



JEU

DE

PAUME



DOSSIER DOCUMENTAIRE

LUC DELAHAYE

Le bruit du monde

10.10.25 – 04.01.26

Dossier documentaire mode d'emploi

Conçu par le service des projets éducatifs et les professeurs relais des académies de Créteil et de Paris, en collaboration avec les services des expositions et des éditions du Jeu de Paume, ce dossier rassemble des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

→ **Découvrir l'exposition** offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, ainsi qu'une bibliographie indicative.

→ **Approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

→ **Pistes de travail** initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres présentées dans l'exposition.

Ce dossier documentaire est téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

Contacts

Audrey Grollier

Chargée des groupes
et des publics adultes
Réservation des visites
Partenariats champ social
et médico-social
01 47 03 12 41
serviceeducatif@jeudepaume.org

Julia Parisot

Chargée des publics jeunes
et scolaires
Partenariats scolaires
et formations enseignants
01 47 03 04 95
juliaparisot@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

Responsable des projets éducatifs
sabinethiriot@jeudepaume.org

Claire Boucharlat

Conférencière et formatrice
claireboucharlat@jeudepaume.org

Raphaël Yung Mariano

Conférencier et formateur
raphaelyung@jeudepaume.org

Caroline Minard

Assistante / chargée d'activités
éducatives
service-educatif@jeudepaume.org

Céline Lourd

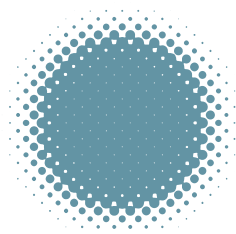
Professeur-relais, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel

Professeur-relais, académie de Créteil
cedrilmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

A	DÉCOUVRIR LES EXPOSITIONS	7
	Présentation de l'exposition	8
	Liste des œuvres exposées	14
	Bibliographie indicative et ressources en ligne	20
B	APPROFONDIR LES EXPOSITIONS	23
	Introduction	25
	Moment panoramique et forme tableau	26
	Images construites et composites	30
	Des corps dans l'histoire	35
C	PISTES DE TRAVAIL	39
	Actualité internationale et conflits, prises de vue et distances	40
	Tableaux photographiques, figures et gestes	44
	Montages d'images, mises en scène et allégories	48





1. Luc Delahaye
Sumud
2017

Activités enseignants et scolaires

Centre d'art dédié aux images des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles, le Jeu de Paume est engagé dans le domaine de l'éducation artistique et culturelle. Ses activités, formations et ressources visent à explorer les multiples dimensions de l'image, tant historiques que contemporaines.

→ Rencontres enseignants

Lors de chaque session d'expositions au Jeu de Paume, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une visite commentée, dont l'objectif est d'échanger autour des axes de travail et de préparer ensemble la venue des classes ou des groupes au Jeu de Paume. À cette occasion, le dossier documentaire des expositions est présenté et transmis aux participants.

mardi 14 octobre 2025, 18h30 – 20h

visite de l'exposition
« Luc Delahaye. Le bruit du monde »

- ouverte à tous les enseignants et les équipes éducatives
- sur inscription :

<https://jeudepaume.org/evenement/rencontre-enseignants-ia/>

→ Visites commentées ou visites libres pour les classes

Les conférenciers du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves.

- tarifs :

Visites commentées

Pour une classe : 90 €, tarif réduit 45 €*

Visites libres

Pour une classe : 90 €, tarif réduit 45 €*

* Tarif réduit : élèves à besoins éducatifs particuliers, réseaux d'éducation prioritaires, quartiers prioritaires de la politique de la ville

- sur réservation :

au 01 47 03 12 41

serviceeducatif@jeudepaume.org



Retrouvez le programme des activités éducatives 2025-2026 et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace enseignants / animateurs : <https://jeudepaume.org/espace-enseignants/>

→ Dernier(s) mardi(s) du mois mardis 28 octobre, 25 novembre et 30 décembre

- programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume
- gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

→ Ping-Pong, le programme enfants et familles

ateliers de création 3-6 ans, ateliers cyanotype 7-11 ans, ateliers cinéma en famille

<https://jeudepaume.org/enfants-et-familles>

→ Les cours du Jeu de Paume les mercredis, 18h30 – 20h

- programme et dates : <https://jeudepaume.org/evenement/les-cours-du-jeu-de-paume-2025-2026/>

Activités relais et publics du champ social et médico-social

Le Jeu de Paume se veut un lieu convivial de découvertes et d'échanges autour des images. Il s'engage à favoriser l'accès de tous les publics à sa programmation et à accompagner les visiteurs à besoins spécifiques dans leur rencontre avec les œuvres.

→ Rencontres relais

Les relais culturels du champ social et médico-social sont invités à une rencontre au début de chaque cycle d'expositions pour découvrir les projets et échanger autour des images présentées.

mardi 4 novembre 2025, 14 h – 16 h

visite de l'exposition
« Luc Delahaye. Le bruit du monde »

- sur inscription :

<https://jeudepaume.org/evenement/rencontre-action-sociale-expo-delahaye/>

→ Visites commentées ou visites libres

Les publics et relais du champ social bénéficient de la gratuité du droit d'entrée aux expositions, en tant que visiteurs individuels ou en groupe.

- sur réservation :

01 47 03 12 41

actionsociale@jeudepaume.org

Le Jeu de Paume fait partie de la mission Vivre ensemble et de la RECA – Réunion des établissements culturels pour l'accessibilité du ministère de la Culture.

Le Jeu de Paume est détenteur du label Tourisme & Handicap.



Retrouvez le programme, les informations, les livrets FALC et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace action sociale : <https://jeudepaume.org/espace-action-sociale/>

Pour l'accueil des visiteurs en situation de handicap, vous pouvez consulter la page « accessibilité » : <https://jeudepaume.org/visite/accessibilite/>



A DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« Luc Delahaye a parfois évoqué la notion d'histoire à propos de son travail, mais il serait plus juste de le qualifier de photographe de l'actualité, au double sens de ce terme. D'une part, bien sûr, parce qu'il reste fidèle à l'héritage du photoreportage en s'attachant à des événements contemporains – souvent liés à des contextes de guerre ou de crise. D'autre part parce que ses compositions photographiques cherchent à rendre compte d'une forme d'*actualité* plus immédiate : celle d'une présence au monde, vécue intensément au moment même de la prise de vue, dans une acception phénoménologique du réel. Ses images, souvent de très grand format, témoignent avec retenue mais sans détours d'un monde troublé, peuplé d'individus confrontés aux turbulences de notre époque – conflits armés, catastrophes naturelles – et leurs répercussions dans les sphères institutionnelles. »

Quentin Bajac et Nathalie Herschdorfer, « Avant-propos », in *Luc Delahaye. Catalogue raisonné 2001-2025*, Paris, Jeu de Paume/Göttingen, Steidl, 2025, p. 21.

Présentation et parcours de l'exposition



Introduction

« 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 cela – qui fait la singularité de la photographie, qui n'appartient qu'à elle. »

Cette exposition retrace vingt-cinq ans du travail de Luc Delahaye depuis le début des années 2000. Construit à partir de l'actualité internationale, celui-ci s'efforce d'adopter une posture d'observation rigoureuse et d'utiliser pleinement le potentiel de l'enregistrement photographique. Une manière d'être présent dans laquelle l'expérience du réel compte autant que l'image.

Si sa démarche ne vise pas à attribuer une signification aux événements qu'il photographie, l'ensemble dessine aujourd'hui une forme d'état du monde dans ce premier quart du ^{xxi}^e siècle. Un monde tourmenté, dominé par le tumulte des événements douloureux, depuis les guerres actuelles jusqu'à la mémoire des conflits passés : Luc Delahaye reconnaît une conception tragique de l'histoire, la représentation d'un monde en proie au chaos, hanté par la mort, que des instances internationales s'efforcent de réguler.

Initialement réalisées selon une approche classique, en une seule prise de vue, ses photographies, généralement de grand format, ont vu leur mode d'élaboration évoluer avec le temps. À partir de 2004, le photographe commence à composer sur ordinateur certaines d'entre elles, créant des assemblages de clichés multiples, conçus dans ce but, d'une même situation ; puis, à partir de 2013, il explore la mise en scène, travaillant avec des participants qui, pour l'image, se prêtent à une situation qui leur est familière – les deux modes de composition pouvant par ailleurs se combiner. Dans un cas comme dans l'autre, et malgré l'utilisation d'outils informatiques, il s'agit toujours de restituer la trace d'une présence, de procéder à l'enregistrement rigoureux d'un réel vécu.

Cette exposition rassemble plus de la moitié des œuvres réalisées par Luc Delahaye au cours des vingt-cinq dernières années, y compris des travaux récents ou demeurés inédits. Par ailleurs, des tables documentaires disposées sur le parcours présentent un certain nombre de projets inachevés ou abandonnés et permettent d'éclairer la démarche du photographe. Les textes présentés au mur dans les salles sont extraits de la publication qui accompagne l'exposition.

Commissaire : Quentin Bajac

AVERTISSEMENT
Certaines images sont susceptibles
de heurter la sensibilité du public.



4



5

4. Luc Delahaye
Jenin Refugee Camp
2002
5. Luc Delahaye
Musenyi
2004

Biographie

Luc Delahaye est né à Tours en 1962. En 1984, après quelques années d'errance et d'emplois divers, il s'installe à Paris, où il fait ses premiers reportages, part en Angleterre photographier la grève des mineurs et rejoint la petite agence Moba Presse. Il y couvre au quotidien l'actualité politique et sociale, le show-business et les faits divers. En 1985, grâce à une série paparazzi, il est engagé par l'agence Sipa Press et envoyé à Beyrouth, où il fait sa première expérience de la guerre. Suivront de nombreux reportages de guerre et d'actualité internationale en Afghanistan, en Bosnie, au Rwanda, en Tchétchénie, en Irak, en Cisjordanie et à Gaza, en Haïti, au Congo, au Soudan, en Somalie, etc. Il rejoint Magnum Photos en 1994 et signe la même année un contrat avec le magazine *Newsweek*. Il est élu membre de Magnum en 1998 et restera dans cette agence jusqu'à son départ en 2004. Ses reportages sont salués par le prix Robert Capa (1993, 2002), des premiers prix du World Press Photo (1992, 1993, 2002), le prix Paris Match (1992, 1994), le Visa d'or (1993) et le prix Bayeux des correspondants de guerre (2002). Pendant ces années, parallèlement à son activité de photojournaliste, il réalise plusieurs travaux documentaires, dont certains sont publiés sous forme de livres et récompensés par le prix Oskar-Barnack (2000), l'ICP Infinity Award (2001) et le prix Niépce (2002).

En 2001, il cesse de travailler pour la presse et commence la réalisation de ses tableaux photographiques. Ces premiers travaux sont présentés en 2003 à la galerie Ricco/Maresca à New York, année où il publie *History* (Chris Boot), puis à la Maison rouge à Paris en 2005 et au J. Paul Getty Museum à Los Angeles en 2007. Il est le lauréat du prix Deutsche Börse en 2005 et du prix Pictet en 2012.

Salle 1

En 2001, après quinze années de photoreportage de guerre et alors qu'il a acquis un statut très en vue dans sa profession, Luc Delahaye choisit de délaisser le format traditionnel du reportage et de la page de magazine pour explorer une forme, celle du tableau photographique.

Cette décision se traduit par la mise en place d'une nouvelle manière de faire des images et par l'adoption d'un nouvel appareil, de format panoramique. Le choix confère à l'ensemble de la vingtaine d'images qu'il réalise alors, sur une période de quatre ans, une identité radicalement distincte de son travail de photojournaliste : la grandeur des tirages en fait des images destinées à être regardées au mur par un spectateur-lecteur - un mode de lecture qui est encore aujourd'hui celui de ses images.

« Je me suis rendu compte plus tard de l'utilité qu'avait eu ce moment panoramique : la prise de distance à laquelle ce format invite m'a permis de "calibrer" mes distances. Il y a la distance minimum, celle du reporter, que je connaissais bien, il y a la distance maximum, au-delà de laquelle les figures disparaissent, et cela forme l'espace mesurable des distances communes à tous. Et puis il y a la distance mentale du photographe et son point de présence réelle. Le panoramique m'a aidé à clarifier cette question. Mais je dois dire que ce mot, panoramique, qu'on accolait à mes images, m'a longtemps agacé : comme si le format en était la clé. J'essayais de faire des tableaux, ce qui est quand même une autre affaire... »

Le format panoramique permet un élargissement de la vision et favorise une prise de distance à l'égard du réel, inhérente au panorama. La juste distance n'est plus celle du photoreportage classique où, souvent, plus proche est le photographe de son sujet, meilleure est la photographie. Elle est celle d'un retrait, parfois couplé à un léger surplomb. Les images sont marquées par une volonté d'effacement, de neutralité, un retrait expressif qui est une constante dans le travail de Luc Delahaye. L'opérateur semble s'être absenté. Les individus, bien que présents et face à nous, nous ignorent, absorbés dans leur propre monde ou trop à distance pour remarquer le photographe.

Luc Delahaye a toujours refusé l'idée d'« avoir un sujet » : suivre l'actualité est pour lui la meilleure façon d'esquiver la question. Le facteur déclenchant est souvent une image qui se forme à la lecture de la presse et l'engage à se rendre sur place. Suivant un processus qui s'efforce de ne pas être trop réfléchi ni trop documenté, ni trop rationnel, mais demeure de l'ordre de l'intuition et laisse une place à l'imaginaire. Dans ces années-là, le désordre des situations de guerre retient autant son attention que la pompe des commémorations et des séances des grandes instances internationales, la violence des unes semblant répondre à l'ordonnancement des autres. Si l'actualité qui le guide est le plus souvent liée à des situations extrêmes, c'est que ces dernières, en tant que perturbations dramatiques du réel, génèrent à ses yeux des états de dérèglement qui se prêtent à l'enregistrement photographique : la réalité se donne autrement, de manière brutale et inattendue, elle offre une prise. Elle est parfois difficile à regarder mais il lui faut quand même tenter de la restituer, sans pathos et avec une forme d'absence, meilleure garante, de son point de vue d'une justesse documentaire.

Salle 2

À partir de 2004-2005, Luc Delahaye cherche à donner une présence physique plus grande aux individus représentés, à leur vocabulaire corporel, à leurs gestes comme à leurs expressions, dans une relation désormais presque égalitaire avec le spectateur, afin de faire de la figure humaine la composante essentielle de son travail. Face à ces exigences nouvelles, le photographe est amené peu à peu à modifier sa méthode de travail : dès 132nd *Ordinary Meeting of the Conference*, exposé ici, il adopte la technique de la composition par ordinateur à partir de plusieurs clichés réalisés dans cette intention. Dans le même temps, il opère une amplification des formats.

Ses images précédentes s'inscrivaient encore dans une conception de la photographie largement partagée par les photoreporters au xx^e siècle : celle d'une centralité de la prise de vue, envisagée, dans sa relation directe à l'instant, comme le moment essentiel de la production de l'image. L'image composée transgresse cette règle. Luc Delahaye, pourtant, insiste sur les éléments de continuité : « Mes photos "construites" reposent toujours sur le reportage. Elles sont constituées de fragments de réel, de moments d'expérience, qui ont pour moi la valeur de documents photographiques. » Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'essayer de rendre compte d'une vérité de l'instant, mais celle-ci est parfois différente de l'exactitude transmise par la prise de vue unique.

Salle 3

Pendant des années, Luc Delahaye a découpé dans les journaux les photographies d'actualité qui retenaient son attention, comme autant de documents de travail destinés à nourrir une réflexion et, éventuellement, à susciter un départ. À partir de 2006, cette pratique a progressivement dévié de son but initial pour prendre une existence autonome. Cette accumulation proliférante et sans fin contenait une certaine vision du monde, assez sombre, qui repose autant sur l'expérience du spectateur de l'actualité de son temps que sur celle du photographe. Ce n'est qu'en 2020 qu'il donnera à ce matériau son expression actuelle : reproductions, en noir et blanc, de détails agrandis, dans un format unique et sans commentaire ni légende. Une démarche nouvelle, puisque le matériau de départ est constitué d'images réalisées par d'autres, échappant donc aux enjeux de présence et d'expérience du réel qui sont au cœur de sa pratique.

