

« De l'usage du format panoramique dans la photographie de guerre »

Clément Bodet

clementbodet@gmail.com

Aix-Marseille Université / (LESA)

Collège International de Philosophie

La crise de la représentation

S'il y a un registre dans lequel la photographie a démontré ses capacités à retranscrire un instant de réalité, il s'agit sans nul doute du reportage. On pourrait très certainement mettre au jour une correspondance historique entre l'avènement du photoreportage (même si bien entendu il n'est pas identifié comme tel au moment de son « invention ») et les progrès de la technique photographique – en particulier sur le plan de la chimie, le dispositif optique n'ayant quant à lui qu'une faible incidence sur la fixation de l'image – qui permettent de diminuer considérablement les temps de pose et libèrent l'opérateur des contraintes de mise en scène. De fait, le document photographique acquiert un plus haut degré d'objectivité et introduit l'idée d'un témoignage direct des événements, même lorsque nous n'en avons qu'une connaissance lointaine en se déroulant par exemple, à l'extérieur de nos frontières. Aujourd'hui, la technologie numérique contribue à poursuivre et à étendre l'accès à l'information ce qui (semble-t-il) garantit d'autant la valeur intrinsèque de l'image, laquelle s'affranchit des nombreux intermédiaires dans un processus automatisé depuis sa captation jusqu'à sa diffusion. On constate d'ailleurs à quel point une perte de qualité de l'image (photographique ou vidéo) s'avère nettement moins dommageable qu'un décalage dans la durée trop important entre d'une part le moment effectif de l'actualité, et d'autre part son enregistrement et surtout sa diffusion. En témoigne par exemple, le recours par les médias aux nombreuses sources amateurs qui retiennent l'attention – en dépit de leur médiocre qualité – par le fait même de s'accoler naturellement aux événements qu'elles sont censées illustrer. Le quart d'heure de gloire warholien est en somme vécu ici comme un *pur* accident : qu'ils soient de simples touristes assistant à une soudaine montée des eaux (tsunami au large de l'île indonésienne de Sumatra en 2004) ou des passants affairés dans les rues de Manhattan (attendant contre le World Trade Center en 2001), ils ont en commun le simple fait d'être présents au moment fatidique et de brandir leur téléphone portable devant une vision apocalyptique.

D'ailleurs, il n'est probablement pas à exclure que notre méfiance généralisée à l'égard des images médiatiques soit susceptible de conditionner notre réception de manière plus intense et soutenue face aux documents amateurs. Suivant l'idée que ces images seraient produites de manière désintéressées et relevant du « hasard objectif »¹,

1 « La notion de “hasard objectif” devient centrale pour le surréalisme dès le début des années 1930 : son concept, dont le terme en lui-même dialectique et la définition – “forme de manifestation de la nécessité” – sont tirés des écrits de Friedrich Engels », extrait du catalogue *Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, dir. Brigitte Leal, Paris, 2007.

c'est-à-dire dans la manifestation directement sensible du pouvoir ou de la nécessité, elles partageraient une dynamique plus profonde dans laquelle le spectateur pourrait aisément s'identifier à l'opérateur, dans le sens où ce dernier agit dépourvu de préméditation. La faible qualité de ces images devient alors la caution de cet état de surprise totale où l'absence de maîtrise et finalement le peu de contenu visuel, enracine le témoignage dans une réalité *directement* vécue. On pourra songer bien entendu au film amateur d'Abraham Zapruder qui enregistra l'assassinat du président des États-Unis John Fitzgerald Kennedy en 1963 lors d'un déplacement à Dallas. En somme, nous assistons à un basculement pervers dans l'utilisation des images où pour nous protéger d'une possible manipulation, nous acceptons de liquider la représentation (dans la réserve de sens qu'elle constitue) au profit d'une démonstration directe – et en cela pornographique – de l'événement, et ceci dans un usage abusif et dégradé de l'image.

