Family of Man*) qui a ensuite circulé dans le monde entier, notamment à Paris et dont Barthes dénonce dans *Mythologies* l'humanisme lénifiant.

ment physique, laquelle, pas plus que la conscience ne se partage ni ne s'échange.

On comprend *a contrario* le malaise que suscite aujourd'hui une photographie plus traditionnelle comme celle de Sebastio Salgado par exemple : à trop vouloir ériger en postures mythiques les tragédies humaines pour leur donner du sens, son œuvre dissout la souffrance individuelle et paraît l'instrumentaliser à son tour en niant sa singularité. Dans son ultime essai, *Devant la douleur des autres*, justement consacré aux photographies du corps souffrant, Susan Sontag traduit ainsi son embarras face au célèbre recueil *Migrations : Humanity in Transition*¹⁵ paru en 2000 : « Prises dans trente-neuf pays, les photographies de Salgado regroupent, sous le même intitulé de *Migrations*, quantité de causes et de types de détresse. Élargir le spectre de la souffrance, en la globalisant, peut induire, chez le public, le sentiment qu'il doit être plus impliqué. Mais cela l'invite aussi à penser que les souffrances et les malheurs sont trop vastes, trop irrévocables, trop épiques pour qu'une intervention politique locale puisse transformer la situation de manière décisive. Avec un thème de cette ampleur, la compassion ne peut qu'être hésitante – et tirer les choses vers l'abstrait¹⁶. » En opposant l'épique et l'abstrait au local, S. Sontag montre la méfiance que suscitent les tendances à l'universalisme en une époque où l'universel est devenu l'expression naturelle des pouvoirs en place. Si *Migrations* exprime bien la mondialisation des phénomènes, puisque l'enquête s'étend à tous les continents, c'est pour en donner une vision esthétisée, c'est-à-dire au total acceptable.

Dès lors, comment faire pour traduire visuellement la souffrance d'autrui dans ce qu'elle a d'incommensurable ? En rompant avec les analogies et les effets de sens de la photographie de reportage traditionnelle au profit du fait singulier ; en jouant par conséquent la « vue » objectivante contre le regard, la technique contre le sens, autrement dit en radicalisant certains aspects de la photographie humanitaire. « L'image de presse intéressante » explique L. Delahaye « 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 même¹⁷. » La brutalité des images

15. Traduit par *Exodes* en français (La Martinière, 2000).

16. Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, trad. par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Christian Bourgois, 2003 [1^{re} éd. 2002], p. 87.

17. *Ibid.*, p. 30. Je souligne.

contemporaines manifeste ici sa profonde ambivalence puisque ce lieu trouble de la « pornographie » médiatique donne simultanément naissance à une éthique et à une esthétique nouvelles. Toute la difficulté est de comprendre comment la recherche de l'objectivité, obtenue entre autres par les cadrages frontaux et un goût certain pour la géométrie, distingue ces images de l'enregistrement pur et simple.

ÉTHIQUE DU CADRAGE

Dans un texte brillant écrit pour *L'Autre*¹⁸, portraits « volés » aux usagers du métro parisien (1995-1997), Jean Baudrillard explique que l'auteur de *Winterreise* a su introduire une double absence au cœur des images : celle du sujet photographié, dont le regard vide excède toute représentation, et celle de l'opérateur, caché derrière des cadrages répétitifs et impersonnels. De cette indifférence réciproque naît selon le sociologue le sentiment d'altérité et il précise : « Ce n'est [...] pas exactement l'Autre que saisit Luc Delahaye, mais ce qui reste de l'Autre quand lui, le photographe, n'est pas là ». On retrouve bien ici le rôle du corps dont on parlait précédemment, car « ce qui reste de l'autre » dans ce recueil, c'est sa face, que généralement nous ne regardons qu'à la dérobée, sous peine d'être l'agresseur. L'analyse ne dit pas en revanche comment la caméra de surveillance à laquelle ce travail aspire se métamorphose en dispositif esthétique.