Salle 4

Les deux corpus d'œuvres regroupés dans cette salle, l'un réalisé en Haïti et l'autre en Cisjordanie, témoignent de la diversité des approches de Luc Delahaye depuis une quinzaine d'années. Les images prises en Haïti en 2010, s'apparentent, malgré leurs dimensions, à l'approche classique, instantanée, du photoreportage : des scènes de chaos, saisies sur une période brève, dans les jours qui ont suivi le tremblement de terre, au hasard de ses déplacements dans les rues de Port-au-Prince, et conçues indépendamment les unes des autres. Celles réalisées en Cisjordanie entre 2015 et 2017, au cours de six séjours, ont été élaborées comme un ensemble et réunies sous le titre *Sūmud* - « fermeté », « détermination », « persévérance », en arabe - qui désigne une stratégie de résistance à l'occupation. La plupart sont des mises en scène, reconstitutions de situations vues ou inventions, dont les participants sont des personnes rencontrées sur place. Avec des photographies comme *Taxi*, *Récolte* et *Sumud*, témoignant de son attachement à la Palestine, Luc Delahaye déplace, de manière presque allégorique, la question du conflit israélo-palestinien vers un territoire à la fois poétique et concret, ancré dans le quotidien le plus ordinaire, très éloigné des représentations habituelles.

« Les photos mises en scène [...] naissent soit d'une rencontre, soit d'une chose vue et la dimension d'expérience en est toujours le socle, bien que de façon nécessairement différée. C'est une histoire, parallèle à l'histoire "officielle" de l'image, faite du mouvement des relations humaines et qui viendra s'inscrire au revers de l'image. Le moment des prises de vue dans ces mises en scène est un moment de tension intérieure qui, pour moi, est exactement équivalent à la prise de vue en reportage. Ce n'est pas le personnage d'une fiction que je photographie mais la réalité extérieure d'une personne, par fragments, méthodiquement, patiemment, et ardemment. Je documente. Mes images mises en scène sont vraiment très simples, réalisées avec des moyens modestes, mais il leur faut cela pour qu'à mes yeux elles aient une existence légitime. »

Salle 5

« Ce registre de l'innommable n'était pas caché, réservé à quelques-uns, il était au contraire accessible à tous sur Internet. J'ai regardé ces vidéos de Syrie tous les jours pendant plus d'un an, instaurant un rituel, chaque matin regardant les images de la veille. Pour la première fois je crois, on pouvait tout voir d'une guerre, les centaines de vidéos quotidiennes en offraient une vue panoramique et affreusement détaillée, et il était fascinant de voir cette documentation à grande échelle, cette fresque proliférante générée par une multitude d'actes individuels, se constituer en archive de l'histoire immédiate. Les citoyens ordinaires qui en étaient les auteurs entendaient porter au monde la réalité des crimes commis par le régime dans ce qui n'était pas une guerre civile mais une "guerre faite aux civils"*. C'étaient des images tremblantes, maladroites et directes. Leur force ne venait pas de ce qu'elles étaient cruelles, mais de leur évidence : elles ne procédaient que de la seule nécessité de témoigner, et de ce que cette nécessité contenait d'impuissance, quand il ne reste plus rien d'autre à faire que cela, des images. »

* Selon l'expression de Catherine Coquio (*À quoi bon encore le monde ? La Syrie et nous*, 2022)

Les centaines de photogrammes extraits de ces vidéos constituent *Rapport Syrie*, longue séquence silencieuse déroulant impassiblement la matière pixelisée, mais souvent irrégulière, de ces images.

Conçues à la même période sur des sujets très différents (la salle des marchés de la bourse des métaux de Londres, l'armée régulière syrienne dans les rues d'Alep), les deux grandes compositions *Trading Floor* et *Soldats de l'Armée syrienne, Alep, novembre 2012*, appartiennent à un même genre ou registre allégorique. Par la stylisation des gestes, la chorégraphie inédite des postures et l'exagération parfois caricaturale des expressions, ce sont les moins réalistes de toutes les images de son répertoire, dans lequel elles introduisent par ailleurs une nouvelle tonalité, grotesque ou irréelle. Se permettant un pas de côté avec l'ancrage documentaire, Luc Delahaye a utilisé des portraits de traders photographiés à Londres – et dont il fait par ailleurs une œuvre spécifique, *Trading Floor (Études)* – pour composer les visages de certains de ses soldats syriens, dressant un lien indirect entre ces deux « scènes de bataille » contemporaines.

Salle 6

« La ville était déserte, les forces gouvernementales s'étaient enfuies. Par petits groupes, pour s'assurer la place, les rebelles se répandaient dans les rues silencieuses, entraient dans chaque maison. C'est dans ces circonstances que j'ai fait cette photo. À l'ordinateur, j'ai modifié la couleur du tee-shirt. Il était orange passé, comme les murs de la maison, et il est devenu ce violet profond. J'ai fait disparaître un élément, une sorte d'étagère fixée au mur. Et j'ai corrigé les déformations dues à l'optique, qui sont apparentes quand on photographie une architecture. Il faut débarrasser l'image de ces scories qui la qualifient comme photo de la manière la plus ingrate, qui "laissent parler" les insuffisances de la technique. Et pour cela s'appuyer sur une convention de représentation, géométrique, qui bien sûr ne correspond pas plus à la réalité de notre vision mais a le mérite, en tant que convention, d'être tacitement acceptée. La distorsion photographique est un empêchement visuel, il me semblait impossible que le milicien puisse passer le seuil d'une telle maison.

Il entre, donc, et dans un instant on ne le verra plus. House to House est étroitement lié à la photo faite quelques minutes après, dans la cour d'une autre maison : *Death of a Mercenary* est son envers. Extérieur, intérieur. Si la première est une métaphore de la disparition ou de l'absence – peut-être aussi, mais cela ne regarde que moi, une métaphore de ma position de photographe et de mes absences calculées –, la seconde est une image d'apparition. À l'effacement en cours du milicien s'oppose la présence frontale et douloureuse du mercenaire, l'évidence, la réalité concrète d'un visage à l'instant de la mort. »

Salle 7

Depuis une dizaine d'années, le noir et blanc a fait son retour dans l'œuvre de Luc Delahaye : non retouchées, de petites dimensions, présentées le plus souvent au mur en ensembles ordonnés, ses images en noir et blanc renvoient à un langage photographique sériel ou typologique, cher à l'esthétique documentaire. Néanmoins, l'ordinateur demeure le véritable laboratoire de développement de l'image : c'est devant l'écran que désormais s'effectue la majorité de son travail. Sa pratique s'apparente davantage à celle d'une écriture, d'une écriture par l'image, pour parvenir à réaliser une image qui « pense ». Une image qui ne soit ni liée à l'intention initiale de son auteur, ni trop étroitement dépendante du réel. Luc Delahaye semble aujourd'hui bien loin de l'imaginaire héroïque du photographe de guerre, même si cette dernière demeure pour lui un sujet privilégié, comme le confirme sa présence en 2022 en Ukraine dans les premiers mois du conflit. Il y réalise, entre exactions et exécutions sommaires, certaines de ses images les plus perturbantes autour du regard porté sur la mort : celui des exécuteurs, celui du photographe, le nôtre.



Retrouver la présentation de l'exposition, la programmation culturelle et les ressources en ligne sur le site du Jeu de Paume.
<https://jeudepaume.org/evenement/exposition-luc-delahaye/>

Liste des œuvres exposées

● Salle 1

US Bombing on Taliban Positions, 2001

Tirage chromogène

12 novembre 2001. Plaine de Shomali, Afghanistan.
Cette photographie – ainsi que *Taliban* et *Northern Alliance Fighters*, présentées dans cette salle – a été prise lors de l'intervention militaire des États-Unis qui fut engagée en réponse aux attentats du 11 septembre 2001 à New York et qui a mis fin au régime des talibans en Afghanistan. Le photographe a accompagné pendant cette période plusieurs groupes de combattants de l'Alliance du Nord, une coalition formée en 1996 pour s'opposer aux talibans.

Taliban, 2001

Tirage chromogène

12 novembre 2001. Plaine de Shomali, Afghanistan.

Northern Alliance Fighters, 2001

Tirage chromogène

22 novembre 2001. Région de Kunduz, Afghanistan.

Jenin Refugee Camp, 2002

Tirage chromogène

14 avril 2002. Le camp de réfugiés de Jénine, en Cisjordanie, après l'intervention de l'armée israélienne contre les militants palestiniens de la ville.

September 11 Memorial, 2002

Tirage chromogène

11 septembre 2002. Site du World Trade Center, New York. Cérémonie de commémoration des attentats du 11 septembre 2001.

The Milosevic Trial, 2002

Tirage chromogène

26 septembre 2002. Ouverture de la deuxième phase du procès de Slobodan Milošević – ancien président de la République fédérale de Yougoslavie – devant le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie, à La Haye, où il est poursuivi pour crimes de guerre, crimes contre l'humanité et génocide.

Security Council, 2003

Tirage chromogène

5 février 2003. Conseil de sécurité des Nations unies, New York. Le secrétaire d'État des États-Unis, Colin Powell, tente de démontrer que le régime irakien produit des armes prohibées par le droit international.

Baghdad IV, 2003

Tirage chromogène

11 avril 2003. Bagdad, en Irak, deux jours après la prise de la ville par les forces armées des États-Unis. Cette photographie – ainsi que *Baghdad II*, présentée dans cette salle – a été prise lors de l'intervention militaire des États-Unis en Irak. Le photographe a suivi la progression des forces états-uniennes, de façon indépendante, à partir du début de l'invasion, le 20 mars.

Ordinary Public Consistory, 2003

Tirage chromogène

22 octobre 2003. Basilique Saint-Pierre, Cité du Vatican. Messe suivant le consistoire ordinaire public pour la création de nouveaux cardinaux.

Ambush, 2006

Tirage chromogène numérique

22 juillet 2006. Détachement des forces armées des États-Unis attaqué par des insurgés dans la ville de Ramadi, en Irak.

George Bush at Concert Noble, 2005

Tirage chromogène

21 février 2005. George W. Bush, président des États-Unis, prononce un discours de politique étrangère dans la salle de bal du Concert Noble, à Bruxelles. Il y exhorte les Européens à « inaugurer une nouvelle ère d'union transatlantique ».

Musenyi, 2004

Tirage chromogène

6 avril 2004. Musenyi, district de Muhanga, Rwanda. Cérémonie de funérailles pour quatre-vingts victimes anonymes du génocide de 1994.

A Rally of the Opposition Candidate Alexander Milinkevich, 2006

Tirage chromogène numérique

12 mars 2006. Minsk, Biélorussie. Rassemblement public d'Alexandre Milinkevitch, candidat de l'opposition, pendant la campagne pour les élections présidentielles.

Baghdad II, 2003

Tirage chromogène

7 avril 2003. Soldats des forces armées des États-Unis dans la périphérie de Bagdad, en Irak.



6. Luc Delahaye
132nd Ordinary Meeting
of the Conference
2004

● Salle 2

Republican National Convention, 2004

Tirage jet d'encre couleur

2 septembre 2004. Madison Square Garden, New York.
Bénédiction par le cardinal Egan, en clôture de la convention
du Parti républicain.

132nd Ordinary Meeting of the Conference, 2004

Tirage chromogène numérique

Photographie composée sur ordinateur à partir de vues prises
le 15 septembre 2004 au siège de l'Organisation des pays
exportateurs de pétrole, à Vienne, Autriche.

132nd Ordinary Meeting of the Conference est la première
photographie de l'artiste réalisée par ce moyen.

Pour cette photographie, et contrairement aux autres relevant
de la même technique, la composition sur ordinateur n'a
pas été déterminée avant les prises de vue mais fut décidée
ultérieurement.

A Mass Grave Near Snagovo, 2006

Tirage chromogène numérique

Assemblage par ordinateur de plusieurs vues afin de restituer le
site dans son intégralité. Prises de vue réalisées le 16 novembre
2006 près du village de Snagovo, en Bosnie-Herzégovine.

Les experts en archéologie forensique travaillant sur cette
fosse commune appartenaient à l'International Commission
on Missing Persons (ICMP) et étaient mandatés par l'État de
Bosnie-Herzégovine. Cette fosse contenait les ossements de
cent quatre personnes tuées par les forces serbes en 1995
pendant la guerre de Bosnie.

Les Bois de Calais, 2007

Tirage chromogène numérique

Avril 2007. Près de Calais, France.

Fatou Bensouda, Deputy Prosecutor of the International Criminal Court, 2008

Tirage chromogène numérique

Mai 2008. Fatou Bensouda, procureure adjointe de la Cour
pénale internationale, La Haye.

● Salle 3

What's Going On, 2025

Tirages jet d'encre noir et blanc

Reproductions de détails de photographies publiées dans
divers titres de la presse quotidienne anglo-saxonne et
française entre 2006 et 2012.

Les titres des œuvres sont en français ou en anglais,
Luc Delahaye ayant opté pour l'une ou l'autre langue
selon les périodes et selon les cas.

Les notes sont de Luc Delahaye.

Les contenus des « tables documentaires » ne sont
pas détaillés dans ce dossier.



7. Luc Delahaye
Récolte
2016

● Salle 4

Patio civil, cementerio San Rafael, Málaga, 2009

Tirage chromogène numérique

Assemblage par ordinateur de deux vues afin de restituer le site dans son intégralité. Prises de vue réalisées le 6 octobre 2009 dans le quartier laïc de l'ancien cimetière de Málaga, Espagne. L'archéologue Andrés Fernández Martín et son équipe, mandatés par l'Asociación contra el Silencio y el Olvido, venaient d'achever l'excavation de cette fosse contenant les restes de seize personnes exécutées par les forces du général Franco en 1939, pendant la guerre civile espagnole.

Camp Texaco, Port-au-Prince, 2010

Tirage chromogène numérique

16 janvier 2010. Camp de personnes déplacées, en périphérie de Port-au-Prince. Cette photographie – ainsi que *Les Pillards*, *Le Voleur* et *Glue Sniffer*, présentées dans cette salle – a été prise dans les jours qui ont suivi le tremblement de terre qui a frappé Haïti le 12 janvier 2010.

Le Voleur, 2010/2024

Tirage jet d'encre couleur

16 janvier 2010. Pétionville, près de Port-au-Prince, Haïti. Cette photographie exista dans un premier état – de petit format, en noir et blanc – relevant du reportage traditionnel. Reprise en 2024, elle fut transformée par ordinateur pour parvenir à sa version définitive.

Avec le soutien du Jeu de Paume, Paris

Les Pillards, 2010

Tirage chromogène numérique

17 janvier 2010. Boulevard Dessalines, Port-au-Prince, Haïti.

Glue Sniffer, 2010

Tirage chromogène numérique

Janvier 2010. Port-au-Prince, Haïti.

Qalandiya, 2015

Tirage chromogène numérique

9 octobre 2015. Près du checkpoint israélien de Qalandiya, entre Ramallah et Jérusalem.

Récolte, 2016

Tirage chromogène numérique

Photographie mise en scène et composée sur ordinateur. Avec les enfants Yasid et Aboud. Assistant: Sami Alalul. Prises de vue réalisées du 12 au 16 octobre 2015 près du village de Yanun, dans la région de Naplouse, en Cisjordanie.

Les Témoins, 2016

Tirages jet d'encre couleur

Photogrammes extraits d'une vidéo réalisée le 5 février 2016, à la morgue de l'hôpital municipal de Jénine, en Cisjordanie, pendant la toilette mortuaire de trois jeunes Palestiniens tués après avoir commis un attentat contre des policiers israéliens à Jérusalem.

Taxi, 2016

Tirage chromogène numérique

Photographie mise en scène et composée sur ordinateur. Avec Sujud Hanun, Hamudi, et Ashraf Awad. Assistant: Baha' AbuShanab. Prises de vue réalisées du 23 mars au 8 avril 2016 à Naplouse, Cisjordanie.

Sumud, 2017

Tirage chromogène numérique

Photographie mise en scène. Improvisée et réalisée le 16 mars 2017, près du village de Deir Nidham, en Cisjordanie, avec l'enfant Aleh et son âne. Assistant: Amr Hamad.

● Salle 5

Soldats de l'armée syrienne, Alep, novembre 2012, 2013/2023

Tirage chromogène numérique

Photographie composée sur ordinateur à partir de vues prises à Alep dans le quartier de Suleiman al-Halabi en novembre 2012, pendant la guerre civile en Syrie, à l'occasion d'un séjour dans la partie de la ville contrôlée par les forces gouvernementales. Des photographies prises au London Metal Exchange à la même période (voir *Trading Floor*, dans cette salle) et des photographies complémentaires faites en atelier furent également utilisées dans la composition.

Cette photographie fut réalisée dans une première version en 2013 puis reprise en 2023 et entièrement transformée pour parvenir à cette version définitive.

Trading Floor, 2013

Tirage chromogène numérique

Photographie composée sur ordinateur à partir de vues prises entre novembre 2012 et janvier 2013 dans la salle des marchés du London Metal Exchange, à Londres.

Trading Floor (Études), 2013

Tirages jet d'encre couleur

Photographies prises pendant la réalisation de *Trading Floor* (présentée dans cette salle).

Rapport Syrie, 2025

Vidéo couleur, 25 min

Photogrammes extraits de vidéos publiées sur Internet en 2011 et 2012.