Dès lors, ce n'est plus le désir de signifier ou de comprendre qui motive le photographe amateur mais celui de montrer. À ce point, la représentation devient *interdite* au sens où l'entend Jean-Luc Nancy, c'est-à-dire qu'elle cesse de constituer le support de ce qui est absent dans la présence pure et simple (sa vérité) et renonce ainsi à l'évidence du *distinct* : « La représentation n'est pas le remplacement de la chose originale [...] elle est la présentation de ce qui ne se résume pas à une présence donnée et achevée, ou bien elle est la mise en présence d'une réalité intelligible par la médiation formelle d'une réalité sensible »². Ainsi, un régime d'images qui interdirait la représentation au sens strict reviendrait à supprimer ce qui peut surprendre, interpeller ou sidérer l'ordre totalitaire dans lequel l'intention ou l'idée s'accomplit intégralement dans la présence manifeste. Les images d'actualité des faits retenus plus haut accèdent toutes au statut d'images *monumentales* (agissant dans la surreprésentation) où s'opère un anéantissement de la représentation elle-même :

il y aura toujours eu pour enjeu, avec la production des images, tout le contraire d'une fabrication d'idoles et tout le contraire d'un appauvrissement du sensible : non pas une présence épaisse et tautologique devant laquelle se prosterner, mais la présentation d'une absence ouverte dans la donnée même – sensible – de l'œuvre dite d' « art »³.

On peut mesurer encore aujourd'hui les conséquences de la crise de la photographie de presse dans ses tentatives d'introduire l'espace muséal et qui ont donné lieu à de profondes incompréhensions. Mais on ne peut pas remettre en cause seulement le support ou la pratique photographique sans admettre que ces distensions relèvent d'abord d'une crise de la représentation dans sa globalité. Qu'est-ce à dire exactement ? Dans son histoire, l'Occident n'a eu de cesse de poursuivre une quête du sens en le joignant à la présence intégrale et sans reste où il a fini par « suturer l'être à lui-même, par combler l'écart qu'il avait lui-même ouvert [...] par déchaîner la volonté de le combler »⁴. C'est dans la question toujours ouverte de l'impossible représentation des camps d'extermination nazis que se joue l'avènement d'un monde sans faille, rendu dans sa totalité, où plus aucune altérité ne peut entrer en contradiction : « Les camps

2 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 69.

3 *Ibid.*, p. 68.

4 *Ibid.*, p. 98.

d'extermination sont une entreprise de sur-représentation, dans laquelle une volonté de présence intégrale se donne le spectacle de l'anéantissement de la possibilité représentative elle-même »⁵. Car le corps aryen est compris dans une équation où l'idée est identique à la présence : il rejoint ainsi très exactement ce que l'Occident avait façonné depuis des siècles sous la notion d'idole, c'est-à-dire la conformation d'un monde selon une représentation unique.

En regard de cette crise de la représentation, il est salutaire de se pencher sur le travail d'artistes qui investissent la question de l'origine de l'image et du rapport du sens et de la forme qu'elle sous-tend. Car c'est dans cette polarité du visible et de l'invisible que s'exerce toute la portée de l'image qui n'appartient pas seulement au domaine des objets, de leur perception et de leur usage, mais aussi et surtout « à celui des forces, de leurs affections et de leurs transmissions »⁶. L'image entrelace un rapport ténu et indirect au réseau des significations sans jamais s'y confondre durablement : elle marque précisément un seuil au-delà duquel le sens finit par céder devant la masse et l'épaisseur de son *fond*, c'est-à-dire devant sa matérialité. On rejoint ici très exactement la visée que le photographe allemand Thomas Ruff donne à son travail, ce dernier est porté par le courant de la photographie objective initié par Bernd et Hilla Becher à l'école d'art de Düsseldorf dans les années 1970. Sa série d'images intitulée *Jpegs* et composée de pixels agrandis et redistribués remet en cause la fonction indicielle de la photographie dans son éloignement avec le réel (les tirages partagent le même titre générique) tout en insistant sur la médiatisation des images par les écrans de télévision et d'ordinateur qui fondent le lieu même de l'apparition du réel. En questionnant la réalité propre de l'image jusqu'à sa précarité dans le délitement de sa structure numérique, Thomas Ruff pointe l'épuisement de la représentation. Il montre dans cet agrégat de pixels issus d'un environnement virtuel et autonome l'impossible distanciation face à une image qui ne se situe plus *hors* du langage. L'appréciation que nous portons sur ces images monumentales force le réel à s'insérer dans un bloc froid de sens qui dérobe tout retrait ou intimité et arrête le regard sur une présence intégrale qui exhibe ce qu'elle révèle. Si bien que lorsque nous sommes en présence de l'image retouchée par l'artiste montrant l'effondrement des tours jumelles de New-York lors des attentats du 11 septembre 2001, nous faisons quelque part l'expérience d'une réalité qui précède notre regard et nous écrase de sa présence signifiante. La pixellisation de la photographie suggère alors un glissement vers la communication de l'information qui excède l'image tout en faisant hésiter le regard dans la confusion des formes, c'est-à-dire dans la saisie d'une réalité singulière.

