

ART, PHOTOGRAPHIE et PHILOSOPHIE

Le festival d'Arles 1975 pourrait être, pour peu que vous le voulions, une mine inépuisable de relations, compte rendus, portfolios et réflexions photographiques. Voici, ce mois-ci, deux interviews recueillies au magnétophone lors du colloque sur l'art et la photographie qui réunissait autour d'une même table, Erika Billeter (Kunsthau-Zürich), Peter Bunnell (Université de Princeton USA), Jean Clair (Conservateur et Critique d'art), Alain Desvergnès (Université du Canada), Dominique Ferriot (Cracap France), Vilem Flusser (Université de Sao Paulo), Jean-Claude Lemagny (Cabinet des Estampes B.N.) et Gunter Metken (Historien et Critique d'art). Nous ne pouvons, malheureusement pas, vous communiquer ici l'intégralité de cet échange de vues qui fut un des moments les plus passionnants de ce festival, mais qui représente une fois décrypté, plus de 150 feuillets dactylographiés. Un Nouveau Photocinéma tout entier n'y aurait pas suffi. A défaut de cet intégralité, voici deux interventions importantes. La première sur l'introduction de Jean Clair qui présida la journée d'ouverture. La deuxième, celle du philosophe brésilien Vilem Flusser, qui tient une chaire de communication à l'Université de Sao Paulo et qui proposa à ses confrères et à l'assistance une thèse audacieuse tendant à voir dans la photographie, une démarche qui loin d'être picturale serait plutôt philosophique. Le monde n'a plus besoin de philosophe, dit-il en substance, il a les photographes. Le fait que ces interventions furent enregistrées au magnétophone, le fait que le Professeur Vilem Flusser s'exprimait en un français qui bien que parfait n'est pas sa langue maternelle, a peut-être alourdi le style des textes qui vont suivre, mais auxquels nous avons tenu à être les plus fidèles possible - et les a peut-être entachés d'erreurs de transcription, ce dont nous vous prions de bien vouloir nous excuser.

nb
Satz
24 →

J. Clair - La tâche m'a été impartie de lancer ce débat, ce dialogue. Je crois qu'un bref historique des rapports entre les arts plastiques et la photographie peut mieux situer le problème. Il est dommage que peu de plasticiens soient venus dialoguer avec ces autres plasticiens que sont les photographes, car nous risquons de rester entre nous, photographes et critiques d'art, sans avoir les remarques d'artistes qui utilisent la photo d'une façon certainement très différente. Ce qu'il nous faudra éviter, ce sont les discussions académiques, à savoir ce qui est de l'art, ce qui n'est pas de l'art; ou encore, ces discussions historiques des cours d'esthétiques où l'on s'amusait à tracer des frontières précises entre les différentes formes d'art : où commence la peinture, où finit-elle... Les vernissages des expositions amèneront peut-être à se poser la question des connotations très différentes que peut prendre une même technique. Par exemple, Robert Doisneau est quelqu'un qui, personnellement, m'inciterait à écrire alors que Kertesz m'inciterait plutôt à peindre. C'est-à-dire que quelqu'un comme Doisneau est un poète qui dans son œuvre de photographe

le nouveau photocinéma

réalise des espèces de métaphores visuelles qui sont des métaphores de poète : je pense par exemple à cette statue équestre de la place des Victoires survolant l'embouteillage des voitures. Kertesz, au contraire, est un artiste, profondément plasticien et je pense

De grands peintres, en cachette, étudiaient la photographie.

à ce tableau de scène de neige où évoluent de petites silhouettes noires. Curieusement, toute l'intensité et la valeur sensuelle est donnée à l'élément le plus impalpable qu'est la neige, et au contraire, les éléments les plus durs, les plus solides, les silhouettes noires deviennent des sortes de fantômes. Il réalise là une inversion plastique de valeur que l'on rencontre par exemple chez certains peintres.

Du point de vue historique, la photographie, dès son apparition est apparue comme l'ennemi mortel de l'art - c'est ce que Baudelaire disait - les photographes sont apparus comme des gens qui allaient tuer la peinture.

D'ailleurs les premiers photographes ont été en général des peintres et tout particulièrement des portraitistes et des miniaturistes qui, effrayés par la vogue de ce nouveau médium, se sont mis à faire de la photo pour récupérer une clientèle qui leur échappait. On peut donc dire que la photographie, dans son évolution, s'est nourrie de la décadence de la peinture.

En même temps que cette photographie naissante se nourrissait de la substance de la peinture, certains grands peintres eux-mêmes, souvent en cachette d'ailleurs, étudiaient la photographie et en tiraient un enseignement extrêmement précieux. On peut citer Delacroix, Ingres, Courbet au 19^e et plus près de nous, des gens comme Bonnard et comme Vuillard ont tiré de la photographie un enseignement extrêmement précieux. Je crois qu'aucune histoire de l'art n'a été écrite à ce jour qui tienne compte très précisément de l'apport extraordinaire de la vision photographique au domaine des arts plastiques.