Les vidéos, dont les auteurs sont pour la plupart des témoins civils et parfois des soldats de l'armée syrienne, documentent les crimes perpétrés par le régime syrien contre la population du pays. Elles sont issues d'une archive constituée par le photographe pendant les deux premières années de la guerre en Syrie.

Nous informons le public que cette vidéo contient des images d'une grande violence.

● Entre salles 5 et 6

Un condamné à mort, 2013

Tirage chromogène numérique

Photogramme extrait d'une vidéo publiée sur Internet en janvier 2013.

Cette vidéo, dont l'auteur est un soldat de l'armée syrienne, montre le bref interrogatoire d'un jeune homme par le soldat, puis son exécution. Elle est issue d'une archive, constituée par le photographe pendant les deux premières années de la guerre en Syrie, de vidéos qui documentent les crimes perpétrés alors par le régime syrien contre la population. Cette archive constitua la matière pour la réalisation, en 2025, de la vidéo *Rapport Syrie* (salle 5).

Jeune veuve, 2017

Tirage jet d'encre couleur

Détail d'une planche-contact numérisée. Photographie prise le 19 octobre 2000 dans le village de Beit Ummar, en Cisjordanie, pendant la seconde Intifada, en reportage pour le magazine *Newsweek*.

Nova Basan, 1^{er} avril 2022

Tirage jet d'encre noir et blanc

Cette image, comme les quatre autres petits formats en noir et blanc présentés dans cette salle, est une « photographie de travail » prise en Ukraine au début de la guerre initiée par la Russie.

Kiev, 24 février 2022

Tirage jet d'encre noir et blanc

Photographie de travail

Irpın, 12 mars 2022

Tirage jet d'encre noir et blanc

Photographie de travail

Nova Basan, 31 mars 2022 (1)

Tirage jet d'encre noir et blanc

Photographie de travail

Nova Basan, 31 mars 2022 (2)

Tirage jet d'encre noir et blanc

Photographie de travail



8. Luc Delahaye
Un Feu
2021

● Salle 6

House to House, 2011

Tirage chromogène numérique

16 mai 2011. Pendant la prise de la ville de Tawargha, en Libye, par les forces rebelles opposées aux forces armées du colonel Mouammar Kadhafi.

Death of a Mercenary, 2011

Tirage chromogène numérique

16 mai 2011. Mercenaire des forces armées du colonel Mouammar Kadhafi pendant la prise de la ville de Tawargha, en Libye, par les forces rebelles.

Father and Daughter, 2013

Tirage chromogène numérique

Photographie mise en scène et composée sur ordinateur. Avec Ranjeet Ravidas et sa fille Sheetal. Assistant : Azfar Iqbal Firdausi. Prises de vue réalisées le 29 mai 2013 dans le village de Jokta, en Inde.
Father and Daughter est la première photographie de l'artiste réalisée par mise en scène. Elle est la reconstitution d'une scène vue un mois auparavant, lors de son premier séjour dans le village. Les photographies réalisées ensuite par ce moyen relèveront parfois de la reconstitution d'une situation vue, parfois de l'invention, mais le plus souvent associeront ces deux registres.

● Salle 7

Un feu, 2021

Tirage chromogène numérique

Photographie mise en scène et composée sur ordinateur. Avec Shibli, Ibrahim, Kimo, Yussuf et Max. Assistant : Hassoun Tahir. Prises de vue réalisées du 19 novembre au 1^{er} décembre 2021 à Calais.

COP26, 12 novembre 2021, 5 h, 2022

Tirage chromogène numérique

Photographie composée sur ordinateur à partir de vues prises entre le 31 octobre et le 13 novembre 2021 à la 26^e Conférence des Nations unies sur les changements climatiques, qui se tenait à Glasgow, en Écosse.

6 et 7 mars 2022, sous le pont d'Irpin, 2022

Tirages jet d'encre noir et blanc

Photographies réalisées lors de la fuite des habitants d'Irpin, près de Kiev, en Ukraine, peu avant l'entrée de l'armée russe dans la ville.

Un prisonnier, 2024

Tirage jet d'encre couleur

Photographie composée sur ordinateur à partir de vues prises le 31 mars 2022 à Nova Basan, en Ukraine.

Avec le soutien du Jeu de Paume, Paris

Catalogue publié à l'occasion de l'exposition



→ Luc Delahaye. *Catalogue raisonné 2001-2025*, entretien avec Michael Fried, essais de Quentin Bajac, Laurence Bertrand Dorléac, Jean-Pierre Criqui et Bernard Marcadé, Paris, Jeu de Paume/Göttingen, Steidl, 2025.

Monographies et livres d'artiste

- 97 *Figurants*, Romainville, Laurel Parker Books, 2013.
- *Luc Delahaye 2006-2010*, conversation avec Quentin Bajac, cat. exp. (Paris, Galerie Nathalie Obadia, janvier 2011), Göttingen, Steidl, 2011.
- *History*, texte de Eugenia Parry, Londres, Chris Boot, 2003.
- *Une ville*, Paris, Xavier Barral, 2003.
- *Winterreise*, Paris, Phaidon, 2000.
- *L'Autre*, texte de Jean Baudrillard, Londres, Phaidon, 1999.
- *Mémo*, Paris, Hazan, 1997.
- *Portraits/1*, Paris, Sommaire, 1996.

Articles et entretiens

- BAJAC, Quentin, « Le regard élargi. Les photographies panoramiques de Luc Delahaye », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 92, été 2005, p. 28-41.
- BAQUÉ, Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.
- BODET, Clément, « De l'usage du format panoramique dans la photographie de guerre », communication au colloque « Le panorama, un art trompeur », 12 et 13 février 2016, Marseille, MuCEM : <https://clementbodet.com/textes/panorama-et-photographie-de-guerre>
- CHEVRIER, Jean-François, « Documents de culture, documents d'expérience (Quelques indications) », *Communications*, n° 79 : *Des faits et des gestes. Le parti pris du document*, 2, 2006, p. 63-89 : www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2006_num_79_1_2413
- DAGEN, Philippe, « Luc Delahaye, de l'actualité à l'allégorie », *Le Monde*, 23 février 2018.
- DAGEN, Philippe, « Luc Delahaye, décision d'un instant », entretien, *Artpress*, n° 306, novembre 2004 (repris dans *La Photographie. 3. [Post-] documentaires*, Paris, Artpress, coll. « Les grands entretiens d'Artpress », 2016) : www.artpress.com/wp-content/uploads/2014/12/3666.pdf
- FERRET, Sandrine, « L'image de guerre : un dispositif, une fiction », *Focales*, n° 6 : *Photographie document(aire) et fiction*, 2022 : <https://journals.openedition.org/focales/1013>
- GUERRIN, Michel, « Luc Delahaye, du photoreporter à l'artiste », *Le Monde*, 24 novembre 2005 : http://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2005/11/23/luc-delahaye-du-photoreporter-a-l-artiste_713533_3208.html
- GUERRIN, Michel, « Les "tableaux d'histoire" contemplatifs de Luc Delahaye », *Le Monde*, 1^{er} mars 2003.
- HATT, Étienne, « Luc Delahaye. Une position dans le réel », entretien, *Artpress*, n° 455, mai 2018, version longue : <https://www.artpress.com/2020/11/13/luc-delahaye-une-position-dans-le-reel/>
- JAUFFRET, Magali, « Luc Delahaye ausculte l'esprit de résistance palestinien », *L'Humanité*, 20 février 2018.
- JUHASZ, Pierre, « La photographie de guerre, entre témoignage et œuvre », site Chemins de mémoire : <https://www.cheminsdememoire.gouv.fr/fr/la-photographie-de-guerre-entre-temoignage-et-oeuvre>
- JULLIER, Laurent, « Devant les images de l'horreur », *Esprit*, n° 291, 2003, p. 84-109.
- LENOT, Marc, « Vérité et fiction photographiques (Luc Delahaye) », blog Lunettes Rouges, 15 novembre 2023 : <https://lunettesrouges1.wordpress.com/2023/11/15/verite-et-fiction-photographiques-luc-delahaye/>
- LENOT, Marc, « Du reportage au témoignage. Les photographies de Luc Delahaye », *Geste*, n° 3, octobre 2006 : <https://www.yumpu.com/fr/document/read/17254228/du-reportage-au-temoignage-les-photographies-de-revue-geste>
- LENOT, Marc, « Luc Delahaye à La Maison rouge », blog Lunettes Rouges, janvier 2006 : https://lunettesrouges1.wordpress.com/2006/01/12/2006_01_luc_delahaye/
- MOREL, Gaëlle, « Esthétique de l'auteur. Signes subjectifs ou retrait documentaire », *Études photographiques*, n° 20 : *La Trame des Images/Histoires de l'illustration photographique*, juin 2007, p. 134-147 : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1202#quotation>

Ouvrages généraux

- AZOULAY, Ariella Aïsha (dir.), *Collaboration: A Potential History of Photography*, Londres, New York, Thames & Hudson, 2023.
- BAJAC, Quentin, et CHÉROUX, Clément (dir.), *Collection photographies. Une histoire de la photographie à travers les collections du Centre Pompidou*, Paris, Centre Pompidou/Göttingen, Steidl, 2007.
- BAKER, Simon, *Conflict. Time. Photography*, Londres, Tate Publishing, 2014.
- BAQUÉ, Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2004.
- BENOISTEL, Mathilde, LE RAY-BURIMI, Sylvie, et PETITEAU, Anthony (dir.), *Photographies en guerre*, cat. exp., Paris, Musée de l'Armée/RMN, 2022.
- BERTRAND DORLÉAC, Laurence (dir.), *Les Désastres de la guerre. 1800-2014*, cat. exp., Lens, musée du Louvre-Lens/Paris, Somogy éditions d'art, 2014.
- BOUVERESSE, Clara, *Histoire de l'agence Magnum. L'art d'être photographe*, Paris, Flammarion, 2016.
- FRIED, Michael, *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Hazan, 2013.
- GATTINONI, Christian, et VIGOUROUX, Yannick, *Les Fictions documentaires en photographie*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2021.
- GERVAIS, Thierry, avec la collaboration de Gaëlle Morel, *La Fabrique de l'information visuelle. Photographie et magazines d'actualité*, Paris, Textuel, coll. « L'écriture photographique », 2015.
- JOUANNAIS, Jean-Yves, et DUFOUR, Diane, *Topographies de la guerre*, cat. exp., Göttingen/Paris, Steidl/Le Bal, 2011.
- LAVOIE, Vincent, *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010.
- MOREL, Gaëlle (dir.), *Photojournalisme et art contemporain. Les derniers tableaux*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008.
- POIVERT, Michel, *La Photographie contemporaine*, éd. revue et augmentée, Paris, Flammarion/Centre national des arts plastiques, coll. « La création contemporaine », 2010.
- POIVERT, Michel, *50 Ans de photographie française. De 1970 à nos jours*, Paris, Textuel, 2019.

Dossiers, ressources et enregistrements en ligne

- BUFFARD, Anne-Laure, présentation de l'exposition « Luc Delahaye. Le village », Paris, Galerie Nathalie Obadia, 2020 : <https://www.nathalieobadia.com/fr/video/7-luc-delahaye-le-village-galerie-nathalie-obadia-paris-2020/>
- DAGHIGHIAN, Nassim, « Luc Delahaye », cours : https://www.phototheoria.ch/up/delahaye_luc.pdf
- « Luc Delahaye : "Quand je fais des photos, je n'ai aucune intention" », *Par les temps qui courent*, France Culture, 25 septembre 2020 : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/luc-delahaye-quand-je-fais-des-photos-je-n-ai-aucune-intention-1285929>
- « Présentation et échanges avec Luc Delahaye », Lyon, ENSBA, séminaire de Michael Fried, parties 9 et 10/14, 18-20 mai 2009 : https://www.youtube.com/watch?v=VjUqGwCdo_w et <https://www.youtube.com/watch?v=cHmhlHt38HA>
- Présentation de l'exposition « Panoramic Scenes », Genève, Centre de la photographie, mars-mai 2008 : <https://www.centrephotogeneve.ch/expo/panoramic-scenes/>
- « Luc Delahaye », petit journal de l'exposition à Paris, La Maison rouge, novembre 2005-janvier 2006 : <https://archives.lamaisonrouge.org/documents/docLePetitJournal2190.pdf>



Retrouvez la sélection des ouvrages liés aux expositions et des bibliographies thématiques sur le site de la librairie du Jeu de Paume : www.librairiejeudepaume.org



9. Luc Delahaye
Trading Floor
2013

APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard de l'exposition « Luc Delahaye. Le bruit du monde », ce dossier aborde trois thématiques :

- 1 Moment panoramique et forme tableau
- 2 Images construites et composites
- 3 Des corps dans l'histoire



10. Luc Delahaye
The Milosevic Trial
2002

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes de théoriciens, d'historiens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.



11. Luc Delahaye
House to House
2011

Introduction

« J’ai pour ma part toujours été frontal, la frontalité est en moi. Je vois toujours ce qui se présente à moi comme étant sa face. Je ne peux, par un écart de pensée, me détacher de son apparence immédiate et de l’expérience que j’en ai : une et insistante. C’est peut-être cette lacune, ce manque d’imagination, qui m’a permis de comprendre qu’en photographie le point de vue est une notion complexe. Il ne désigne pas seulement un point dans l’espace, dont le choix est l’acte initial de toute œuvre de représentation et qui pour d’autres, comme le peintre, peut être virtuel, mais aussi le point de présence effective. Je veux dire : le point-unité de présence, dans le temps de l’action, fait non seulement de ce qui arrive à l’être par les sens mais aussi de ce qu’il exprime, signifie, et qui s’inscrira dans l’image inmanquablement. La position, le comportement, l’attitude, la façon d’être, la forme d’existence, en attendant le mot pour mieux dire ce qui à la fois procède d’un rapport au monde et en est l’expression dans l’espace physique, est la condition primordiale de la production d’une photo. [...] »

C’est souvent ce qu’il y a d’indéterminé dans une photo qui appelle l’imagination du regardeur, dans un mouvement de compensation. Et c’est propre à la photographie, je crois, par le fait même de son indexation au réel, surtout quand la technique présente des failles. En essayant de deviner des figures imprécises, le regardeur tire le document photographique vers ses propres affects. Mais cette partie du “travail” de la photo, cette part qui repose sur le manque, échappe par définition à son auteur. »

Luc Delahaye, « Ce que le photographe fait. Conversation avec Michael Fried », in *Luc Delahaye. Catalogue raisonné 2001-2025*, Paris, Jeu de Paume/Göttingen, Steidl, 2025, p. 50-51.

« Delahaye a toujours refusé le principe d’avoir un sujet : suivre l’actualité, dans ce qu’elle peut avoir de fluctuant et d’imprévisible, est pour lui la meilleure façon d’esquiver la question. Le facteur déclenchant est souvent une image, réelle ou mentale, qui se forme à la lecture de l’actualité. Soit un processus qui s’efforce de ne pas être trop réfléchi ni trop documenté, ni trop rationnel, mais qui demeure de l’ordre de l’intuition et laisse une place à l’imaginaire. Encore une fois, il s’agit de mettre à distance une forme de prise de décision, de volonté, de ne pas dire “je” : il s’agit de se laisser guider, ou séduire, c’est-à-dire littéralement d’être “conduit ailleurs”, de sortir de sa propre vérité.

Le fait que Delahaye n’ait pas de “sujet”, qu’il ne cherche pas à transmettre un message, comme il l’a déclaré à plusieurs reprises, ne signifie pas que ses images, depuis vingt-cinq ans, ne parlent pas d’elles-mêmes. Avec leurs lacunes et leurs insistances, elles dessinent ou décrivent un état du monde en ce premier quart du ^{xxi}e siècle. Un monde tourmenté, dominé par le tumulte : celui des guerres au premier chef (Irak, Afghanistan, conflit israélo-palestinien, Libye, Syrie, Ukraine), des guerres saisies dans l’action, avec leurs conséquences et répercussions sur le terrain (destructions, déplacements de populations...) et de leurs échos, plus lointains, au sein des institutions internationales de régulation (ONU, Cour pénale internationale). Si certaines images empruntent encore au registre d’action cher au photoreportage classique (*Ambush, Baghdad II*), la plupart offrent une vision moins dramatisée des

conflits armés : des passants marchent dans les rues de Bagdad encore fumantes après un bombardement ; des enfants et des adultes côtoient les cadavres de combattants talibans dans la plaine de la Shomali. On s’habitue à vivre avec la guerre mais on ne l’oublie jamais. La mémoire des conflits et traumatismes passés est là, présente : monuments aux morts en Ukraine, échos de la Seconde Guerre mondiale, première commémoration du 11-Septembre, fosses communes – qu’il s’agisse de conflits que Delahaye a couverts comme photographe de guerre au Rwanda (*Musenyi*), en Bosnie (*A Mass Grave near Snagovo*), ou d’autres plus anciens mais dont le souvenir reste vif (*Patio Civil, cementerio San Rafael, Málaga*).