5 *Ibid.*, p. 61.

6 *Ibid.*, p. 30.



Thomas Ruff, *jpeg ny02*, 2004.

La puissance symbolique des images

Suite à l'exposition de Luc Delahaye à la Maison rouge à Paris en 2006, André Rouillé historien et théoricien de la photographie, a publié un article⁷ à charge contre le photographe en pointant son travail de reporter de guerre, lequel ne trouve à ses yeux de critique aucune espèce de justification à investir l'espace muséal. Ce qui retient l'attention à la lecture de ce billet, c'est avant tout l'insistance avec laquelle André Rouillé cloisonne des genres et des pratiques photographiques identifiées en refusant toute forme de contagion ou de participation. Ce présupposé qui réactive en secret l'une des fonctions primordiales de l'art – à savoir sa valeur rituelle inscrite dans le culte – agit exactement à l'opposé de la surreprésentation en convoquant les mêmes mécanismes extrêmes : l'image dite d' « art » est alors renvoyée à sa spectralité totale et ne touche plus à la présence réelle, minimale, d'être exposée devant un sujet. En condamnant le caractère massif et idolâtre d'une photographie panoramique de Luc Delahaye montrant un taliban mort au combat, André Rouillé insiste sur une représentation sans reste, sans creusement et sans ligne de fuite. Alors qu'il souligne justement « l'indéfinition croissante de l'art [qui] accentue la porosité de ses frontières »⁸, il se retrouve lui-même contraint d'alimenter cette imprécision afin que l'art rejette cette présence intégrale et saturée de références héritées de la peinture religieuse : « au-delà de l'information et du simple regard porté sur les événements, l'art rend sensibles certaines des forces invisibles mais actives du monde »⁹. Pour autant, les photographies de Luc Delahaye ne peuvent plus réintégrer le domaine de la presse en cela qu'elles sont « trop larges (panoramiques), trop ouvertes à la nature et aux

7 André Rouillé, Les musées ne font plus l'art. *Paris-ART* [En ligne]. André Rouillé (dir.). Paris-ART, 12 janvier 2008. Disponible à l'adresse : <http://www.paris-art.com/les-musees-ne-font-plus-lart/>

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

personnages secondaires, trop riches de détails »¹⁰. En somme, et c'est la conclusion d'André Rouillé, ces images s'excluent d'elles-mêmes du registre de la photographie de presse en inversant ses codes mais cela « ne permet nullement d'en déduire qu'elles entrent du même coup dans le monde de l'art »¹¹.

Si l'on reprend la pensée de Walter Benjamin, on peut retrouver dans le propos d'André Rouillé une articulation fine autour des deux pôles de l'œuvre d'art exprimés en termes de « valeur rituelle » et de « valeur d'exposition ». En effet, si Walter Benjamin est considéré comme le penseur du déclin de l'aura dans les productions automatiques, il interroge plus généralement l'effacement de tout rapport culturel à l'art lié aux différentes méthodes de reproduction. Car la déchéance de l'aura menace le critère d'authenticité de l'œuvre d'art, c'est-à-dire son unicité, qui garantissait autrefois sa valeur d'usage originelle inscrite dans le rituel : « l'unicité de l'œuvre d'art et son intégration à la tradition ne sont qu'une seule et même chose »¹². Mais la tradition est une réalité vivante et changeante qui emporte le mode d'existence et de perception des sociétés humaines. C'est ainsi qu'à l'approche du premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire, la photographie, l'art éprouve la crise et y réagit par la « doctrine de l' "art pour l'art", qui n'est autre qu'une théologie de l'art [...] l'idée d'un art "pur", qui refuse non seulement toute fonction sociale, mais encore toute évocation d'un sujet concret »¹³. On pourra songer bien sûr au mot d'ordre fasciste de Marinetti (« *Qu'advienne l'art – le monde dût-il périr !* ») qui perçoit dans la guerre moderne l'accomplissement de cette doctrine totalitaire dans laquelle l'humanité toute entière jouit du spectacle de sa propre destruction. Les diverses techniques de reproduction ont à ce point renforcé la valeur d'exposition de l'œuvre d'art que pour la première fois, elle « s'émancipe de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du rituel »¹⁴. Alors qu'à l'âge préhistorique l'œuvre d'art était en premier lieu perçue comme un instrument magique dont la valeur rituelle exigeait qu'elle demeure cachée, soustraite aux regards extérieurs, de nos jours la prépondérance de sa valeur d'exposition renverse la fonction sociale de l'art qui ne repose plus sur le culte mais qui « se fonde désormais sur une autre pratique : la politique »¹⁵.