La photographie, dès 1950, s'est révélée comme une véritable école de la vision modifiant totalement les lois plastiques

de vue spécifique ainsi que par la carrière. Il y a donc une dialectique très complexe dans cette liberté du photographe. S'il y a une confluence des déterminations de la situation et de l'appareil et de la délibération du photographe, et que nous analysons cela patiemment, nous arriverons à comprendre ce qu'est la liberté humaine.

Lorsque je dis que le photographe saute, cela veut dire qu'il prend sans cesse des décisions et que ces décisions sont toujours des hypothèses opératoires. Si nous analysons ces hypothèses à la fois conditionnées et à la fois délibérées, nous avons une idée de la place dans le monde de cet animal curieux qu'est l'homme. Mais il faut encore considérer autre chose : les décisions que prend un photographe sont le résultat d'un doute. Il ne sait, lorsqu'il s'approche d'une situation comment il va la photographier. Il doute. C'est le mouvement cartésien dans le geste du photographe. C'est un type de doute spécifique : le doute méthodique. Ce n'est pas le doute existentiel dont on nous

C'est le doute scientifique, le doute rationnel

parle maintenant, ce n'est pas le doute fondamental qui s'exprime par des gestes totalement différents. C'est le doute scientifique, méthodique, c'est le doute rationnel. Lorsque je dis rationnel, je n'exclue pas évidemment les émotions et les sentiments du photographe, mais ils sont sous contrôle. Si nous nous demandons alors quelle est la relation entre le photographe et la situation considérée ainsi que la relation entre le photographe et la caméra qu'il tient à la main, nous avons alors en main une arme puissante pour analyser les problèmes existentiels de premier ordre. La situation est donnée au photographe, mais il s'y trouve plongé, mêlé et il ne peut pas en sortir. Je crois que si nous regardons cette relation entre le photographe et la situation, nous n'avons pas besoin de connaître le principe bien connu qui veut qu'au cours d'une démarche psycho-analytique, la psychanalyse change et le patient et l'analyste. Nous voyons concrètement que le photographe est changé par la situation et cette tension dialectique est l'être dans le monde du photographe. Observer le rapport entre le photographe et la situation, c'est observer vraiment la relation de l'homme dans le monde.

Je voudrais maintenant vous donner une idée de cette autre relation, peut être encore plus importante, entre le photographe et la caméra. Par la pensée marxiste, nous sommes amenés à croire que l'appareil est une force aliénante de l'homme. Dans notre société, si nous définissons un instrument comme un objet qui se meut par rapport à un sujet humain, nous sommes, selon l'analyse marxiste de notre situation, à un stade dans lequel cette relation s'est inversée. L'homme, l'ouvrier dans une usine automobile n'utilise pas la machine par rapport à lui-même, il est utilisé par la machine, il se

le nouveau photocinéma

meut en fonction de la machine. La machine est devenue le constant et l'homme est devenu le variable. C'est le processus par lequel l'homme s'aliène du monde et de lui-même. La relation de l'homme avec la caméra n'est pas celle-là. Au contraire. L'homme est conditionné par la caméra, mais grâce à ce conditionnement, il devient libre. La liberté du photographe est donnée par les conditions de la caméra. Il peut choisir son point de vue et il peut choisir sa position en fonction du mécanisme de la caméra et grâce à cette possibilité limitée des paramètres de choix, il est vraiment libre. Je pense que les révolutions socialistes veulent aboutir à

Le photographe
semble plus libre
qu'il ne l'est.
Le photographié
n'est jamais sincère.
Et pourtant
l'appareil
loin de nous aliéner
nous confère
une dignité
sans précédent.

cela : créer une situation dans laquelle l'homme se réalise grâce à sa machine comme le photographe se réalise grâce à sa caméra. Je crois que nous pouvons considérer cela comme un modèle de la dignité de l'homme face à la machine.

Je voudrais maintenant attirer votre attention sur le deuxième aspect du geste que j'ai appelé le geste de la manipulation. J'avais bien préparé tout ce que j'avais à dire mais malheureusement hier soir, Monsieur Youssuf Karsh a complètement changé mes opinions lorsqu'il a dit - peut-être malgré lui - qu'il voulait être médecin mais qu'il a choisi d'être photographe. Et il a tout à fait raison aujourd'hui si nous utilisons le mot médecin dans son sens le plus large comme lorsque nous disons que « Jésus était le médecin des âmes » alors en effet le photographe est notre médecin parce