Aux ravages des guerres s’ajoutent ceux des catastrophes naturelles, avec la dévastation (*Aftermath in Meulaboh*) et l’effondrement de l’ordre social (*Les Pillards, Le Voleur*) qu’elles provoquent pour les populations sur place. Dans ce chaos surgissent des images d’instances internationales (OPEP, COP, ONU), d’assemblées au Vatican, à Davos, ou à Bruxelles – lors du discours de George W. Bush en 2005. Ces lieux clos sont ceux du pouvoir politique, économique, religieux. Ils obéissent à un certain faste, une pompe, un cérémonial, à un sens de la mise en scène, du protocole et donc de la hiérarchie, à un goût du spectacle enfin, puisque les événements qui s’y déroulent sont, dans leur grande majorité, organisés pour être relayés et amplifiés par l’image. Ces lieux ordonnés accueillent la concertation, les échanges, les tractations ; ce sont les lieux de la diplomatie, des lieux de la parole et du discours, des lieux dominés par le verbe, à l’opposé de ce qui se passe à l’extérieur. Enfin, une troisième partie de l’œuvre de Delahaye concerne des sujets traités dans la durée, soit trois ensembles d’images, indépendantes mais unies par la géographie : Inde (2013), Sénégal (2018), Cisjordanie (2015-2017). Leur intérêt porte sur une forme de quotidienneté des faits et gestes des protagonistes, sous-tendue par des préoccupations spécifiques : la coexistence des générations (Inde), le travail manuel (Sénégal), la vie ordinaire en territoire occupé (Cisjordanie). »

Quentin Bajac, « Luc Delahaye, 2001-2025 : les temps de l’œuvre », in *Luc Delahaye. Catalogue raisonné 2001-2025*, Paris, Jeu de Paume/Göttingen, Steidl, 2025, p. 32-33.

« Mais, au juste, que voit Delahaye ? [...] Que voit-il, donc, avec tous les détours, les hasards et les artifices que suppose la construction d’une vision, et en dernier lieu que nous donne-t-il à voir, puisque telle semble être la fin de son entreprise ? Interrogation qui n’a rien de rhétorique dans la mesure où elle fait écho au mode de perception paradoxal, voire clivé, que l’on peut avoir de ces œuvres, du moins de celles que je vais évoquer et autour desquelles je ne cesse de tourner en pensée sans jamais parvenir à me mettre tout à fait d’accord avec elles. J’entends par là que le mouvement même de leur contemplation, qu’elles appellent si fortement, révèle tôt ou tard, pour ainsi dire *en elles*, une forme de réticence empêchant que je reçoive leur pleine approbation. À l’image de ce qu’il regarde, le spectateur ainsi postulé serait d’essence intranquille, retenu dans son abandon par une inquiétude sous-jacente et première, dont il hérite. »

Jean-Pierre Crique, « La loi de la gravité », in *Luc Delahaye. Catalogue raisonné 2001-2025*, Paris, Jeu de Paume/Göttingen, Steidl, 2025, p. 221.

Moment panoramique et forme tableau

« En 2001, après quinze années de photoreportage de guerre et alors qu'il a acquis un statut très en vue dans sa profession, consacré par de nombreux prix internationaux et l'élection en 1998 comme membre de l'agence Magnum, Delahaye choisit donc de délaisser le format traditionnel du photoreporter et de la page de magazine pour explorer une forme, celle du tableau. Cette décision a pour corollaire l'abandon du monde de la presse pour celui de l'art – il quittera Magnum en 2004. Cette nouvelle orientation se traduit chez lui par l'adoption d'un appareil panoramique : "Il demande plus d'effort, ne contient que douze vues, mais la grande surface du négatif permet d'enregistrer plus d'éléments", indique-t-il. Privilégiant la continuité du sujet et de la méthode, Delahaye va travailler presque exclusivement avec ce format pendant environ quatre ans, produisant des photographies en couleurs de grandes dimensions et aux proportions allongées. Ce parti pris confère à l'ensemble de cette vingtaine d'images une identité radicalement distincte de celles d'*avant*. En effet, désormais, à l'élasticité des dimensions de la photographie de presse, se substitue la définition d'un format précis dans lequel l'image doit être vue : la grandeur des tirages (environ 120 x 240 cm) en fait véritablement des images destinées à être regardées au mur par un spectateur-lecteur – un mode de lecture qui reste encore majoritairement celui de ses images récentes. »

Quentin Bajac, « Luc Delahaye, 2001-2025 : les temps de l'œuvre », in *Luc Delahaye. Catalogue raisonné 2001-2025*, Paris, Jeu de Paume/Göttingen, Steidl, 2025, p. 25-26.

« 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 talibans. Les photographies, accompagnées de légendes, sont publiées dans *Newsweek* le 26 novembre 2001, puis dans *Le Monde 2* en décembre 2001, sur cinq doubles pages. 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 2002. 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 panoramique et prises sur les mêmes lieux attestent des choix formels différents, comme le montre l'exemple du cliché représentant un taliban mort. [...] »

En réalisant ses images panoramiques, Delahaye entend adapter une photographie de style documentaire aux événements historiques. 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 picturale". 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. »

Gaëlle Morel, « Esthétique de l'auteur. Signes subjectifs ou retrait documentaire », *Études photographiques*, n° 20 : *La Trame des images/Histoires de l'illustration photographique*, juin 2007 (<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1202#quotation>).

« Le format des images permet au spectateur de les lire précisément. Le dispositif rappelle que le paysage est un espace construit qui vise à témoigner du pouvoir de l'homme sur un territoire. [...] "Qalandiya" permet de distinguer, de manière stratifiée, les prises de position israéliennes et palestiniennes sur le site. Le panoramique circonscrit l'objet du conflit, à savoir la conquête d'un territoire.

La fiction que propose le dispositif correspond à un objectif militaire : prendre ses distances pour mieux contrôler, grâce à une relative hauteur de vue. Delahaye tend à rendre visibles les effets que cette tentative d'appropriation produit sur le site, le panoramique instaurant une distance critique. Ce faisant, le photographe reprend une tradition picturale, et si son objectif est de mettre en évidence les réalités architecturales et humaines qu'engendre la situation géopolitique, les images qu'il propose font retour sur une histoire de la photographie de guerre où le spectaculaire sert le camp du conquérant. En 1855, juste après la bataille de Sébastopol en Crimée, Jean-Charles Langlois réalise quatorze clichés de la tour Malakoff, afin de préparer la réalisation d'un panorama qui célébrera cette victoire française, à la rotonde des Champs-Élysées. La représentation de très grand format, qui est ensuite réalisée et présentée sous l'intitulé : "La prise de Malakoff", englobe le spectateur dans un espace architectural circulaire, lui donnant ainsi l'impression d'être au cœur de l'espace simulé. Le dispositif trompe l'œil, au profit de l'établissement d'une fiction. Langlois est un militaire qui s'applique à présenter l'histoire de manière didactique. Le dispositif spectaculaire du panorama a fasciné le public citadin du XIX^e siècle. [...] Plutôt que d'idéaliser la guerre et ses modes de représentation, Delahaye interroge sa réalité à partir des dispositifs qui ont marqué l'histoire de la représentation des conflits. Le panorama permettait au XIX^e siècle de mettre en image l'appropriation d'un territoire, en figurant des batailles victorieuses. Delahaye l'utilise pour enregistrer l'impact des combats sur le paysage ; il fixe une actualité en cours, sans que l'on puisse discerner la part du réel et de la fiction. »

Sandrine Ferret, « L'image de guerre : un dispositif, une fiction », *Focales*, n° 6 : *Photographie document(aire) et fiction*, juin 2022 (<https://journals.openedition.org/focales/1013>).

« La rencontre du tableau et du document est un des traits marquants de la création photographique actuelle. [...] Le tableau se présente comme un plan frontal, délimité. La frontalité signifie que le regardeur lui est confronté, lui fait face, dans une posture de contemplation. Le tableau renvoie à la stature du regardeur ; il instaure une relation implicite entre le regardeur et l'image de son propre corps. Il est une forme



12. Luc Delahaye
Qalandiya
2015

anthropologique de l'art, au sens où il consacre la stature verticale du corps humain dans le domaine des représentations artistiques. Mais, à la différence de la statue (*free standing sculpture*), il ne peut être la projection tridimensionnelle, le double du regardeur : la planéité de l'image et sa délimitation produisent un espace *autre*, fictif. Le tableau est un objet mobilier, même quand il a été conçu pour un autel ou dans le cadre d'un programme décoratif, car il peut toujours être déplacé, et l'histoire donne d'innombrables exemples de cette mobilité. Mais le lieu fictif qu'il *présente* au visiteur le distingue des objets avec lesquels il cohabite. Le tableau introduit l'espace de la fiction dans l'espace de la communauté anthropologique, sur laquelle se greffent les formes culturelles. Le regardeur est ainsi amené à une double expérience de reconnaissance et d'étrangeté : le tableau lui tend une image familière de lui-même, de son appartenance à l'espèce humaine, en lui proposant une *autre vue*, qui le dépayse. Pour chaque regardeur, un tableau, comme toute œuvre d'art, constitue, au moins potentiellement, un événement, dans un jeu ouvert de différences qui déborde le champ de l'appréciation esthétique. Le propre du tableau est de situer ce jeu des différences au plus près du partage qui instaure l'espace *autre* de la fiction, sur le fond d'une communauté anthropologique. La confrontation proposée au regardeur lui offre l'occasion

d'une appropriation esthétique, ou d'une jouissance sublimée – en cela, une image-tableau ne se distingue pas de toute autre image – ; elle est aussi la forme idéale et condensée d'une expérience de contemplation où un lointain imaginaire (l'imaginaire comme lointain, aussi bien) peut coexister avec le *hic et nunc* du corps propre. [...]

Qu'on le reconnaisse ou non, ces précédents conditionnent la création contemporaine et en relativisent l'originalité. En revanche, plusieurs données actuelles résultent d'évolutions récentes. On peut énumérer, dans un ordre qui correspond mal à une chronologie, tant les faits s'imbriquent : l'influence du cinéma et la diffusion du montage, associé parfois au collage, mais transformé ou banalisé par l'informatique ; l'attraction du grand format et la prise en compte, plus subtile, des variations d'échelle ; la constitution d'un nouveau modèle de reportage comme genre hybride, entre art conceptuel et photojournalisme, journal intime et discours militant, description documentaire et procédures de collaboration. Ces ambiguïtés sont productives. »

Jean-François Chevrier, « Documents de culture, documents d'expérience (Quelques indications) », *Communications*, no 79 : *Des faits et des gestes. Le parti pris du document*, 2, 2006, p. 70-72 (https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2006_num_79_1_2413).

« De Raymond 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’attestent 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 un 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 (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). »

Quentin Bajac, « Le regard élargi. Les photographies panoramiques de Luc Delahaye », *Les Cahiers du musée national d’Art moderne*, n° 92, été 2005, p. 31-32.

« On pourrait, par exemple, être tenté de demander : de quel territoire vient-on, et sur quel territoire travaille-t-on ? Quelle mission s’est-on assignée (témoigner, archiver, garder une trace, raconter, etc.), et à quel usage ? Quelle approche, quel “style” a-t-on mis en œuvre ? Autant de questions qui ont leur importance.

Mais on pourrait dire aussi : quand on fait une image du monde réel, on reconstruit un certain état des choses, on isole, on cadre, on produit une sorte de simulacre partiel et discontinu, dont les éléments seront ensuite agencés d’une certaine manière (par le montage, la séquence) pour être présentés à autrui.

Ce faisant, c’est un passage complexe qui est effectué, une transposition de valeurs qui vient s’ajouter, se superposer aux translations initiales (l’acte de déterminer un champ et un protocole de travail). Cette transposition produit, pour peu qu’on y prête attention, un espace de nulle part (une utopie, comme on a pu le dire, ou peut-être plutôt une *atopie*) dont les contradictions et les replis ne cessent de se creuser sous nos yeux. Des mondes différents y sont entrecroisés : le monde réel, que ces images sont censées évoquer ; le monde des formes de l’art, à l’histoire desquelles nul n’échappe ; une histoire et un discours subjectifs enfin, aussi bien du côté de celui qui a fait ces images que de celui qui les regarde.

[...] De diverses formes de “neutralité” à des agencements quasi-fictionnels, il n’y a pas de distance “juste”, il n’y a que des modèles d’intelligibilité particuliers, des territoires ambigus (il serait plus juste de parler d’“hétérotopie” que d’“utopie”, en dépit de l’usage approximatif qui est maintenant fait de ce terme).

D’une part, la photographie est (encore) dans le “fantasme du réel comme donné”. Mais contrairement au cinéma, elle ne cherche pas à s’en débarrasser, elle ne se sent pas vraiment en concurrence avec lui, au contraire, elle chercherait plutôt à faire fond sur ce lien au réel. Mais d’autre part, elle suit le même chemin que le cinéma, elle cherche à mettre à la place du monde “une réalité construite, élaborée, qui comprend ce qui manque, notre place, et ce qui manque à notre place – qui, bref, inscrit le jeu du monde *dans* le spectateur”. »

* Jean-Louis Comolli, *Voir et Pouvoir. L’innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 133-134.

Régis Durand, « Aspects du document contemporain », in *Croiser des mondes*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume, coll. « Document ; 2 », 2005, p. 4-5.



13. Luc Delahaye
Father and Daughter
2013

Images construites et composites

« Dès 2003, il [Luc Delahaye] soutient que l'appareil qu'il utilise doit "être aussi libre" qu'il souhaite l'être lui-même, et par conséquent puisse capter l'action de près. Toutefois, la quête de l'image réussie se révèle délicate tant les exigences sont élevées. Il faut que cette image-là soit obtenue en une seule prise de vue, qu'elle rende compte de la complexité de la situation, qu'elle puisse être traitée en grand format et soit suffisamment ambiguë pour éviter toute interprétation imposée. De plus, elle doit être assez rapprochée pour qu'on y lise les expressions et les gestes des protagonistes et ainsi transmettre une émotion, comme dans *A Rally of the Opposition Candidate Alexander Milinkevich*, une des premières de ces images où, changeant de format, Delahaye s'approche des individus qu'il veut photographier. Pour répondre à ces exigences nouvelles, il modifie progressivement sa méthode de travail : dès 132nd *Ordinary Meeting of the Conference*, en 2004, il opte pour la technique de composition d'images par ordinateur à partir de plusieurs clichés. À sa manière, et venant d'un autre horizon, Delahaye arrive à la même conclusion que Jeff Wall au début des années 1980 : la nécessité de recourir à une forme de mise en scène du réel – dépassant ainsi le paradigme de la photographie prise sur le vif – afin d'obtenir une image qui allie les caractéristiques d'un tableau à l'ancrage dans le réel propre à la photographie.

Dans le même temps, il opère une amplification des formats : au regard des dimensions de beaucoup de ses images réalisées à partir de 2005-2006, les photographies panoramiques de Delahaye paraissent aujourd'hui relativement réduites. Cette extension est rendue nécessaire par la volonté d'attribuer une présence physique plus grande aux individus représentés, à leur vocabulaire corporel, à leurs gestes comme à leurs expressions, dans une relation désormais presque égalitaire avec le spectateur. Et ce, non pas dans le but d'accentuer la dimension narrative de ces images – cela a été parfois dit, or cette dimension demeure finalement faible –, mais plus modestement et concrètement, de faire de la figure humaine la composante fondamentale de son travail. »

Quentin Bajac, « Luc Delahaye, 2001-2025 : les temps de l'œuvre », in *Luc Delahaye. Catalogue raisonné 2001-2025*, Paris, Jeu de Paume/Göttingen, Steidl, 2025, p. 27-28.

« Jeff Wall : Au cours des douze ou quinze années qui viennent de s'écouler, j'ai compris qu'il était impossible de se défaire réellement du reportage, même si cette tentative avait été nécessaire pour pouvoir penser autrement la photographie. La photographie comme technique, comme médium, est trop enracinée dans l'idée du résultat ou de l'effet de reportage pour qu'on puisse l'en dissocier. [...]

L'aboutissement de cette expérience ne fut en aucun cas un retour au reportage. Mon travail ne consiste pas à faire en sorte de revenir vers l'origine de ce que devrait être la photographie. Il s'agit plutôt de reconnaître que la prise de distance avec le reportage – la lutte menée contre lui – tout autant que la conciliation avec le reportage expriment ce qu'est la photographie.

C'est pour cette raison que je n'ai jamais fait de distinction entre une image dite fantastique ou imaginaire – une image de quelque chose qui ne pourrait pas exister – et l'image directe d'une chose existante. [...]