Il semblerait que ce nouvel espace investi par l'art – le politique – ait échappé à André Rouillé pour qui l'art constitue encore « cette entité vaporeuse, mystique et anhistorique, que déterminent une expérience ou une expression purement affectives »¹⁶. C'est précisément sous l'angle du document que l'on doit apprécier la photographie de Luc Delahaye, laquelle nous installe dans une « dialectique à l'arrêt » pour reprendre l'expression de Walter Benjamin. Car si l'on est immédiatement saisi par l'actualité que cette image tend à illustrer (la guerre en Afghanistan et la menace terroriste), notre regard n'en tire pas seulement une relation temporelle mais *figurative*. En s'éloignant de

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2005, p. 22.

13 *Ibid.*, p. 24.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.* p. 26.

16 Allan Sekula, « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation », *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2013, p. 143.

la violence spectaculaire des images de guerre médiatiques, Luc Delahaye nous invite au recueillement et à la réflexion dans l'étendue de cette vue panoramique où gît un soldat mort dans un fossé. L'image est comparable ici à un franchissement, elle ne légitime pas et elle ne transgresse pas. Elle n'établit pas de continuité en imposant une interprétation stricte mais elle maintient la distinction tout en faisant contact, elle se donne dans une « ouverture qui forme indissociablement sa présence et son écart »¹⁷. Il remonte de cette photographie un sentiment d'apaisement et de sérénité hors du cadre de l'information, ainsi que des représentations symboliques fortes issues aussi bien de l'art religieux que de la peinture d'histoire : la scène de guerre nous parvient à travers l'attention du photographe qui explore dans l'usage du format panoramique un « hors champ de la presse » laissé en suspens, et non plus sous le prisme codifié d'une pratique journalistique. D'ailleurs, Luc Delahaye écrira très justement à propos de son travail que la valeur informative et la valeur esthétique de ses photographies s'alimentent mutuellement. Ce n'est donc plus la spectacularisation de l'événement qui est à remettre en cause dans l'usage du format panoramique, laquelle pourrait suggérer une « sublimation esthétisée de la mort des combattants »¹⁸, mais la gestion même de l'attention que nous portons habituellement aux images selon leur provenance. Une considération purement formelle de la photographie de Luc Delahaye exclut de fait toute possibilité de raisonnement dans le temps anhistorique du jugement esthétique. Cette appréciation des images est d'autant plus dangereuse dans la mesure où « elle n'admet *pas* la relation dialectique qui unit la signification politique à la signification formelle »¹⁹.



Luc Delahaye, *Taliban*, Vallée de Shomali, Afghanistan, 2001.

17 Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 15.

18 Dominique Baqué, « Construire un regard sur le monde », *Art press*, janvier 2006, p. 89.

19 Martha Rosler, « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire », *sur | sous le pavé*, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 186.