qu'il est celui dont la profession est de nous désaliéner. Alors j'ai pensé cette nuit à ce qu'était un médecin. Lors de la consultation, le médecin prend un appareil - le stéthoscope - est par ce fait même, il nous transforme en objet, en patient. Que nous soyons célèbres ou non n'y change rien. Monsieur Kennedy ou Einstein face à leur médecin deviennent comme nous tous des objets. Monsieur Karsh a photographié des gens. Peut-être le portraitiste n'est-il pas très caractéristique comme photographe, mais il peut servir très bien de point de départ. Il croit entrer en dialogue avec la personne qu'il va photographier, mais le dialogue est nécessairement faux parce que le photographe a la puissance : il a l'appareil, il se cache derrière lui et la personne photographiée devient réifiée en face de la caméra. C'est une manipulation de l'objet. L'individu qui est photographié n'est pas sincère pour deux raisons : d'abord parce qu'il est le centre d'une attention et qu'il le sait. Il devient alors « self-conscious ». Mais il sait aussi qu'il est centre d'une attention réifiante alors il se rebelle car il ne veut pas être « chose ». Ces deux réactions, ces deux aspects contradictoires : celui de l'exhibitionnisme et celui de l'indignité d'être « chose » se voient dans les visages que Karsh nous a montrés. Mais du point de vue du photogra-

Une situation observée et manipulée

phie la situation éthique et politique est encore plus douteuse car, qu'est le photographe? Il est à la fois le partenaire du photographié, le témoin, le critique, il est le juge. Voilà un problème éthique, politique de la soi-disant objectivité de la photographie. Je voudrais dire que la manipulation est toujours présente dans l'acte de photographier même lorsqu'il ne s'agit pas d'une personne. Quand on photographie un paysage, on peut peut-être croire que le paysage est indifférent au photographe et qu'il y a donc, entre eux, une certaine objectivité. Mais vous savez que cela n'est pas vrai. Regardez par exemple les photographies archéologiques. Vous photographiez la scène à midi, à 17 h, sous les rayons ultra violets pour faire voir des structures invisibles normalement. Vous manipulez la situation. Elle devient pour vous situation archéologique visible seulement pour les archéologues. Tout comme est réservée aux spécialistes, la photographie astronomique, médicale... Il s'agit toujours d'une manipulation de la situation. Et c'est nécessairement ainsi car *observer* ça veut dire *manipuler*. Avant de traiter du troisième aspect, permettez-moi d'entrer dans le problème qui pour moi est le plus cher. Ce choix des positions et cette manipulation de la situation sont imposés par l'appareil. Mais elles ne le sont pas de la même façon avec la caméra de cinéma ou de vidéo. L'appareil est construit pour saisir des images distinctes et séparées l'une de l'autre. C'est ce que l'on appelle en philosophie « clara e distincte

perceptione ». Le photographe est donc forcé par l'appareil d'être cartésien et de faire le choix entre plusieurs images.

Ce n'est pas son choix. Il a fait son choix quand il a choisi de photographier mais après avoir choisi de photographier, il est devenu nécessairement cartésien en s'adaptant nécessairement à la géométrie car la photographie est une espèce de géométrie analytique.

Tandis que dans le cinéma ou la vidéo, vous pouvez bouger, fluctuer dans l'espace. Vous n'avez pas besoin de prendre position, vous êtes devant le monde sans position. Ce n'est pas une recherche de position. C'est que vous voyez quand vous regardez un film ou la télévision ce n'est pas strictement parlant une recherche de position et de décision prise mais c'est une fluctuation autour de la situation et c'est vous qui devez prendre la décision. Evidemment vous ne la prenez pas parce que vous êtes réifié par le film ou la télé... C'est là, le grand problème. La photographie est beaucoup moins aliénante que le film ou la télévision. La photographie nous force, nous détermine à prendre un point de vue et après cela, nous devons nous décider. Tandis que le film ne prend pas un point de vue. La vision du film est discursive, historique... C'est un art *trompe-l'œil*. C'est un discours d'images photographiques qui nous trompent.

Le choix : projection dans le futur

(Un empêchement technique nous a contraints à remplacer la dernière partie de l'intervention du Professeur Vilem Flusser par un texte écrit qu'il nous a communiqué).

Le troisième aspect du geste, celui de l'auto-critique, a un rapport avec ce qu'on appelle « réflexion » en philosophie. C'est évidemment un terme emprunté à l'optique et par là même intimement lié avec la photographie. La caméra possède un miroir et si le photographe le regarde, il voit comment l'image pourra être. Il voit les images potentielles et il sélectionne la sienne parmi celles qui sont disponibles dans cette vision futurologique.

Il élimine toutes les images possibles sauf une et condamne ainsi toutes les images possibles, sauf une, dans le domaine du possible, mais non du réel; dans le domaine des virtualités perdues. De cette manière, le geste de photographier nous permet de voir concrètement comment fonctionne le choix en tant que projection dans le futur : c'est un exemple de la dynamique de la liberté. Parce qu'il montre que la critique (l'application des critères aux possibilités) est cette dynamique de la liberté.