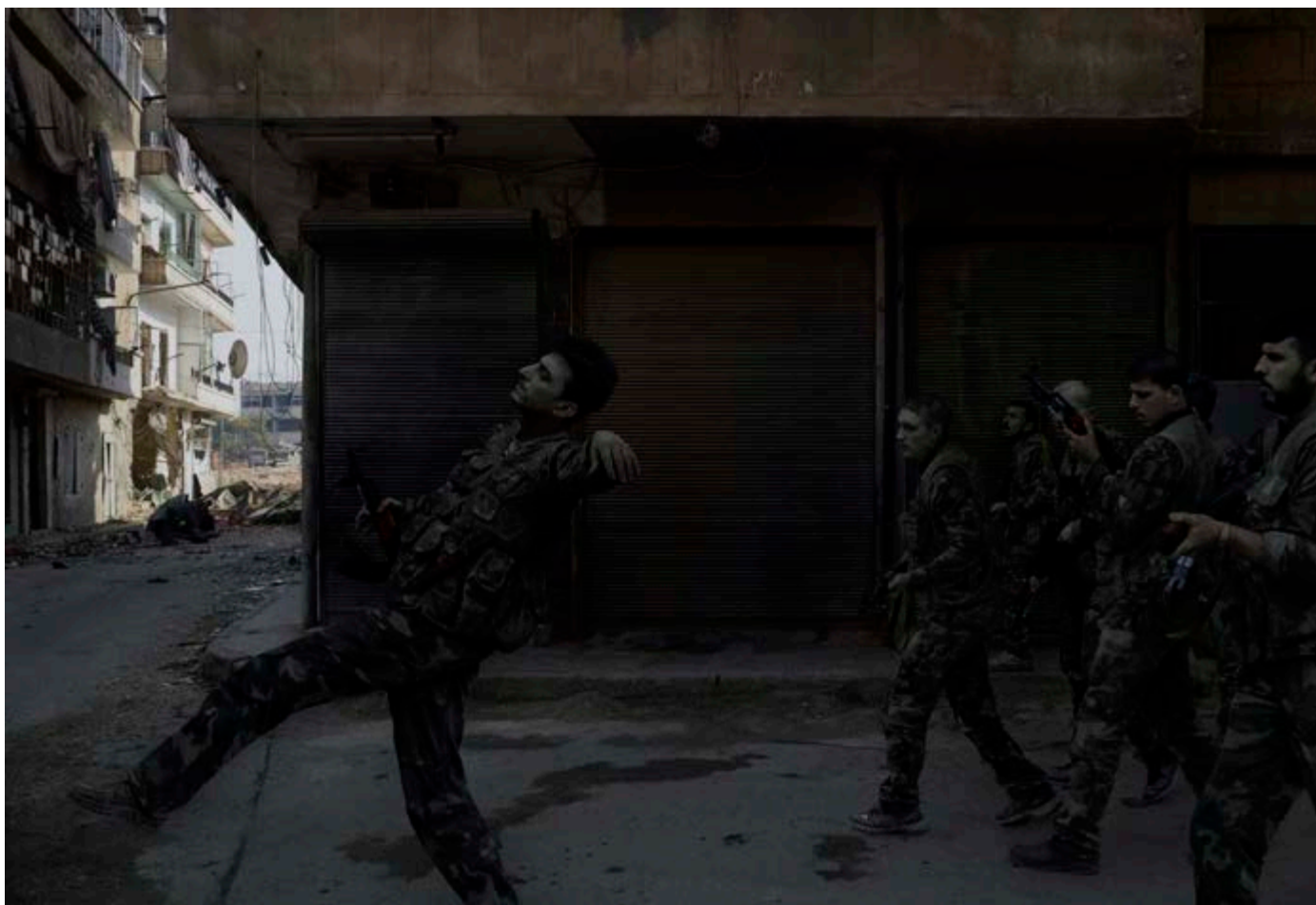
Le terme "reportage", tel que je l'emploie, est plus large que celui de "photojournalisme". L'activité qui consiste à fournir de l'information résulte du fonctionnement d'une institution qu'on appelle journalisme, une institution importante qui a besoin de mots, de photographies et de films de différents types. Les images sont produites en fonction de ce besoin légitime. Mais le reportage peut être détaché du contexte du journalisme et rapporté à la simple opération photographique. C'est pourquoi n'importe quelle photographie, même si elle n'a pas de valeur d'information pour le monde, est déjà une forme de reportage. L'acte du reportage résulte de la simple opération de l'équipement photographique lui-même, il est dans la nature de cette opération. »

Jeff Wall, « Le presque documentaire », entretien accordé à Jean-François Chevrier, traduit de l'anglais par Elia Pijollet et Claire Soton, *Communications*, n° 79 : *Des faits et des gestes. Le parti pris du document*, 2, 2006, p. 187-188 (https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2006_num_79_1_2420).

« Luc Delahaye : En reportage, tout est une lutte et surtout l'accès, le simple fait d'arriver sur la scène de l'événement. La photographie n'est pas seulement un moyen, une technique dans l'art de la représentation, elle est d'abord une possibilité d'être dans le réel. Mais si j'ai trouvé dans le reportage ce que je cherchais, j'ai trouvé plus encore : j'ai vu que la vraie place de l'imaginaire est à l'intérieur même du réel. Que mon imaginaire n'existe pas. Ou, s'il existe, qu'il est seulement un relais, une courroie de transmission du moteur à images qu'est le réel. Je ne peux pas me passer du "difficile".

C'est pourquoi mes photos "construites" reposent toujours sur le reportage. Elles sont constituées de fragments de réel, de moments d'expérience, qui ont pour moi la valeur de documents photographiques. Même les plus inventées d'entre elles, comme *Trading Floor* ou *COP26*. Cela est vrai aussi pour les photos mises en scène, que j'ai commencé à faire en 2013, et pour lesquelles cette dimension est très présente. Elles naissent soit d'une rencontre, soit d'une chose vue et la dimension d'expérience en est toujours le socle, bien que de façon nécessairement différée. Elles ont une histoire, parallèle à l'histoire "officielle" de l'image, faite du mouvement des relations humaines et qui viendra s'inscrire à son revers. Et le moment des prises de vue dans ces mises en scène est un moment de tension intérieure qui, pour moi, est exactement équivalent à la prise de vues en reportage. Ce n'est pas le personnage d'une fiction que je photographie mais la réalité extérieure d'une personne, par fragments, méthodiquement, patiemment, et ardemment. Je documente. Mes images mises en scène sont vraiment très simples, réalisées avec des moyens modestes, mais il leur faut cette assise pour qu'à mes yeux elles aient une existence légitime. »

Luc Delahaye, « Ce que le photographe fait. Conversation avec Michael Fried », in *Luc Delahaye. Catalogue raisonné 2001-2025*, Paris, Jeu de Paume/Göttingen, Steidl, 2025, p. 47-48.



14. Luc Delahaye
Soldats de l'armée syrienne,
Alep, novembre 2012
 2013/2023

« [...] Delahaye a souligné à plusieurs reprises l'importance que continuait de revêtir pour lui le moment de la prise de vue et la présence au monde qui caractérise chacune de ses images. Signe de cet attachement, la date de la prise de vue est toujours retenue pour dater l'image, non celle de la réalisation de l'image elle-même, qui parfois, pourtant, intervient longtemps après : le cas de figure le plus patent est sans doute *Soldats de l'armée syrienne, Alep, novembre 2012*, composition complexe réalisée en 2023 à partir de vues faites dix ans auparavant au cours du conflit syrien, œuvre montrée pour la première fois dans cette exposition et que Delahaye a voulu dater de 2012.

Les images composites comme les mises en scène se démarquent cependant doublement de la règle d'or du photojournalisme ainsi que de l'esthétique documentaire : elles prennent des libertés avec l'idée d'un temps et d'un point de vue uniques, puisque ce sont désormais des instants distincts qui sont réunis en une seule image ; elles prennent aussi des libertés avec l'espace, comme le montre cette image de soldats syriens dont certaines expressions sont issues de portraits de traders réalisés presque simultanément à la Bourse des métaux de Londres, pendant la création de *Trading Floor* et transposés ici dans le contexte syrien. Ce mode de composition par assemblage, couplé aux outils numériques et aux tirages de plus grande taille, a considérablement renforcé la présence et l'importance de ces détails. »

Quentin Bajac, « Luc Delahaye, 2001-2025 : les temps de l'œuvre », in *Luc Delahaye. Catalogue raisonné 2001-2025*, Paris, Jeu de Paume/Göttingen, Steidl, 2025, p. 29-30.

« Et si l'histoire de la photographie était écrite non pas comme une histoire des images enregistrées, mais comme une histoire des images *composées* à partir d'éléments enregistrés ? Cette interrogation découle d'une observation de la culture numérique actuelle, caractérisée par une omniprésence d'images dans lesquelles les éléments photographiques sont volontiers recombinaés et réagencés, voire associés à d'autres techniques d'imagerie, notamment à travers les filtres que proposent les applications pour *smartphones*. Cette prolifération des pratiques d'assemblage et d'hybridation jette une nouvelle lumière sur ce que nous appellerons ici les "images composites" et sur leur histoire.

Le phénomène le plus récent et le plus remarquable à cet égard est la génération automatique d'images par le biais de l'intelligence artificielle. [...]

La problématique n'est en fait pas si nouvelle. Dans les années 1990-2000, la démocratisation de la photographie numérique avait agité le spectre du "post-photographique". D'abord, au niveau physico-chimique, le remplacement des sels d'argent par les capteurs numériques pouvait laisser penser que la photographie allait perdre sa valeur de trace, d'empreinte directe du champ visuel, qui a constitué la base d'une ontologie "indicielle" dominant la théorie photographique au *xx^e* siècle. Ensuite, l'essor des logiciels de retouche et de manipulation comme Photoshop, dont la première version est commercialisée en 1990, a effectivement confirmé le degré d'automatisation supplémentaire désormais offert aux photographes, retoucheurs, graphistes et illustrateurs. [...]



15. Luc Delahaye
Taxi
2016

Une image composite, s'agissant de photographie en particulier, peut être définie comme une image réalisée à partir de plusieurs prises de vues réunies en un seul cadre – ce qui exclut a priori l'agencement séquentiel des images dans la presse et le livre, sauf à considérer la page comme une méta-image. Cette opération d'assemblage peut résulter de différentes techniques : superposition de négatifs, surimpression au moment de la prise de vue, découpage et collage des épreuves argentiques ou photomécaniques, montage numérique, etc. Ces transformations dans la conception de la photographie comme enregistrement ne sont donc pas imputables au seul passage au numérique. Comme l'a montré un ouvrage récent de Bernd Stiegler et Felix Thürlemann, la photographie composite est presque aussi ancienne que la photographie elle-même, et ses usages au XIX^e siècle couvrent un vaste domaine d'applications – sciences, portraits, vues architecturales, compositions artistiques, trucages humoristiques ou encore photographies spirites. Parler d'*images composites* plutôt que de "photomontages" permet d'envisager ces phénomènes au-delà du contexte des avant-gardes historiques (dadaïsme, constructivisme, surréalisme) et d'élargir notre point de vue au-delà du champ de l'art. [...]

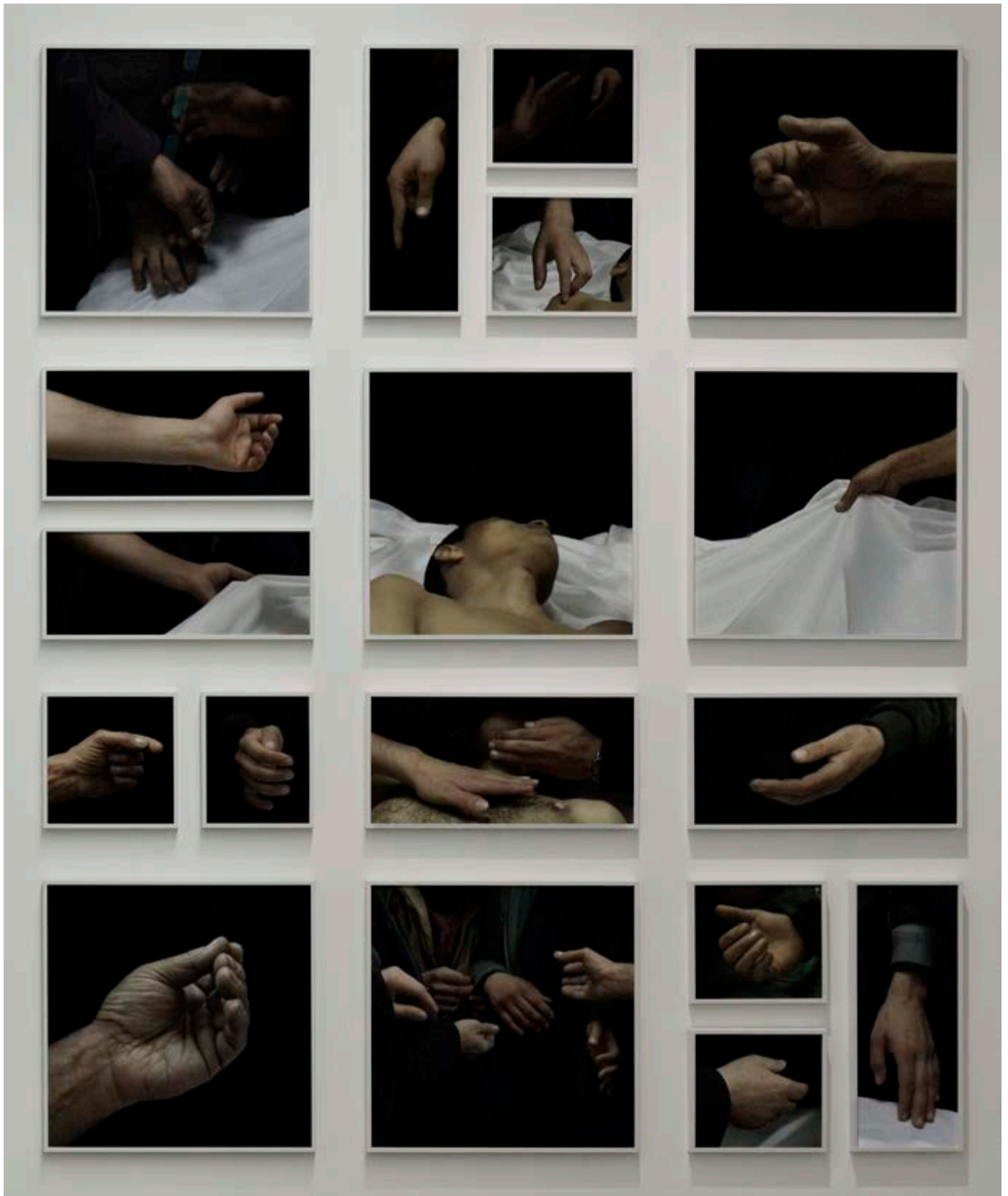
Si l'on devait donc abandonner la notion de photomontage – trop marquée par son contexte historique d'apparition et ses usages historiographiques – au profit de celle d'image composite, quels en seraient les bénéfices ? Premièrement, la notion d'image composite permet de penser ensemble différentes techniques de manipulation photographique (photocollage, surimpression, double-exposition, retouche), parfois abusivement séparées pour les besoins d'une généalogie avant-gardiste, conduisant certains artistes à revendiquer la paternité de tel ou tel procédé. Deuxièmement, parler d'image composite plutôt que de photomontage, c'est laisser de côté la référence au montage cinématographique (successif) au profit d'une réflexion sur la composition (simultanée) d'éléments. Composer, c'est mettre ensemble (du latin *componere*), sur un même plan. Plutôt qu'à la logique narrative du cinéma, l'image composite renverrait alors à la rhétorique visuelle de l'allégorie, dans laquelle les éléments visuels forment l'équivalent de signes linguistiques ou de concepts abstraits. »

Max Bonhomme, Christian Joschke et Laura Truxa, « Introduction. Une généalogie des images composites », *Transbordeur*, n° 7 : *Images composites*, 2023, p. 6-17 (<https://journals.openedition.org/transbordeur/1059>).

« Luc Delahaye appelle "compositions" ces photographies pour les distinguer de celles qui procèdent uniquement de l'expérience du réel et qu'il nomme "cadrages, faute de mieux". Si l'opposition classique du documentaire et de la fiction semble dès lors, dans son œuvre, ouvertement désamorcée, elle était déjà implicitement questionnée par une pratique "documentaire" qui tendait vers un imaginaire poétique : "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."