Une exigence photographique

Dans son analyse de la photographie de Luc Delahaye, André Rouillé se heurte à une image isolée qui refuse de rompre avec son sujet référent. Le double statut de l'image, attachée à la fois à la valeur informative de sa légende mais aussi à l'élargissement du cadre qui déploie un paysage de montagne, tend à mobiliser des ressources différentes chez le spectateur : son attention se trouve partagée entre sa compréhension d'un événement d'actualité et l'errance d'un regard contemplatif induit par l'usage du format panoramique. La question qui se pose au spectateur est la suivante : comment prendre la mesure d'une information qui n'est plus portée par les codes habituels d'une pratique définie de l'image, et ce à l'intérieur même d'un espace (muséal) qui neutralise la valeur d'usage des œuvres au profit de leur valeur d'exposition ? La réponse la plus directe consisterait à *nier* l'existence de ces images hors du registre qui normalement les sous-tend (le photojournalisme), sans se risquer toutefois à s'interroger sur les intentions profondes du photographe. Susan Sontag analyse très habilement le comportement de celles et ceux qui soutiennent la force d'évidence de l'image photographique : afin de prévenir d'une possible contradiction induite par « cette subtile transaction (qui) permet aux photographies d'être à la fois une saisie objective et un témoignage personnel »²⁰, ce jugement exige de ces personnes qu'elles « doivent esquiver (au préalable) la question de la subjectivité du preneur d'images »²¹.

Ce qui rentre en jeu avec la critique de la photographie de Luc Delahaye par André Rouillé affecte plus généralement notre compréhension des images d'actualité perçues de manière à dissimuler l'implication du photographe dans des vues fragmentaires et isolées : « [...] je ne crois pas au témoignage ; dans les magazines, les images sont vulgaires, la réalité y est réduite à une fonction symbolique ou simpliste, elles ne veulent rien dire car elles montrent toujours la même victime. Je cherchais un moyen de sortir de cette désolation »²². Ainsi, plutôt que de condamner abruptement l'usage du format panoramique dans la photographie de guerre en cela qu'il transgresse les codes habituels du reportage, il s'avère bien plus intéressant de déplacer notre attention vers les intentions profondes du photographe. Car Luc Delahaye est rompu à l'intensité et à l'immédiateté des zones de conflit qu'il n'a cessé de documenter depuis le début des années 1990, en particulier durant la guerre des Balkans et le siège de Sarajevo. Dès lors, on peut difficilement l'accuser d'exploiter la face spectaculaire de ces événements et on peut s'apercevoir que son usage de la technique photographique dans des vues panoramiques se fonde en réalité sur un choix éthique et non plus seulement esthétique : « [...] je cherchais une forme d'absence, une forme d'indifférence, le seul moyen pour moi d'être connecté au réel. Le style, c'est la singularité, moi j'essayais de me dissoudre dans le monde, de m'oublier dans la guerre... »²³. Exactement à l'inverse d'une démonstration d'habileté dans la composition

20 Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 34.

21 *Ibid.*, p. 35.

22 Michel Guérin, « Les "tableaux d'histoire" contemplatifs de Luc Delahaye », dans *Le Monde*, rubrique « Culture », 2 mars 2003, p. 17.

23 Frédérique Gaillard, « Luc Delahaye / Portrait(s). Dissection d'un parcours photographique hors norme et transversal », blog *Photoreportage et art contemporain*, 08.09.2007.

« sur le vif » des images de guerre, Luc Delahaye concilie l'usage du format panoramique avec son désir d'effacement afin d'instaurer une distance qui confine au retrait et à l'indifférence. Et si le regard du spectateur résiste devant la dimension étendue et englobante qui tend à structurer dans l'image l'expérience contemplative propre au paysage, il rejoint par là même l'intention profonde du photographe : « Tous mes efforts pour être le plus neutre, enregistrer le plus possible, finissent par se retourner dans l'image pour ne laisser flotter qu'un mystère »²⁴. Car ce hors champ dans la photographie de presse recouvre toute la complexité que ressent intuitivement le reporter de guerre lorsqu'il arpente ces paysages qu'il ne montre pas (car on ne le lui demande pas), lesquels creusent pourtant une signification et une intimité propres où s'affronte en arrière-plan toute notre imagerie mentale de ruines, de désolation et d'espaces anéantis. C'est précisément la réponse apportée par Luc Delahaye lorsqu'on lui fait remarquer qu'il concède une place trop importante au paysage dans ses travaux de photographe de guerre : « Le paysage engloutit une information qui s'en trouve plus interrogée que fragilisée »²⁵. En effet, l'idée d'un conflit armé aux excroissances terroristes dans un pays reculé, aux vallées profondes et encaissées, semble difficile à admettre pour qui la guerre se résume à une confrontation directe entre deux camps divisés par des intérêts politiques, stratégiques et idéologiques.