Là encore la répétition joue son rôle ne serait-ce que parce que l'artiste, en systématisant la procédure, y ajoute une intention. À travers ces cadrages identiques et apparemment objectifs une forme d'empathie se glisse entre l'opérateur et son sujet, unis par une même indifférence à l'égard du monde. La déliaison symbolique que produit l'enregistrement frontal traduit un état d'esprit qu'on hésite à qualifier : fatigue, ennui, mélancolie ? La même specularité s'instaure dans *Winterreise* car en prenant frontalement et froidement les yeux hagards d'une petite fille sur son lit, les yeux vides des pensionnaires d'un hôpital psychiatrique ou le regard froid de cette femme en toque rouge, aperçue à travers la porte ouverte d'un autobus, l'artiste calque son regard sur leur propre façon d'être. La brutalité de la prise de vue acquiert une valeur éthique parce que loin de nous documenter du dehors sur la misère des autres, elle tra-

18. Jean Baudrillard, « Transfert poétique de Situation », in Luc Delahaye, Jean Baudrillard, *L'Autre*, Paris, Phaidon, 1999, non pag.

duit un *ethos* particulier, celui de Russes contraints de résister à la dureté de l'existence avec leur propre dureté. Éthique aussi l'oubli de soi-même que suppose une telle identification à l'Autre¹⁹ ; le cadrage frontal qu'on verse du côté du document se révèle un carrefour où regards et personnalités se rejoignent.

La dédicace ouvrant *Winterreise* permet de préciser les choses. L. Delahaye s'y décrit comme un « photographe, qui ajuste avec précision le degré de son indifférence et attend impatientement un léger dérèglement de ses yeux ». Le « dérèglement » qui succède à l'indifférence évoque bien sûr les larmes d'émotion suscitées par le spectacle de la misère mais peut-être aussi le regard de tous ces hommes ivres de fatigue ou d'alcool dont l'opérateur partage la vision par identification. Les couleurs saturées et le flou qui brouille les formes dans de nombreux clichés reproduisent les modifications sensorielles que provoquent l'alcool et la drogue de sorte que l'image ne montre pas seulement les effets extérieurs de l'enivrement : elle nous en fait aussi faire l'expérience. D'une relation simplement pragmatique (un pacte et un rituel entre sujets) le protocole de la prise de vue est devenu, là aussi, éthique. Or éthique et esthétique partagent un intérêt commun, car l'opérateur qui respecte son sujet élabore à partir de lui seul les modalités d'enregistrement, le soustrayant ainsi aux impératifs communicationnels du discours journalistique. Une boucle émerge entre le centre de l'image et sa genèse, entre énoncé et énonciation, dotant l'épreuve finale d'une clôture, d'un espace propre et donc d'une seconde forme d'autonomie.

UNE APPROCHE ÉTHOLOGIQUE ?

En s'oubliant face à l'autre, le photographe se donne les moyens d'ouvrir l'image à de nouveaux objets, à de nouvelles « singularités » et préserve ainsi la part de transcendance propre à n'importe quelle expérience humaine. Libérées du réseau d'analogies propre à un art du regard, les vues de L. Delahaye saisissent les corps crûment, dans des postures inédites ne répondant à aucune

19. Comme le souligne Edgar Morin, « chacun vit pour soi et pour autrui de façon dialogique, c'est-à-dire à la fois complémentaire et antagoniste. *Être sujet, c'est conjointre l'égoïsme et l'altruisme. Tout regard sur l'éthique doit reconnaître le caractère vital de l'égoïsme ainsi que la potentialité fondamentale du développement de l'altruisme* » (Edgar Morin, *La Méthode 6, Éthique*, Seuil, 2004, p. 15). Le photographe qui s'oublie en s'identifiant aux autres oscille bien entre ces deux pôles dialogiques.

codification repérable. Ce jeune homme pris de profil qui paraît dormir debout, l'impressionnant coup de coude du buveur de « chez Micha », avec l'alcool dégoulinant sur le cou et le torse nu, cet homme au fond d'un couloir, arquebouté sur le corps d'une femme qu'il transporte jusqu'à son lit, dessinent une collection de postures grotesques et inattendues que sert une sorte d'immédiateté visuelle. L'usage de la couleur, assez récent dans le photoreportage²⁰, contribue à libérer les objets de la sémiosphère dans laquelle la photographie en noir et blanc traditionnelle les enferme : parce qu'elle valorise la surface des choses – les joues couperosées d'une alcoolique en gros plan par exemple – la couleur donne à voir les objets en tant qu'objets avant de nous les donner à lire comme des signes sociaux ou esthétiques.