Gagner sur la réalité, tel est l'enjeu d'une démarche qui cherche à être en prise avec l'actualité de notre monde tout en ouvrant aux ressources de l'imaginaire. Les œuvres réalisées en Palestine entre 2015 et 2017, conçues comme un ensemble et réunies sous le titre *Sumud*, illustrent cette double inflexion. Dans le contexte palestinien, le *sumud* – "fermeté, détermination, persévérance", en arabe – désigne une stratégie de résistance à l'occupation et une philosophie réalisée. Discipline austère, cette attitude de résilience concerne tous les aspects de l'existence et est un moyen de conserver au fond de soi, intacts, la rage et la révolte. Luc Delahaye rend hommage à cette philosophie du quotidien de façon allégorique avec des photographies comme *Taxi*, *Récolte* et *Sumud*. En s'appuyant sur l'esprit du *sumud*, il déplace la question du conflit israélo-palestinien vers un territoire à la fois poétique et concret, très éloigné des représentations courantes. Ces œuvres ont été réalisées selon des approches diverses, mises en scène patiemment ou de manière improvisée, photogrammes extraits de vidéos et composés en un polyptyque ou bien photographies simplement documentaires. Mais, toujours, au plus proche de cette question. Manière pour lui de se trouver, intellectuellement mais aussi *sentimentalement*, en accord avec le *sumud* palestinien. »

Bernard Marcadé, « Réelismes », in Luc Delahaye. *Catalogue raisonné 2001-2025*, Paris, Jeu de Paume/Göttingen, Steidl, 2025, p. 42.



16. Luc Delahaye
Les Témoins
 2016

« 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. »

Luc Delahaye, « Conversation avec Quentin Bajac », entretien réalisé en juin 2010, in *Luc Delahaye 2006-2010*, Göttingen, Steidl, 2011, n. p.

« Il est de plus en plus rare de rencontrer des gens qui sachent raconter une histoire. Et s’il advient qu’en société quelqu’un réclame une histoire, une gêne de plus en plus manifeste se fait sentir dans l’assistance. C’est comme si nous avions été privés d’une faculté qui nous semblait inaliénable, la plus assurée entre toutes : la faculté d’échanger des expériences.

L’une des raisons de ce phénomène saute aux yeux : le cours de l’expérience a chuté. Et il semble bien qu’il continue à sombrer indéfiniment. Il suffit d’ouvrir le journal pour constater que, depuis la veille, une nouvelle baisse a été enregistrée, que non seulement l’image du monde extérieur, mais aussi celle du monde moral ont subi des transformations qu’on n’aurait jamais crues possibles. Avec la Guerre mondiale, on a vu s’amorcer une évolution qui, depuis, ne s’est jamais arrêtée. N’avait-on pas constaté, au moment de l’armistice, que les gens revenaient muets du champ de bataille – non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable ? Ce qui s’est répandu dix ans plus tard dans le flot des livres de guerre n’avait rien à

voir avec une expérience quelconque, car l’expérience passe de bouche en bouche. Il n’y avait à cela rien d’étonnant. Car jamais expériences acquises n’ont été aussi radicalement démenties que l’expérience stratégique par la guerre de position, l’expérience économique par l’inflation, l’expérience corporelle par la bataille de matériel, l’expérience morale par les manœuvres des gouvernants. Une génération qui était encore allée à l’école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n’était reconnaissable, hormis les nuages et, au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d’explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain. »

Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l’œuvre de Nicolas Leskov » [1936], traduit de l’allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2000, p. 115-116.

« Le peintre d’histoire veut convaincre et édifier, donner à voir un comportement exemplaire, représenter une vertu, idéaliser une action, condamner aussi parfois. La peinture est en ce cas mise au service d’une morale, d’*exempla* et le discours qui l’accompagne prime souvent sur la représentation. Delahaye, lui, ne parle pas, ou peu. Dans son détachement émotionnel des sujets, dans le rejet du pouvoir didactique de ses images, dans sa croyance en une forme de persuasion par la beauté, sa démarche est davantage celle de la “capacité négative” chère au poète romantique John Keats”, sollicitant un principe d’incertitude, la méfiance à l’égard d’une image trop raisonnée, ce, sur le terrain comme devant son ordinateur. Si représentation de l’histoire il y a, elle est sans éloquence – comme on dit de *L’Exécution de Maximilien* d’Édouard Manet que c’est un tableau sans éloquence, lequel est par ailleurs réalisé à partir de nombreuses sources photographiques. Une telle posture ne saurait détourner de toute référence picturale : à ce titre, et sans jouer au jeu des parallèles forcés, il est évident que la peinture religieuse est parfois convoquée explicitement dans des figures d’“hommes de douleurs” (*Il va mourir*, *Le Voleur*, *Les Témoins*), de “pietà” (*Jeune Veuve*), de “vierges à l’enfant” (*Taxi*). Ce faisant, Delahaye semble renouer avec une esthétique du photoreportage de guerre qui, depuis les années 1950, puise dans cette iconographie. On pourrait d’ailleurs affirmer que, de tous les genres photographiques, le photoreportage, en particulier le photoreportage de guerre, est celui qui a le plus emprunté à l’iconographie picturale – de la peinture d’histoire à la peinture religieuse – dans ses motifs comme dans ses intentions, la plupart du temps de façon inconsciente. Delahaye, au contraire, sait cet héritage de la peinture religieuse ancré en lui, et que les références auxquelles elle renvoie s’imposent à une partie de ses spectateurs. »

*« Je veux parler de la capacité négative, c’est-à-dire lorsqu’un homme est capable d’être dans l’incertitude, les mystères, les doutes, sans avoir à s’irriter des faits et de la raison » (trad. de l’auteur) : John Keats, lettre à George et Tom Keats, 21 décembre 1817, dans John Keats, *Selected Letters*, Londres, Penguin Classics, 2015.

Quentin Bajac, « Luc Delahaye, 2001-2025 : les temps de l’œuvre », in *Luc Delahaye. Catalogue raisonné 2001-2025*, Paris, Jeu de Paume/Göttingen, Steidl, 2025, p. 34-35.



17. Luc Delahaye
Death of a Mercenary
2011

« Le photographe-témoin peut estimer plus décent, sur le plan moral, de donner au spectaculaire l'apparence du non-spectaculaire. Mais le spectaculaire est un ingrédient majeur des récits religieux qui ont permis, dans la plupart des expressions de l'histoire occidentale, de comprendre la souffrance. Sentir les pulsations de l'iconographie chrétienne dans certaines photographies de guerre ou de désastre ne relève pas d'une projection sentimentale. On aurait peine à ne pas discerner les contours de la Pietà dans la photographie, par Eugene Smith, d'une femme de Minamata berçant dans ses bras une enfant difforme, sourde et aveugle ; ou le modèle de la Descente de Croix dans plusieurs portraits réalisés par Don McCullin de soldats américains mourants au Vietnam. Il est probable, cependant, que ces perceptions – qui confèrent à la photographie une aura et une beauté supplémentaires – soient en passe aujourd'hui de ne plus être reconnues. »

Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 88.

« Les morts ou presque morts sont parfois de beaux sujets, quand bien même on pourrait répugner moralement à les traiter de la sorte. Ainsi, ce mercenaire (*Death of a Mercenary*) qui repose assis sur le sol sableux dans l'encoignure d'un mur orange vif, l'uniforme maculé, avec ses chaussettes blanc et vert et ses baskets beige et rouge, la bouche ouverte, dans une expression qui pourrait évoquer l'extase. Ses yeux fixent le photographe et sa main réclame encore, avant que les rebelles libyens ne viennent l'achever.

Même abandon chez ce soldat déchaussé (*Taliban*), gisant sur un sol terreux jonché de feuilles mortes, le vêtement sale, la bouche et les yeux ouverts, une blessure rouge sur le visage tourné vers nous. Que sait-on de lui, l'une des premières victimes des combats ce jour-là dans la vallée de Shomali, près de Kaboul ?

Chaque corps mort renvoie à d'autres figures de soldats tombés, peut-être endormis, beaux ou terrifiants. En 2012, Luc Delahaye a scruté une multitude de vidéos pour appréhender la folie des hommes et saisir ce qui peut surgir d'éclat au détour de l'horreur (*Rapport Syrie*). Dans l'atmosphère repoussante de la mort, à l'opposé de la pulsion de "voir" partagée sur la Toile et les réseaux sociaux, il a cherché inlassablement le sens de cette horreur. Et si l'absurdité gagnait, il a vu aussi la beauté affleurer, comme une intruse. »

Laurence Bertrand Dorléac, « Le rire des anges déchus », in Luc Delahaye. *Catalogue raisonné 2001-2025*, Paris, Jeu de Paume/Göttingen, Steidl, 2025, p. 234-235.

« Parler des malheurs de la guerre n'en est pas moins ancien que la guerre. Les épopées elles-mêmes les déplorent. Le chœur des *Perses* d'Eschyle déclare que la guerre "a plongé dans les ténèbres du deuil les cités de Suse et d'Ecbatane". La statuaire antique montre des guerriers blessés, sur une céramique de Sosias on peut voir Achille qui panse le bras de Patrocle et dans la mosaïque dite "d'Alexandre" à Pompéi un soldat blessé regarde effaré son reflet dans un bouclier. Plus tard, le sang coule sur des fresques ou des tapisseries comme celles qui représentent la bataille de Courtrai, au début du ^{XIV}^e siècle. Au ^{XV}^e siècle, les batailles d'Uccello ne sont pas exemptes de morts, mais c'est la force du choc des armées qui fascine le peintre. Les corps meurtris, occis, entassés en charnier sont présents dans *Le Massacre de la Saint-Barthélemy* que peint François Dubois entre 1576 et 1584 et le tableau déjà

proteste, sans s'attarder sur l'insupportable. (Aussi longtemps que l'Europe fut chrétienne, l'insupportable était plutôt pris en charge par le sacrifice du Christ et les martyres des saints : les plaies, les supplices et le sang y figuraient le salut en même temps que l'horreur. Peut-être devraient-ils assumer – et sanctifier toutes les autres cruautés. Mais, de la guerre comme telle, ils ne parlaient pas.)

En 1633, *Les Misères et les malheurs de la guerre* gravés par Jacques Callot représentent déjà (à côté de gravures de Hans Ulrich Franck, de peintures de Sébastien Vrancx et d'estampes anonymes) une exception qui anticipe en quelque sorte sur le moment de Goya. De ce dernier, *Les Désastres de la guerre*, série d'eaux-fortes consacrée à la guerre de Napoléon en Espagne, marquent un moment décisif aussi bien par leur titre que par leurs images. [...]

Si des artistes, peintres, dessinateurs, photographes, cinéastes ont pu vouloir faire image de ce qui n'admet aucun embellissement, de ce qui ne rentre dans aucune espèce d'ornementation ou d'esthétisation, c'est qu'il peut et qu'il doit y avoir une autre vérité de l'image. Cette vérité, sans doute, reste intimement tressée à la vérité du document (du savoir, du faire-savoir), mais elle y noue ceci : cela, cette blessure, ce désastre dont vous voici informé, cela constitue aussi, hors de l'information, la possibilité d'une forme insupportable, impossible à apprivoiser dans l'espace des formes, mais encore une forme, fût-elle celle de l'informe et du difforme. [...]

L'image est expérience au sens le plus strict du mot : abord de l'inconnu, passage à la limite des repères du monde connu, levé et parution d'un réel soustrait à ce monde familier, rassurant. L'image est capable d'être ou de faire l'expérience de l'insoutenable, de l'inacceptable non seulement moral, mais sensible, visuel. »

Jean-Luc Nancy, « Désastre, perte de l'astre », in *Les Désastres de la guerre. 1800-2014*, cat. exp., Lens, musée du Louvre-Lens/Paris, Somogy éditions d'art, 2014, p. 79-81.

« Dans le rapport qu'elles entretiennent à la beauté, rapport indissociable de la violence ou de la souffrance inhérentes à nombre des sujets représentés, les photographies de Luc Delahaye révèlent combien la cruauté est au cœur de l'image. "La beauté n'est pas un luxe, dit-il, c'est seulement une cruauté supplémentaire et un secours pour l'intelligence". Cette déclaration très bataillienne, qui a valeur de manifeste, procède d'une conception de la photographie qui récuse les doxas idéologiques et esthétiques les plus communes. Delahaye pense l'image comme ontologiquement orpheline et fondamentalement silencieuse. C'est ce silence de l'image, dit-il, "qu'il est difficile d'accepter, car il nous laisse seul face à nous-même. La photo est simplement inhumaine et c'est de cette inhumanité-là qu'elle pense notre humanité". Par ses "absences" de photographe *réaliste*, Luc Delahaye pointe physiquement et conceptuellement le réel. Sa photographie, elle, affronte l'irregardable. Inhumaine et cruelle, elle met en jeu ce qui en lui, scandaleusement, a partie liée avec la beauté. L'irregardable, cet autre nom de l'impossible. L'impossible, cet autre nom du Réel. »

Bernard Marcadé, « Réelismes », in *Luc Delahaye. Catalogue raisonné 2001-2025*, Paris, Jeu de Paume/Göttingen, Steidl, 2025, p. 43-44.

« [...] Ces évocations ont à la vérité une lourdeur pénible. Cette lourdeur se lie peut-être au fait que l'horreur eut parfois dans ma vie une présence réelle. Il se peut aussi que, même atteinte dans la fiction, l'horreur seule m'ait encore permis d'échapper au sentiment de vide du mensonge...

Le réalisme me donne l'impression d'une erreur. La violence seule échappe au sentiment de pauvreté de ces expériences réalistes. La mort et le désir ont seuls la force qui oppresse, qui coupe la respiration. L'outrance du désir et de la mort permet seule d'atteindre la vérité.

Il y a quinze ans j'ai publié une première fois ce livre. Je lui donnai alors un titre obscur : *La Haine de la Poésie*. Il me semblait qu'à la poésie véritable accédait seule la haine. La poésie n'avait de sens puissant que dans la violence de la révolte. Mais la poésie n'atteint cette violence qu'évoquant l'*Impossible*. À peu près personne ne comprit le sens du premier titre, c'est pourquoi je préfère à la fin parler de l'*Impossible*.

Il est vrai, ce second titre est loin d'être plus clair.

Mais il peut l'être un jour... : j'aperçois dans son ensemble une convulsion qui met en jeu le mouvement global des êtres. Elle va de la disparition de la mort à cette fureur voluptueuse qui, peut-être, est le sens de la disparition.

Il y a devant l'espèce humaine une double perspective : d'une part, celle du plaisir violent, de l'horreur et de la mort – exactement celle de la poésie – et, en sens opposé, celle de la science ou du monde réel de l'utilité. Seuls l'utile, le réel, ont un caractère sérieux. Nous ne sommes jamais en droit de lui préférer la séduction : la vérité a des droits sur nous. Elle a même sur nous tous les droits. Pourtant nous pouvons, et même nous devons répondre à quelque chose qui, n'étant pas Dieu, est plus forte que tous les droits : cet *impossible* auquel nous n'accédons qu'oubliant la vérité de tous ces droits, qu'acceptant la disparition. »

Georges Bataille, *L'Impossible*, préface de la deuxième édition, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962 ([https://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Impossible_\(L_-\)483-1-1-0-1.html](https://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Impossible_(L_-)483-1-1-0-1.html)).



18.

Luc Delahaye
Security Council
2003

Légendes des pictogrammes



Visionner (films et extraits)



Observer et analyser (images et documents)



Effectuer des recherches (pistes de réflexion)



Pour aller plus loin



Activité ou mise en pratique



Document à lire

c PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail qui suivent rassemblent des propositions ouvertes et des ressources qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées. Elles ont été conçues au Jeu de Paume avec les professeurs relais des rectorats des académies de Créteil et de Paris. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours. Ces pistes peuvent aussi être développées en dehors du temps scolaire, afin de préparer ou de prolonger la découverte des expositions.

En lien avec les parties précédentes de ce dossier,
les pistes sont organisées autour des thèmes suivants :



19. Luc Delahaye
Sumud
2017

- 1 Actualité internationale et conflits, prises de vue et distances
- 2 Tableaux photographiques, figures et gestes
- 3 Montages d'images, mises en scène et allégories

Les œuvres présentées dans l'exposition
au Jeu de Paume sont soulignées en bleu.

AVERTISSEMENT :

En raison des situations et des sujets représentés, certaines images sont susceptibles de heurter la sensibilité du public, notamment des plus jeunes. Les visites pour les groupes scolaires sont conseillées à partir de la classe de 3e et pour le lycée.



20. Luc Delahaye
A Rally of the Opposition Candidate
 Alexander Milinkevich
 2006

1

Actualité internationale et conflits, prises de vue et distances

« 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. »

Luc Delahaye, in « Luc Delahaye, décision d'un instant », entretien accordé à Philippe Dagen, *Artpress*, n° 306, novembre 2004 (<http://bit.ly/3HNEbms>).