C'est pourtant ce que montra quinze avant Luc Delahaye, le photographe Didier Lefèvre qui accompagna une équipe médicale de Médecins Sans Frontières en Afghanistan en se joignant à une caravane de moudjahedins. Alors que la presse traditionnelle affichait un désintérêt manifeste à l'égard de son travail, celui-ci fut publié dans une bande dessinée en collaboration avec le dessinateur Emmanuel Guibert²⁶. Il semblerait que l'on touche dans cette transposition de supports à un écart encore plus grand et inconciliable que celui évoqué dans le recours à la vue panoramique chez un photographe reporter de guerre. Pourtant, la même volonté de dévoilement et d'ouverture est à l'œuvre ici : de la même manière que Luc Delahaye propose au spectateur d'investir littéralement ses photographies en réalisant de grands tirages afin de permettre au regard « d'exercer son jugement dans une relation égalitaire »²⁷, le tissage de la photographie et de la bande dessinée dans le récit permet d'explorer la richesse d'un reportage *en train de se faire*, et dont les quelques clichés retenus par la presse ne constituent qu'un pâle écho dévitalisé et décontextualisé :

J'ai conçu cette bande dessinée pour faire entendre la voix de Didier, combler les vides entre les photos et raconter ce qui se passe quand Didier, pour une raison ou pour une autre, n'a pas pu photographier. Tout cela dans l'idée de montrer dans le détail ce qui l'est rarement : [...] le destin d'une population de montagnards prise dans la guerre²⁸.

24 Michel Guérin, *op. cit.*

25 *Ibid.*

26 Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre et Frédéric Lemercier, *Le photographe*, trois tomes, Paris, Dupuis, 2006.

27 Michel Guérin, *op. cit.*

28 Emmanuel Guibert, *Le Photographe – Le déclic du livre*, <http://lephotographe.dupuis.com>



Didier Lefèvre, *Col d'Anjuman*, Afghanistan, 1986.

Bien que Didier Lefèvre n'utilise pas à strictement parler le format panoramique dans son travail photographique en Afghanistan, le recours fréquent à l'objectif grand angle face à des paysages immenses (en particulier dans les cols de montagnes) procure au lecteur une impression similaire, également renforcée par le travail de mise en page. Ces images en apparence profondément apaisées de paysages désertiques viennent brouiller l'attente pervertie de ce que la guerre suscite dans notre imaginaire, lorsque nous sommes exposés à la violence médiatique qui exhibe en spectacle la désolation humaine. On pourrait dresser un rapprochement similaire avec cette autre image de Stanley Greene prise en 2001 de cet appelé russe démuni qui monte la garde aux postes de contrôle dispersés sur l'ensemble du territoire tchéchène. Cet homme au regard perdu dans le vide semble indifférent au monde extérieur et à la présence du photographe. Immobile et probablement transi de froid, il délaisse son arme qui pend autour de son cou. L'arrière-plan de l'image montre un espace en friche, immense, dont on imagine aisément qu'il se déploie sur les côtés. Cette photographie n'est clairement pas destinée à un usage par la presse qui rejeterait d'emblée ses codes et la pauvreté de son propos. Pourtant, le photographe nous livre un témoignage d'autant plus dense sur la guerre en Tchétchénie qu'il s'exile à ses frontières, où des hommes hagards maintiennent encore l'existence d'une menace invisible dans un paysage désertique et embrumé.

Mis en demeure devant nos émotions contradictoires, il se pourrait alors que face à ces images troublantes nous ressentions encore plus vivement la nécessité de résister par-dessus tout au déferlement automatique des images, à leur succession perpétuelle, ce qui constitue le trait fondamental du « moment de la photographie, immédiatement

révolu, irréversible, et de ce fait toujours nostalgique »²⁹. Pour qu'une image soit une image avant toute chose, « ceci ne peut se faire que dans le suspens de l'opération tumultueuse du monde et dans une stratégie de dépouillement »³⁰.



Stanley Greene, *Soldat russe*, Tchétchénie, 2001.

29 Jean Baudrillard, *L'Échange impossible*, Paris, Galilée, 1999.

30 *Ibid.*