Le renforcement du visible au détriment du lisible est particulièrement remarquable dans des motifs classiques comme la photographie d'affiche ou d'inscriptions. Confronter cet homme endormi ou abruti par l'alcool au poster paradisiaque d'un lagon exotique n'offre pas en soi un dispositif très original : Boubat²¹, Doisneau, Cartier-Bresson ont souvent joué de ce type de rapprochement. Mais là où ils manipulent des connotations, c'est-à-dire du sens, en opposant, par exemple, les valeurs positives des publicités ou des slogans politiques aux réalités négatives du monde, L. Delahaye montre d'abord l'isolement que l'alcool introduit entre le buveur et son environnement. Aucune ironie dans cette image qui montre une réalité physique, physiologique (l'abrutissement) et éventuellement psychologique (l'oubli du monde). Plus généralement *Winterreise* analyse remarquablement le travail de déliaison qu'opèrent la misère et l'aliénation mentale en nous montrant tantôt des gens indifférents à tout, tantôt des objets orphelins du regard des hommes et d'où émane une étrange solitude comme de ces boîtes aux lettres rouges et vertes, alignées dans la lumière glauque d'une entrée d'immeuble et qui ne communiquent plus rien. Solitude encore dans cette table de restaurant propre mais à laquelle manquent des convives, ou dans cet arbre de Noël censé décorer un salon de coiffure où la coiffeuse (ou une cliente ?) s'est endormie.

On pourrait qualifier d'éthologiques toutes ces épreuves car en explorant le monde social à travers des états essentiellement corpo-

20. Il faut attendre les années 1970 pour que la couleur entre vraiment dans la photographie de reportage à finalité artistique.

21. Voir la célèbre photo d'Edouard Boubat de 1968, « Plutôt la vie ». L'inscription s'étale en gros sous une fenêtre à travers laquelle un chat minuscule regarde la « vic » extérieure.

rels elles suivent la même démarche que l'éthologie dans les sciences humaines. Partant du principe que le sens naît du lien ²², et plus précisément des contacts les plus primaires établis entre l'enfant et son environnement, cette discipline récente fait commencer l'homme avant sa socialisation, à des niveaux de développement qu'il partage avec l'animal. Les nouveaux universaux qu'elle dégage pour le définir s'enracinent dans des domaines qui relevaient jusque-là des sciences du vivant, ce qui ne va pas sans provoquer des polémiques. L'attention photographique portée aux comportements les plus élémentaires révèle toute sa nouveauté, son étrangeté même, quand des réalités symboliquement fortes comme un meurtre sont en cause. Le phénomène social du crime, sujet de reportage classique, est ramené par L. Delahaye à des postures simples : un corps étendu dans la neige (« Antony Goliakov assassiné au couteau »), un doigt pointé désignant « l'assassin présumé », qu'on voit avachi sur un canapé dans l'image suivante, enfin un oreiller taché de sang en gros plan. Contrairement au scoop qui se focalise sur l'action, L. Delahaye traite l'événement à travers une succession d'états : la victime couchée, le coupable assis, l'accusateur debout le bras tendu sont les protagonistes d'un drame qui élude l'instant décisif du meurtre pour n'en montrer que les conséquences. Les taches de sang elles-mêmes ne jouent que secondairement le rôle sémiotique d'indices et se présentent d'abord comme des salissures, au même titre que celles couvrant ces vaisselles sales abandonnées dans leur coin ou ces murs maculés.