« Je voulais représenter l'événement d'une façon nouvelle. [...] Cela, avant même la question du tableau. Rendre l'espace, en faire valoir la profondeur et mettre au travail les éléments qui le constituent. Exposer les relations spatiales, qui sont l'expression des relations entre les acteurs de l'histoire. »

Luc Delahaye, « Ce que le photographe fait. Conversation avec Michael Fried », in *Luc Delahaye. Catalogue raisonné 2001-2025*, Paris, Jeu de Paume/Göttingen, Steidl, 2025, p. 49.



21



→ Luc Delahaye, *US Bombing on Taliban Positions*, 2001 (<http://bit.ly/3KbiHAq>)

→ Luc Delahaye, *Jenin Refugee Camp*, 2002 (<http://bit.ly/42h9WuP>)

Décrire les images ci-dessus : valeur de plan, angle de prise de vue, composition, lumière. Quels sont les sujets de ces deux œuvres ? Peut-on facilement les deviner ? Proposer des titres avant de lire ceux choisis par l'artiste. Quelles informations apportent ces derniers ?

À l'aide des ressources ci-dessous, expliquer le contexte dans lequel ces photographies ont été prises. De quelle manière ces images en rendent-elles compte ? La distance à laquelle se situe le photographe est-elle importante ? Quels éléments visuels permettent de rattacher ces images à la réalité des événements ? Lesquels les rendent étranges ou indéterminées ? Comment peut-on comprendre la présence des figures humaines au loin dans la seconde image ? Jusqu'à quel point ces photographies peuvent-elles être considérées comme documentaires ? Dans quelle mesure font-elles appel à l'imaginaire du spectateur ?

→ « Intervention américaine en Afghanistan », reportage télévisé, INA, 8 octobre 2001 :

<http://bit.ly/3V8tOwA>

→ « Réfugiés palestiniens : la longue histoire du camp de Jénine », reportage télévisé

TV5 Monde, 5 juillet 2023 : <http://bit.ly/42fkmLA>

→ « La seconde intifada », reportage télévisé, INA, 1^{er} octobre 2000 :

<http://bit.ly/4nHFD9h>

21. Luc Delahaye
Us Bombing on Taliban Positions
2001

22. Luc Delahaye
Jenin Refugee Camp
2002



→ Double page du magazine *Newsweek*, 26 novembre 2001
(https://www.phototheoria.ch/up/delahaye_luc.pdf, p. 19).

La photographie publiée dans cette double page de titre a été prise par Luc Delahaye le 12 novembre 2001 en Afghanistan. Revenir sur le contexte de cette prise de vue et l'événement qu'elle rapporte.

À quelle distance et à quelle hauteur se situe le point de vue adopté par le photographe ? Quelle est la place des figures humaines dans cette image ? Quel effet produit le flou visible à l'image ?

Quels sentiments pourraient éprouver les lecteurs du magazine ? Qu'apportent le titre de l'article et les textes qui accompagnent l'image ? Comment orientent-ils son effet ?



Aborder l'histoire du photojournalisme et du photoreportage de guerre.

Étudier les caractéristiques et les spécificités de l'information dans la presse.

Préparer une présentation orale sur ce sujet. Vous pouvez notamment vous référer aux ressources suivantes :

→ Dossier documentaire de l'exposition « Gilles Caron. Le conflit intérieur », Tours, Jeu de Paume, 21 juin-2 novembre 2014 : <http://bit.ly/4nfsTGk> (partie 2 des pistes : « L'information en images, photographie et presse »)

→ Dossier documentaire de l'exposition « Robert Capa et la couleur », Tours, Jeu de Paume, 21 novembre 2025-29 mai 2016 : <http://bit.ly/466cyOR>

→ « Saisi dans l'action : repenser l'histoire du photojournalisme », *Études photographiques*, n° 26, novembre 2010 : <http://bit.ly/46alaRZ>

→ « Le photojournalisme. Bibliographie sélective », Paris, BNF : <http://bit.ly/45WzVdB>

→ « La photographie d'information à l'heure de l'IA générative », CLEMI : <http://bit.ly/47vixZK>

→ Série thématique « Décoder les images de presse », Ersilia, plateforme d'éducation à l'image du BAL : www.ersilia.fr

→ « Le festival Visa pour l'image », portail pédagogique, académie de Montpellier : <http://bit.ly/47AhnB2>



→ Olivier Jobard, « Bagdad voit rouge », *Paris Match*, n° 2811, 2 avril 2003
(<http://bit.ly/3VGUzbs>)

→ Olivier Jobard, *La Bataille de Bagdad*, 2003 (<http://bit.ly/3le9QgP>, image n° 16/30)

Étudier la double page du magazine *Paris Match*. Quelle est la scène représentée ?

Où se trouve le photographe ? Quels éléments visuels permettent de situer la scène ? Qu'en est-il de la couleur ? Quelles informations les textes apportent-ils sur l'événement ? En quoi les titres en gras sur la double page orientent-ils la compréhension de l'image ? S'agit-il d'abord d'informer, d'expliquer, d'émouvoir, ou de dénoncer ?

Consulter les images de ce reportage sur le site du photographe. Quels événements retracent-elles ? En quoi sont-elles caractéristiques d'un certain style de photographies de guerre ? Par leur thème et leur situation, par les actions montrées, par la place du photographe dans l'action ? Revenir sur la notion d'angle en photojournalisme. Quel est celui choisi par Olivier Jobard ?

Quelle photographie est proche de celle publiée dans *Paris Match* ? Quelles sont les différences entre les deux images ? Entre la légende de l'image rédigée par le photographe et celle publiée dans le magazine ?

Mener une recherche sur l'intervention américaine de 2003 en Irak (ses causes, son déroulement chronologique et ses conséquences) :

→ « L'intervention américaine en Irak », reportage télévisé, INA, 22 mars 2003 : <http://bit.ly/4nld1SN>

→ Pierre Razoux, « Les deux guerres du Golfe (1991 et 2003) et leurs prolongements : d'une guerre interétatique à un conflit asymétrique », Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe (EHNE) : <http://bit.ly/3VM2aW9>

23. Luc Delahaye
Ambush
2006
24. Luc Delahaye
Qalandiya
2015



23



→ Luc Delahaye, *Northern Alliance Fighters*, 2001 (<http://bit.ly/4m9BklU>)

→ Luc Delahaye, *Baghdad IV*, 2003 (<http://bit.ly/4maQUNP>)

→ Luc Delahaye, *Ambush*, 2006 (<http://bit.ly/3VGUQeu>)

Quelles sont les caractéristiques de ces photographies de Luc Delahaye prises dans des situations de conflit en Afghanistan et en Irak ? À quelle distance se situe-t-il de l'action représentée ? Quels sont les choix de cadrage et de traitement de l'espace ? Quelle place est accordée aux sujets humains ? Ces photographies répondent-elles aux attendus des images de presse ? Comment s'en distinguent-elles ?

De quelle manière Luc Delahaye a-t-il choisi de présenter ces images ? Que permettent les formats des prises de vue et les dimensions des tirages ? Quelles relations s'instaurent entre le photographe et l'événement ? Entre le spectateur et l'événement ? En quoi peut-on parler de « tableaux photographiques » ?

→ « Luc Delahaye, décision d'un instant », entretien accordé à Philippe Dagen, *Artpress*, n° 306, novembre 2004 : <http://bit.ly/4nostOB>

→ Clément Bodet, « De l'usage du format panoramique dans la photographie de guerre », communication au colloque « Le panorama, un art trompeur », Marseille, MuCEM, 12-13 février 2016 : <http://bit.ly/4nqk9NW>

→ Présentation de l'exposition « Panoramic Scenes », Genève, Centre de la photographie, 14 mars-11 mai 2008 : <http://bit.ly/41G7iPd>

24



→ Luc Delahaye, *Qalandiya*, 2015 (<http://bit.ly/3l8nQsy>)

Réaliser par petits groupes de courts montages vidéo à partir de fragments de la photographie *Qalandiya* (voir p. 27) en utilisant le procédé du banc-titre.

Analyser l'image en expliquant la situation et l'action représentées : lieux, personnes, temps. Observer l'environnement avec précision. Quelles inscriptions figurent sur le mur ? Que désigne le sigle OSN sur la publicité ? Qu'apportent le point de vue et le cadrage ?

Quelles histoires pourraient être racontées à partir de cette image ? Sélectionner six à huit parties resserrées de l'image et écrire un texte pour les accompagner (un texte narratif en prenant le point de vue d'un personnage représenté dans l'image, un texte explicatif ou argumentatif).

Photographier les images recadrées des parties sélectionnées au moyen d'un banc-titre. Enregistrer le texte en voix *off* et réaliser un montage audiovisuel. Ajouter un simple générique d'ouverture pour citer la source et donner un titre à ce film court.

→ Audrey Couleau, « Fabriquer un banc-titre pour filmer du dessus », 2020 :

<http://bit.ly/41KXKT1>

→ « Fabriquer un banc-titre », Les Nuits magiques : <http://bit.ly/4pd3HSD>

Tableaux photographiques, figures et gestes



« [...] je crois qu'il m'a fallu ce déplacement, de la proximité du reporter à la prise de champ de cette première période, pour voir les choses autrement et, un peu plus tard, m'approcher à nouveau. Il fallait d'abord repousser le protagoniste de l'événement pour le faire revenir comme personne ou personnage. »

Luc Delahaye, « Ce que le photographe fait. Conversation avec Michael Fried », in *Luc Delahaye. Catalogue raisonné 2001-2025*, Paris, Jeu de Paume/Göttingen, Steidl, 2025, p. 52.



→ Jacques-Louis David, *Le Couronnement de l'empereur Napoléon I^{er} et de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris*, le 2 décembre 1804, 1807 (<http://bit.ly/4pcGQXu>)

→ Francisco de Goya, *El 3 de mayo en Madrid o « Los fusilamientos »*, 1814 (<http://bit.ly/4pfBJ8U>)

→ Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818 (<http://bit.ly/45Vxp7j>)

Quels sont les grands principes de la peinture d'histoire ? En quoi ces œuvres, représentant des événements du début du XIX^e siècle, s'inscrivent-elles dans cette tradition picturale ?

Combien de temps a-t-il fallu à Jacques-Louis David pour réaliser ce tableau monumental ? Cette représentation est-elle tout à fait fidèle au déroulement de l'événement ? Pourquoi avoir recours à de tels arrangements ?

Étudier la scène représentée dans le tableau de Francisco de Goya. Qui est mis en valeur ? Comment ? À quel statut est reléguée l'armée napoléonienne ? Quelles caractéristiques de la peinture d'histoire se trouvent ici modifiées ?

En quoi peut-on dire que David et Goya ont des points de vue opposés ?

Quel événement est représenté par Théodore Géricault ? Observer la composition et la facture du tableau, ainsi que la place des corps. Comment le peintre a-t-il procédé pour obtenir un résultat aussi réaliste ?

→ Thierry Lemaire, « Peinture d'histoire », *Encyclopædia Universalis Junior* : <http://bit.ly/4glSR9e>

→ « Quand les peintres français voient grand », musée du Louvre : <http://bit.ly/3JUTWbV>

→ « Le Sacre de l'Empereur Napoléon I^{er} », L'Histoire par l'image - Grand Palais RMN : <http://bit.ly/46hrKaE>

→ « Le Trois Mai 1808 », L'Histoire par l'image : <http://bit.ly/4gjWLiK>

→ « Le Radeau de la Méduse », Grand Palais RMN : <http://bit.ly/47SA82T>



→ Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans ou Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans*, 1849-1850 (<http://bit.ly/468DewT>)

→ Luc Delahaye, *Musenyi*, 2004 (<http://bit.ly/46aXnIX>)

Quels codes de la peinture d'histoire Gustave Courbet reprend-il et en quoi les bouleverse-t-il ? De qui et de quoi l'événement est-il ici constitué ?

Quels éléments structurants d'*Un enterrement à Ornans* peut-on retrouver dans la photographie de Luc Delahaye ? Dans quel contexte celle-ci a-t-elle été réalisée ? Compte tenu de la composition et des dimensions de ces deux représentations, en quoi les spectateurs participent-ils à la scène ou sont-ils face à elle ? Quels sentiments cela peut-il produire ?

→ « Le génocide des Tutsi au Rwanda », Lumni enseignement : <http://bit.ly/3JTKjdH>



26

- 26. Luc Delahaye
A Mass Grave Near Snagovo
2006
- 27. Luc Delahaye
The Milosevic Trial
2002



27



→ Luc Delahaye, *Taliban*, 2001 (<http://bit.ly/4mXKZgz>)

Que montre cette œuvre ? Quels détails semblent frappants ? Quelles réactions ou émotions peut-elle provoquer ? Pourquoi ?

Lire et commenter les citations suivantes :

→ « La photographie dispose du pouvoir de transformer les choses, quel que soit son sujet ; en tant qu'image, quelque chose peut être beau – ou terrifiant, ou insupportable, ou encore très supportable –, ce qu'il n'est pas dans la vie réelle. »

Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 84.

→ « Je vois la beauté, dans l'image de souffrance, comme une difficulté particulière pour l'artiste et comme un secours pour l'intelligence du regardeur. C'est l'idée simple d'un homme simple : la beauté est nécessaire, elle a le pouvoir de rédimer le monde et il faut la rechercher dans toute chose. »

« Luc Delahaye. Une position dans le réel », entretien accordé à Étienne Hatt, *Artpress*, n° 455, mai 2018 (<http://bit.ly/4pfBSsY>).



→ Luc Delahaye, *A Mass Grave Near Snagovo*, 2006 (<http://bit.ly/3HSQ4aK>)

→ Luc Delahaye, *Fatou Bensouda, Deputy Prosecutor of the International Criminal Court*, 2008 (<http://bit.ly/4pd4d31>)

→ Luc Delahaye, *The Milosevic Trial*, 2002 (<http://bit.ly/4peh5pP>)

Quels points communs peut-on trouver entre les scènes représentées ? Quel long et nécessaire travail d'enquête est à l'œuvre dans chacun des contextes évoqués ? Distinguer les choix de composition dans chacune de ces images (point de vue, cadrage, traitement de l'espace et de la lumière).

Quelle est l'importance des témoignages et des preuves dans le jugement des crimes de guerre ? Comment le photographe s'inscrit-il dans une réflexion sur la construction de l'histoire et sur la mémoire ?

→ « Le procès Milošević - le dossier de l'Accusation », site des Nations unies, Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie : <http://bit.ly/4gaZCu8>

→ « Le procès Milosevic au TPIY », Lumni enseignement : <http://bit.ly/47BWWUo>

Vous pouvez prolonger ce questionnement, en étudiant le travail suivant de Susan Meiselas :

→ Susan Meiselas, *Mass Graves*, série « Kurdistan » (<http://bit.ly/46hu5Cx>)

→ « Susan Meiselas. Médiations », exposition, Paris, Jeu de Paume, 6 février-20 mai 2018 : <http://bit.ly/47Bg3Oq> et dossier documentaire : <http://bit.ly/4m3NKvz>

Différentes approches photographiques de « l'après-événement », de la mémoire des conflits et des traces de l'histoire, notamment dans les paysages, seront développées dans le dossier documentaire à venir en lien avec l'exposition « Jo Ractliffe. En ces lieux », Paris, Jeu de Paume, 30 janvier-24 mai 2026 : <http://bit.ly/4mrrtYR>

28. Luc Delahaye
Les Témoins
 2016



« Que ce soit à l'instant où on la prend ou au moment où elle est vue, la photographie désamorce le mécanisme de l'histoire officielle qui livre sa version comme un fait accompli. Elle questionne le fait même. Usant de formes de violence implicite, les images des dominants tracent des frontières, décident de nouvelles chronologies, déterminent qui peut rester, qui peut entrer ou quitter le territoire, considérant comme incompatibles avec son ordre les revendications des exclus.

Mais la photographie, attestant dans le même temps ces demandes, est un outil de remise en question de la normalisation imposée par la force et déclarée irréversible. Elle raconte aussi les plaies ouvertes et dit l'espoir de les refermer. La photographie est un antidote à l'amnésie d'État et permet de recouvrer les rêves passés et présents, dont se nourrissent les potentiels modes alternatifs du vivre-ensemble. »

Ariella Aisha Azoulay, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford et Laura Wexler, « La photographie, archive d'une histoire incomplète », in *La Photo, une histoire de collaboration(s)*, Paris, Delpire, 2023, p. 169.