Mais ceci n'est qu'une des significations du terme « réflexion » : être un miroir pour juger les virtualités du futur. Une autre signification est d'être un miroir pour nous voir nous-mêmes quand nous prenons nos décisions. J'ignore s'il existe des caméras

avec de tels miroirs, mais il serait facile de les faire. Parce que quelques-uns des mouvements du photographe font que tout se passe comme s'il se regardait dans un tel miroir. Grâce à ce miroir (qu'il soit matériel ou imaginaire); il se voit photographiant. Ainsi, il s'inclut lui-même dans la situation. Le geste de photographier montre concrètement de quelle sorte de vision il s'agit. Elle ne doit pas être confondue avec celle du déclencheur automatique qui permet la photographie de soi-même; ni avec celle d'un miroir opposé au photographe, qui permet la photographie de la réflexion. Elle ne reflète pas le photographe en tant qu'objet

Si la photographie
avait quelque chose
à apprendre
à la peinture,
c'est cette manipulation
« boomerang »,
cette réflexion infinie
qui a pondéré l'Art
d'une charge
philosophique
qui lui était
jusqu'alors étrangère

passif (ce sont les anthropologistes scientifiques qui font cela). Elle reflète le sujet actif (ce qui est le but de certaines philosophies). Et de tels miroirs, s'ils existent, doivent permettre le contrôle non sur le photographe, mais sur le geste même de photographier. L'auto-contrôle. Autre forme de la liberté. Dans la tradition occidentale, et depuis Kant, nous sommes alertés (et « pour cause ») contre une réflexion, considérée comme une spéculation. Parce que le miroir dont je parle permet la construction d'autres miroirs, en succession sans fin, qui se reflètent les uns les autres et ainsi ouvrent un abîme sans fond. Cet abîme peut avoir une attraction suicidaire, mais le geste de photographier grâce à cela ne deviendra plus contrôlable. Le geste perdra sa signification en se perdant dans l'abîme. Nous, Occidentaux, (par opposition avec d'autres civilisations), sommes intéressés à photographier

pour des raisons qui ont à voir, entre autres, avec la manière dont, nous disposons nos miroirs. C'est pourquoi notre problème n'est plus la réflexion continue, mais la décision où nous devons arrêter notre réflexion pour passer à l'action. Quoique nous connaissions l'abîme (le « néant »), nous ne voulons pas le regarder pour lui-même, mais pour pouvoir photographier mieux. Pour nous, la réflexion est une stratégie non un abandon de soi-même. Le moment où le photographe cesse de regarder dans le miroir réfléchissant (qu'il soit réel ou imaginaire) est le moment qui caractérisera son image.

L'hyperréalisme est-il artistique ou philosophique?

S'il s'arrête trop tôt, l'image sera superficielle. S'il s'arrête trop tard, l'image sera brouillée, sans intérêt. Elle sera pénétrante et révélatrice si le photographe a choisi le bon moment pour arrêter sa réflexion sur soi-même. C'est pourquoi la réflexion fait partie de la recherche du photographe et de sa manipulation : elle est la recherche de lui-même et elle est une manipulation de lui-même. En fait, la recherche d'un point de vue fait partie de la manipulation de soi-même. Et vice-versa. Et ce qui est vrai de la photographie est vrai de la philosophie, et de la vie tout court. Mais en photographie cela devient concrètement évident : nous pouvons le voir en regardant le geste.

Ces réflexions ne sont pas une description phénoménologique du geste de photographier : elles suggèrent seulement qu'une telle description pourrait être utile. Mais elles suffisent néanmoins à poser certaines questions dans un contexte spécifique. Par exemple : quelle est la différence ontologique et épistémologique entre photographier et peindre? Quel effet, s'il y en a, a eu l'invention de la photographie sur la philosophie et est-ce que le mouvement appelé « hyperréalisme » est un mouvement artistique ou philosophique? En effet, ne peut-on pas dire que grâce à la photographie (mais pas seulement grâce à elle) la distinction entre art et philosophie est devenue brouillée? Quel effet a eu l'invention de la photographie sur la pensée scientifique (et non seulement sur la méthode scientifique)? Quelle est la relation de la photographie avec des méthodes de vision plus récentes et de la même famille (comme diapositives, films, bandes-vidéo et hologrammes)? En bref : les considérations ici soumises à vous, sont suffisantes pour pouvoir formuler des questions concernant la photographie susceptibles d'atteindre le cœur du problème, qui veut que la photographie soit un geste de regarder (theoria). Et je vous soumets ces considérations parce que je crois que nous sommes réunis ici pour discuter précisément de ces questions.

Vilem Flusser
le nouveau photocinéma

at 75