La déliaison symbolique qui est une des définitions de la dépression (plus rien n'a de sens) affecte aussi des objets plus nobles comme la religion et les utopies défuntes. Le thème revient à plusieurs reprises chez L. Delahaye qui montre par exemple dans *Une ville* comment l'utopie architecturale de Georges Candilis et Alexis Josic, les architectes du quartier du Mirail à Toulouse, a été ruinée par le souci d'économie des hommes politiques et leur absence de réflexion sociale. Dans *Winterreise*, c'est à l'utopie communiste qu'il revient de connaître le même sort : les statues des héros de l'histoire russe célébrés par le stalinisme affichent sur la couverture la même solitude que le portrait de Lénine qu'on trouve

22. C'est la thèse défendue par Boris Cyrulnik dans *La Naissance du sens*, Hachette, 2001. Sur la notion controversée d'« éthologie des peuples » qui peut nous intéresser ici voir la table ronde « Ethnologie des peuples : une nouvelle discipline ? », in *Vers les civilisations mondialisées ? De l'éthologie à la prospective*, actes du colloque de Cerisy réunis par Jean-Éric Aubert et Josée Landrieu, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2004, p. 349-346.

en fin de volume : pris en contre-plongée dans une lumière glauque, il semble regarder dans le vide. De l'utopie ne restent, là encore, que des postures figées et des visages inutiles. La couleur rouge, symbole politique mais aussi symbole du beau (c'est le même mot en russe) se pare elle-même de connotations physiologiques inquiétantes quand elle empourpre le visage aviné des habitants. Pas d'images religieuses non plus dans cet univers où des pendules en plastique et des affiches érotiques semblent avoir pris la place des icônes traditionnelles. Les seuls objets d'attachement résultent de contacts tactiles, c'est-à-dire plus primaires que la relation aux images : il s'agit de toutes les enveloppes assurant au corps sa survie, depuis ce trou dans lequel dort un enfant et que chauffe sans doute le tuyau lui servant de couche, jusqu'aux lumières assourdies enveloppant le foyer familial, en passant par les lits dans lesquels chacun s'enfonce.

En un sens tout n'est pas négatif dans *Winterreise* : intérieurs de mine, intérieurs d'usine, wagons ou autobus déploient de fortes valeurs de refuge d'où émanent paradoxalement des valeurs de vie. Toutefois, ces valeurs sont si élémentaires qu'elles trahissent, en rapprochant l'homme des animaux, le dénuement dans lequel la misère plonge les gens. Dans une vie sociale réduite à quelques réflexes de survie, la barrière des espèces révèle sa fragilité de sorte que la photographie rejoint là encore les principes de l'éthologie qui postule la même proximité sur un plan théorique : la discipline, on s'en souvient, trouve son origine dans les observations de Konrad Lorenz sur les oies. C'est pourquoi les animaux ont toute leur place dans ce livre : deux images successives de la même décharge, l'une avec des oiseaux en quête de nourriture, l'autre avec des humains poursuivant le même but superposent en quelque sorte les deux règnes. Quant à ce chien étranglé par sa chaîne au moment où le photographe s'approche, il affiche, avec sa gueule tordue, le même rictus que les humains dans d'autres images.

LA BOUCLE ESTHÉTIQUE

Notre question initiale s'est précisée mais la réponse reste toujours en suspens : comment le versant plastique des épreuves, qui saute aux yeux dès qu'on les voit, se concilie avec l'immédiateté visuelle et les contenus nouveaux qu'on vient d'évoquer et qui relèvent plutôt du documentaire ? Une chose est sûre : après la boucle pragmatique (le protocole initial) et la boucle éthique (l'empathie) une troisième composante renforce l'autonomie des images : ce

qu'on peut appeler la boucle esthétique. Le primat du rouge par exemple, qui a pu motiver certaines prises de vue comme celle de la tige en toque rouge dans son bus rouge, éloigne la photographie de sa pure fonction informative.