→ Luc Delahaye, *Les Témoins*, 2016 (<http://bit.ly/3HPLEBv>)

→ Andrea Mantegna, *Lamentation sur le Christ mort*, vers 1483 (<http://bit.ly/3leaQS7>)

→ Aby Warburg, planche 42 de *L'Atlas Mnémosyne*, 1921-1929 (<http://bit.ly/4m6sm8U>)

→ Cosmè Tura (école de), *La Pietà*, 1450-1475 (<http://bit.ly/4ng9fdo>)

→ Luc Delahaye, *What's Going On*, installation au Jeu de Paume, 2025

La composition *Les Témoins* est constituée de photogrammes extraits d'une vidéo réalisée en février 2016 lors de la toilette mortuaire de trois jeunes Palestiniens tués après avoir commis un attentat. Rapprocher cette composition de la planche 42 de *L'Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg et de ces tableaux de la Renaissance. Quels procédés, formes et sujets peut-on retrouver ? Quelles références à l'iconographie religieuse chrétienne ? Quelles formes expressives de la douleur ? De quoi rendent compte ces montages et la fragmentation des images ? Peut-on embrasser un événement d'un seul regard ou le perçoit-on seulement par bribes ? Comment notre vision opère-t-elle ?

What's Going On, nouvelle œuvre de Luc Delahaye conçue pour être déployée dans une salle entière de l'exposition au Jeu de Paume, résulte de la collecte et de la reproduction en noir et blanc de détails de photographies publiées dans la presse entre 2006 et 2012. Quels liens peut-on faire entre la méthode d'Aby Warburg, *Les Témoins*, et cette œuvre récente ? Quels motifs visuels semblent se répéter ou se répondre ? Sur quelles figures et quels gestes le regard se concentre-t-il ?

→ « Luc Delahaye. Une position dans le réel », entretien accordé à Étienne Hatt, *Artpress*, n° 455, mai 2018 : <http://bit.ly/3VCKxrU>

→ « L'Atlas "Mnémosyne" d'Aby Warburg, la mémoire des images », *La Pièce jointe*, France Culture, 13 mai 2022 : <http://bit.ly/3lbPGUK>

→ Dossier documentaire de l'exposition « Soulèvements », Paris, Jeu de Paume, 18 octobre 2016-15 janvier 2017 : <http://bit.ly/4mVvbej>



29

29. Luc Delahaye
House to House
2011

30. Luc Delahaye
Death of a Mercenary
2011



30



→ Luc Delahaye, *House to House*, 2011 (<http://bit.ly/3lbhitb>)

→ Luc Delahaye, *Death of a Mercenary*, 2011 (<http://bit.ly/3JSasJD>)

Ces photographies, présentées en regard, nous confrontent à des réalités et des « motifs » récurrents dans l'œuvre de Delahaye : l'action rapide et violente, la figure de « celui qui va mourir ».

Se référer à la citation de Luc Delahaye au sujet de ces deux images prises à quelques minutes d'intervalle pendant la prise de la ville de Tawargha en Libye (voir la partie « Découvrir » de ce dossier, p. 13, salle 6).

Analyser les moments représentés, les points de vue et les cadrages, les mouvements et les postures des corps, les lignes architecturales, les lumières et les couleurs, la place des gestes et des regards.

Que montre ou ne montre pas chacune de ces images ? Est-il « simple » de les regarder ? Pourquoi ?



Par petits groupes, choisir une œuvre de Luc Delahaye, puis écrire un dialogue entre deux spectateurs qui découvrent l'image dans l'exposition et ont des points de vue différents.

Quelle est la première impression de chacun (observation, contemplation, recul, confusion, malaise...) ? Quels débats soulève cette image ? De quoi les choix du photographe pourraient-ils témoigner ? Quelle expérience et quelle position les spectateurs peuvent-ils ou ne peuvent-ils pas partager ?



31. Luc Delahaye
132nd Ordinary
Meeting
of the Conference
2004

3

Montages d'images, mises en scène et allégories

« 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. »

« Luc Delahaye, décision d'un instant », entretien accordé à Philippe Dagen, *Artpress*, n° 306, novembre 2004 (<https://www.artpress.com/wp-content/uploads/2014/12/3666.pdf>)



→ Luc Delahaye, *132nd Ordinary Meeting of the Conference*, 2004
(<http://bit.ly/3VDCb5>)

Quelle organisation intergouvernementale est représentée ici ? Définir son rôle et ses objectifs. Quels États en font partie ? Lors de quel événement Luc Delahaye a-t-il photographié le siège de l'OPEP, à Vienne, et à quel moment particulier ? Quel point de vue a-t-il choisi ? Qui sont les personnes situées dans les différents plans de l'image ? Lesquelles nous font face ? Lesquelles sont de dos ? Quels contrastes peut-on relever dans leurs attitudes ? Comment caractériser la position de leurs corps ? Leurs actions et leurs gestuelles sont-elles figurées par des mouvements figés ou par des flous de bougé ? Comment le cadrage accentue-t-il l'idée d'un spectacle chaotique ? Quelles lignes directrices peut-on relever ? Quel élément se trouve au centre de l'image ? À qui appartient cette main et que tient-elle ? Combien d'appareils d'enregistrement (appareil photo, caméra, micro) sont présents ? De quel dispositif d'éclairage provient la zone la plus lumineuse de l'image ? À qui est associé cet accessoire photographique ?

Peut-on déceler que cette image a été réalisée par composition sur ordinateur de plusieurs vues ? Quel détail situé au premier plan à droite peut révéler ce processus de composition ?

Comment peut-on interpréter le fait que Luc Delahaye choisisse comme sujet cette conférence de presse à l'OPEP ?



32

32. Luc Delahaye
COP26, 12 novembre 2021, 5 h
2022

33. Luc Delahaye
Un Feu
2021



33



→ Luc Delahaye, *COP26, 12 novembre 2021, 5 h, 2022* (<http://bit.ly/4n3acX2>)

→ Luc Delahaye, *Un Feu*, 2021 (<http://bit.ly/4m5EXJe>)

Quels étaient les enjeux de la COP26 ? Quelles temporalités Luc Delahaye a-t-il réunies dans cette image en composant différentes prises de vue réalisées du 31 octobre au 13 novembre 2021 ? Quelle information nous donne la légende sur la date et l'heure ? Que confirme la montre au premier plan à gauche ? Quel moment révélateur de la COP26 Luc Delahaye a-t-il choisi de représenter ? Comment le « pacte de Glasgow » a-t-il été considéré par les associations de défense de l'environnement ?

→ « COP26 : quels sont les points du texte les plus critiqués après l'accord trouvé à Glasgow ? », France Info, 14 novembre 2021 : <http://bit.ly/41NhWUq>

→ « COP26 de Glasgow en 2021 : l'accord du "moins pire" », Connaissances des énergies, 15 novembre 2021 : <http://bit.ly/4pmnj7d>

Quel lien peut-on faire entre réchauffement climatique et migrations ?

→ « Migrations & Climat. Comment habiter notre monde ? », exposition, Paris, palais de la Porte dorée, 17 octobre 2025-5 novembre 2026 : <http://bit.ly/3V8rky5>

Comment la seconde image a-t-elle été réalisée ? À quel lieu et à quelle période de l'année renvoie-t-elle ? Que font ces hommes ? Qui pourraient-ils être ? Peut-on distinguer leur visage ? Quels contrastes peut-on relever entre l'homme à gauche et les autres personnes ? Semblent-ils en relation ? Quels effets produit le feu dans cette image ?

En quoi ces photographies composées *a posteriori* par l'artiste sont-elles ancrées dans l'actualité ? Pourquoi la notion d'enregistrement demeure centrale dans le travail de Luc Delahaye ?

→ Présentation de l'exposition « Luc Delahaye. Reportage », Paris, Galerie Nathalie Obadia, 6 novembre-23 décembre 2023 : <http://bit.ly/3JV2jUU>

→ Marc Lenot, « Vérité et fiction photographiques (Luc Delahaye) », blog Lunettes Rouges, 15 novembre 2023 : <http://bit.ly/4nHOLyT>



34



35

34. Luc Delahaye
Trading Floor
2013
35. Luc Delahaye
Soldats de l'armée syrienne,
Alep, novembre 2012
2013/2023



→ Luc Delahaye, *Trading Floor*, 2013 (<http://bit.ly/4mUCaEb>)

→ Luc Delahaye, *Soldats de l'armée syrienne, Alep, novembre 2012*, 2013/2023 (<http://bit.ly/46bYH8I>)

Dans quel espace emblématique de la Bourse des métaux de Londres (London Metal Exchange) a été prise la première image ? Pourquoi cette salle des marchés à la criée a-t-elle été surnommée « le Ring » ? Que font les traders ? Comment peut-on caractériser leurs postures et leurs expressions ? Sont-elles théâtralisées ? Grotesques ? Ridicules ? Inquiétantes ? L'index du personnage central présente-t-il une étrangeté ? Quelles relations entre les différentes mains peut-on relever ? Quelles similitudes peut-on observer entre l'attitude des traders et celle des soldats de la seconde image ? Quelles analogies peut-on relever entre leurs gestes ?

Quelles transformations et quels écarts ces compositions instaurent-elles avec la prise de vue directe d'un événement ou d'un fait d'actualité ? Peut-on dire que les modalités et les processus de composition de Luc Delahaye donnent à ses œuvres une dimension allégorique ? De quoi ces images en particulier pourraient-elles être l'allégorie ?

→ Mirelle Thijsen, « Dérivations de l'allégorie dans la photographie contemporaine », *Protée*, vol. 33, n° 1 : *L'Allégorie visuelle*, printemps 2005, p. 49-57 :

<https://doi.org/10.7202/012266ar>

→ Christian Vandendorpe, « Régimes du visuel et transformations de l'allégorie » *Protée*, vol. 33, n° 1 : *L'Allégorie visuelle*, printemps 2005, p. 25-38 :

<https://www.erudit.org/en/journals/pr/2005-v33-n1-pr1041/012264ar/>



→ Antoine-Jean Gros, *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau (9 février 1807)*, 1808 (<http://bit.ly/489cG1c>)

→ Jeff Wall, *Dead Troops Talk (A Vision after an Ambush of Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 86)*, 1992 (<http://bit.ly/3VG47U5>)

→ Éric Baudelaire, *The Dreadful Details*, 2006 (<http://bit.ly/4noB2IN>)

→ Emeric Lhuisset, série « Théâtre de guerre », 2011-2012 (<http://bit.ly/46lkDy2>)

Dans quel contexte a été réalisé le tableau d'Antoine-Jean Gros ? Dégager les lignes de force et les différents groupes de personnages. Qui est ainsi mis en valeur ? Peut-on parler de mise en scène ?

Analyser les images de Jeff Wall, Éric Baudelaire et Emeric Lhuisset. Paraissent-elles prises sur le vif ? À quels événements respectifs font-elles référence ? Les photographes étaient-ils présents sur les lieux ? Pourquoi peut-on parler d'images composites ? Ces œuvres (composition, décors, poses, lumières, direction d'acteurs, etc.) relèvent-elles également d'une mise en scène cinématographique et théâtrale ?

Quelle portée critique peut revêtir l'aspect caricatural et exagéré des actions représentées ? Peut-on tout de même parler de démarche documentaire ?

En quoi ces œuvres peuvent-elles questionner les formats et les usages des images de guerre (sujets représentés, points de vue, diffusion, etc.) ?

→ Robert Fohr, « La bataille d'Eylau », *L'Histoire par l'image*, mars 2016 :

<http://bit.ly/4m5Frz2>

→ Raphaël Brunel, « Éric Baudelaire, histoire d'image », 02 : <http://bit.ly/3IbYdqK>

→ Nassim Daghighian, « Représentations de la guerre », cours : <http://bit.ly/46vagJ2>

→ Dossier pédagogique de l'exposition « Les Désastres de la guerre. 1800-2014 », Louvre-Lens, 28 mai-6 octobre 2014 : <http://bit.ly/41FoioQ>

36



37

38



39



36. Luc Delahaye
Father and Daughter
2013

37. Luc Delahaye
Taxi
2016

38. Luc Delahaye
Récolte
2016

39. Luc Delahaye
Sumud
2017



→ Luc Delahaye, *Father and Daughter*, 2013 (<http://bit.ly/4gcfJHW>)

→ Luc Delahaye, *Taxi*, 2016 (<http://bit.ly/4p9HvJb>)

→ Luc Delahaye, *Récolte*, 2016 (<http://bit.ly/4mUDIDv>)

→ Luc Delahaye, *Sumud*, 2017 (<http://bit.ly/4geDCP7>)

Qui sont les deux protagonistes dans la première image ? Comment sont-ils positionnés l'un par rapport à l'autre ? Dans l'espace de l'image ? Quel regard échangent-ils ? Comment sont-ils éclairés ? Quelles relations formelles et colorées peut-on relever entre eux et le décor (arbre, bâtiments, muret) ? Quelle semble être l'activité du père au vu des traces sur ses mains ? Que tient la petite fille dans les siennes ? *Father and Daughter* est la première photographie mise en scène par Luc Delahaye. Pourquoi avoir souhaité reconstituer cette situation observée un mois auparavant ? Quelle impression se dégage de cette image ?

Dans quelle région du monde ont été réalisées les trois autres images, également mises en scène et composées par ordinateur ? En quoi l'image intitulée *Taxi* se distingue-t-elle des autres ? Quelle en est la figure centrale ? Que peut évoquer le portrait de cette femme tenant un enfant dans ses bras ?

Les enfants sont présents dans chacune de ces images. Que font-ils ? Que peuvent traduire ou exprimer les différentes positions de leur corps ? Leurs postures et leurs gestes ? Quelles est la place donnée au paysage dans les deux dernières images ? Comment se développe-t-il en profondeur ? De manière ouverte ou fermée ? Est-il foisonnant ou aride ?

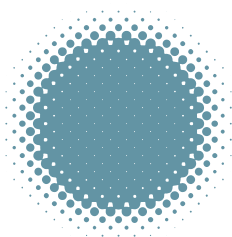
Quel regard pouvons-nous porter aujourd'hui sur ces images ? Comment témoignent-elles de la situation du peuple palestinien, dans ces scènes qui relèvent à la fois de la vie quotidienne et de l'allégorie ?

→ Lire et commenter oralement la citation suivante :

« Qu'est-ce qu'être jeune en Palestine aujourd'hui ? Comment trouver sa place dans un pays qui n'existe que par la mémoire et dans la conscience commune d'un devoir ? La responsabilité de perpétuer la résistance est reçue par chacun en héritage et s'oppose au désir de vivre sa vie pour soi-même. Il n'est pas simple de vivre selon le *sūmud*. *Sūmud* : fermeté, détermination. Cela veut dire : être là, tenir, en dépit de l'affront permanent, de l'humiliation quotidienne, et affirmer son identité, affirmer sa présence. Le *sūmud* est, au centre de la conscience nationale palestinienne, une stratégie de résistance à l'occupation et une philosophie réalisée. C'est une attitude. »

Luc Delahaye, « Luc Delahaye. *Sūmud* et autres histoires », exposition, Paris, Galerie Nathalie Obadia, 7 novembre 2017-31 mars / 2018 (<https://www.cnap.fr/luc-delahaye-1>).

→ « Luc Delahaye. Une position dans le réel », entretien accordé à Étienne Hatt, *Artpress*, n° 455, mai 2018 : <http://bit.ly/4nmC6g8>



ACCÈS

1, place de la Concorde,
jardin des Tuileries, Paris 1^{er}

PASS IMAGE



Abonnez-vous et profitez
d'un accès libre à toutes les expositions,
ainsi que d'avantages exclusifs

VISITES DE GROUPE

Sur réservation :
serviceeducatif@jeudepaume.org



Retrouvez en ligne
toute la programmation
autour de l'exposition



#ExpoDelahaye
jeudepaume.org

COUVERTURE :

Luc Delahaye, *A Rally of the Opposition Candidate*
Alexander Milinkevich, 2006

Luc Delahaye, *132nd Ordinary Meeting of the*
Conference, 2004

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES :

Pour l'ensemble des visuels :

© 2025 Luc Delahaye. Courtesy de l'artiste et de la
galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles, 2025

RELECTURE : Claire Lemoine

GRAPHISME : Sara Campo et Édith Bazin

MAQUETTE : Élise Garreau

© Jeu de Paume, Paris, 2025

Les rendez-vous du Jeu de Paume

MERCREDIS

• 12 H 30

& VENDREDIS

• 17 H 15

VISITE DE L'EXPOSITION

Par une conférencière ou un conférencier

MARDI 14 OCTOBRE

• 18 H

VISITE DE L'EXPOSITION

Par Luc Delahaye et Quentin Bajac,
commissaire

MARDI 21 OCTOBRE

• 19 H

CONFÉRENCE

Dialogue entre Luc Delahaye
et Jean-Pierre Criqui

MARDI 29 OCTOBRE

• 18 H

VISITE DE L'EXPOSITION

Par Raphaël Yung Mariano, conférencier

MARDI 30 DECEMBRE

• 18 H

VISITE DE L'EXPOSITION

Par Claire Boucharlat, conférencière

Commissaire : Quentin Bajac

Exposition produite par le Jeu de Paume.

Soutenu par



Médias associés



Le Monde

Télérama



Remerciements