Une association aussi contradictoire est rendue possible par l'ambivalence profonde de toute « vue ». Le primat du visible sur le lisible, des corps sur les codes, de la géométrie sur l'analogie (importance de la symétrie) si favorables à la neutralité du document produisent aussi tous les signes de la pictorialité. Sur la ruine du « regard » vue et forme-tableau se retrouvent en mettant l'accent sur l'objet plutôt que sur le point de vue du photographe ²³. L'univers visuel de *Winterreise* fait ainsi penser à celui du grand peintre Ilya Répine (1844-1930) chez qui on trouve la même continuité entre réalisme et intensité expressive, le même désir de monumentaliser la misère du peuple russe (voir les *Haleurs de la Volga* peint entre 1870 et 1873), la même attention portée au corps dégradé (voir les yeux injectés d'alcool de son célèbre *Moussorgski* de 1881), le même goût enfin pour les atmosphères rouge et or (voir *Les révolutionnaires* peint en 1883 ou *Ivan le Terrible devant le cadavre de son fils* datant de 1885). On pourrait parler de néo-pictorialisme s'agissant de *Winterreise* ²⁴, mais l'expression serait ici réductrice, car le pictorialisme du début du XX^e siècle, contemporain du symbolisme en art, tournait le dos à la photographie en utilisant des techniques destinées à la faire oublier. Moins le contenu visuel était réaliste, plus l'image était censée progresser esthétiquement. Or les valeurs plasticiennes de *Winterreise*, on vient de le voir, ne travestissent pas la photographie mais dérivent au contraire d'une certaine confiance à l'égard du visible et de cet art de la vue qui succède aujourd'hui à un art du regard.

Il faudra sans doute du temps pour comprendre en profondeur ce que signifie ce retour assumé et proclamé de la peinture dans la photographie. S'agit-il, comme le suggère Dominique Baqué à propos de la structure d'*Une ville* (l'ouvrage sur le Mirail) d'opérer une sorte de « réparation » symbolique « au sens où en psychanalyse, l'on peut évoquer quelque chose de l'ordre de la "réparation" »

23. En choisissant de tirer en grand format cinquante images tirées de *Winterreise* pour son exposition au Centre photographique d'Île-de-France de Pontault-Combault (mars 2002), L. Delahaye n'a fait qu'accentuer le lien entre vue et forme-tableau.

24. Dans sa somme récente sur la photographie André Rouillé emploie le terme pour les photographies à tendance esthétique de la fin du XX^e siècle (*La photographie*, Folio essais, 2005, p. 377 et suiv.).

psychique après le choc ou le traumatisme ²⁵ » ? Le *continuum* qu'on a constaté entre brutalité et esthétique et, techniquement parlant, entre vue documentaire et forme-tableau suggère effectivement que le visible est à la fois le lieu de la blessure et de sa réparation. De même qu'une vraie chaleur émane paradoxalement du plus total dénuement quand les personnes, recroquevillées sur elles-mêmes, se recréent un univers minimal de survie, à chaque épreuve de *Winterreise* le merveilleux vient paradoxalement s'associer à l'horreur. Comme un métal résilient qui renvoie vers l'extérieur, pour ne pas se rompre, l'objet lancé contre lui, les réalités sordides que nous découvrons nous reviennent sous la forme d'une palette intensément colorée qu'assourdit une légère sous-exposition des images. Expérience proprement oxymorique où l'effroi, à chaque fois, se noue à la fascination.

Cette alliance mystérieuse des contraires est peut-être une des voies qu'explore aujourd'hui le nouvel humanisme photographique. Le visible qui donne accès à la dure réalité tout en s'offrant comme objet de jouissance au spectateur est, de par son ambivalence même, l'agent de la réparation ²⁶. Comme la vue, qui s'en veut la forme maîtrisée, il est à la fois la plaie et le baume, le lieu du drame et la réserve de beauté que l'artiste arrache au réel pour recoudre la blessure des autres – parfois les siennes propres. C'est pourquoi document et autonomie esthétique se juxtaposent ici sans se neutraliser ; n'étant plus unifiée par un regard donateur de sens, la photographie contemporaine se présente volontairement clivée.

Université de Toulouse-Le Mirail - LLA

-
25. Dominique Baqué dans un livre qui est déjà un ouvrage de référence : *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2004, p. 181.
26. Voir sur les concepts de résilience, d'oxymore et de sujet clivé, Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob, 1999.