

LE GESTE EN PHOTOGRAPHIE

Aucun doute : l'invention de la photographie est arrivée comme un procédé révolutionnaire, car c'est une méthode qui vise à fixer des sujets qui existent dans l'espace-temps de quatre dimensions, sur une surface de deux dimensions. Cette méthode est révolutionnaire parce que, contrairement à la peinture, elle permet aux sujets eux-mêmes de s'imprimer sur une surface. Une photographie est une espèce "d'empreinte digitale" que le sujet laisse sur une surface et non, comme dans la peinture, une représentation. Le sujet est la cause de la photographie et la signification de la peinture. Ce procédé révolutionnaire renverse le rapport existant entre le phénomène concret et l'idée que nous en avons. Dans la peinture c'est nous-mêmes qui formons une idée afin de saisir le phénomène sur une surface. Dans la photographie, c'est le phénomène qui génère sa propre idée pour nous sur une surface. En fait : l'invention de la photographie est une solution technique retardée de la querelle théorique qui existait entre l'idéalisme rationaliste et l'idéalisme empirique.

Les empiristes anglais du XVIII^e siècle croyaient que les idées s'imprimaient en nous à la manière de photographies, alors que leurs contemporains rationalistes croyaient que les idées étaient projetées par nous comme des peintures. L'invention de la méthode photographique a permis d'administrer la preuve que les idées fonctionnent dans les deux sens. Elle est arrivée deux cents ans trop tard pour avoir un effet sur la discussion philosophique, étant donné qu'au XIX^e siècle on acceptait généralement, plus ou moins, la circulation des idées dans les deux directions. Ceci étant un exemple : comment la technologie traîne-t-elle derrière la théorie ? Ce fut néanmoins révolutionnaire en permettant la discussion actuelle sur la différence entre une pensée "objective" et "idéologique" au niveau de la seule technique. Les photographies étant des idées "objectives" et les peintures étant des idées "subjectives" ou "idéologiques" que nous avons par rapport aux phénomènes concrets qui nous entourent. Comment la technologie engendre-t-elle la théorie ? En vérité, c'est seulement maintenant, plus de cent années après l'invention de la photographie, que nous commençons à nous rendre compte des possibilités théoriques découlant de la comparaison entre la photographie et la peinture.

Notre propos n'est pas, cependant, d'entrer dans ce problème. En dépit de sa fascination. Par exemple : si nous acceptons le fait que les photographies sont causées par les phénomènes tandis que les peintures les indiquent (les signifient), nous pouvons analyser la différence entre des explications causales et semi-logiques. Ainsi, les photographies sont expliquées quand on connaît les processus électro-magnétiques, chimiques et autres qui sont leurs causes ; les peintures sont expliquées quand on connaît ce qui se passe dans "l'esprit" du peintre, son "intention". Ce n'est donc pas

le propos de ce texte, pour la raison suivante : et la photographie, et la peinture résultent de mouvements très complexes et contradictoires. Il y a des phases objectives dans l'acte de peindre et des phases subjectives dans l'acte de photographier à un degré où la distinction entre objectivité et subjectivité devient plus que problématique. Si nous voulons faire la distinction entre la peinture et la photographie, comme nous le devons, si nous voulons comprendre notre relation par rapport au monde, nous devons tout d'abord examiner les deux gestes qui les produisent.

L'examen du geste de photographier paraît être un pas préliminaire nécessaire à l'examen de la photographie même et de sa comparaison avec la peinture. Et c'est cela que le présent essai se propose de couvrir.

Mais au moment où nous essayons de décrire les gestes d'un photographe afin de les examiner, un fait curieux nous frappe. Ce que nous essayons de faire est de "photographier" ces gestes, quoique dans un sens métaphorique. Une photographie est une "description" bi-dimensionnelle d'un geste, si par "description" nous voulons dire transposition d'un contexte dans un autre. Une photographie d'un homme fumant une pipe est la description de son geste de fumer, par transposition du geste de quatre en deux dimensions. Et la description dactylographiée d'un photographe est une photographie d'un homme fumant une pipe et composée d'éléments qui ont été "manipulés" par le geste même (en gros par la lumière émanant des corps qui se meuvent dans l'acte de fumer) alors que la description dactylographiée d'un photographe est composée d'éléments (caractères de la machine à écrire) qui n'ont aucun rapport causal avec le geste

qu'ils décrivent. C'est pourquoi, si nous sommes poussés à croire qu'en écrivant au sujet du geste de photographeur, nous le photographions en quelque sorte, quoique dans un sens métaphorique, nous nous trompons. Il faut donc éliminer la photographie en tant que modèle de notre description du geste de photographeur. Et cela est remarquable.

Ceci donne un exemple de la manière dont les outils risquent de modeler notre pensée. Tout d'abord, nous inventons la photographie comme l'outil d'une vision objective. Et ensuite, nous essayons de regarder la photographie elle-même à travers la vision photographique. La domination oppressante que l'outil exerce sur notre pensée s'exerce sur beaucoup de niveaux, et certains d'entre eux sont moins évidents que d'autres. Nous ne devons pas permettre aux outils d'être en selle et de nous chevaucher. Dans le cas présent, nous devons essayer de regarder le geste de photographeur, non pas comme si nous le photographions, mais comme si nous n'y connaissons rien et comme si nous le voyions candidement pour la première fois, si nous voulons voir ce qui se passe "réellement". Quoique cela paraisse simple, c'est une entreprise difficile.

Essayons. Ce que nous avons est une situation mal définie. Un salon. Un homme est assis sur une chaise et fume une pipe. Il y a un autre homme dans la pièce qui tient un appareil. Tous deux se comportent d'une manière inhabituelle, si par "habituel" nous voulons dire appropriée à un salon. L'homme fumant sa pipe ne paraît pas la fumer pour le fait de la fumer mais pour une raison différente. Bien qu'il soit difficile de dire les raisons pour lesquelles il nous semble qu'il "joue" en fumant. Et l'homme tenant l'appareil exécute un tour très particulier.

Comme il entre dans notre propos de décrire ce tour, l'homme avec son appareil devient pour nous le centre de la scène, et le fumeur devient pour nous l'explication du tour de l'homme au milieu de la piste. Remarquable, parce que la situation n'est pas tellement structurée par les relations entre les choses qui la composent, mais par le propos, l'intention du chercheur. Ce n'est donc pas une description "objective", si par cela nous voulons dire une description indépendante du point de vue du chercheur. Au contraire, la situation telle qu'elle est décrite ici est "mise au point" par le chercheur. Mais le mot "mise au point" est, naturellement, un terme photographique, qui montre combien il est difficile de mettre de côté le modèle photographique pendant l'observation. Et cela implique que les photographies ne sont pas des descriptions "objectives". Essayons de garder cette image en mémoire et d'oublier à nouveau le modèle photographique.

Le centre de la scène est l'homme avec l'appareil, mais il bouge. Il est cependant étrange de dire d'un centre qu'il bouge par rapport à sa périphérie. Si un centre bouge, il le fait par rapport à l'observateur, et la situation entière bouge avec. Nous devons donc admettre que ce que nous voyons en regardant l'homme avec son appareil est un mouvement de la situation entière, comprenant l'homme assis sur sa chaise. Cela est difficile à admettre, parce que nous sommes habitués à croire que si quelqu'un est assis, il ne bouge pas ; et comme nous sommes habitués à le croire, nous pensons le voir.

Ce que nous voyons, en effet, est ceci : si nous concentrons notre attention sur l'homme sur sa chaise, la situation est arrêtée et l'homme avec son appareil bouge dedans ; si nous concentrons notre attention sur l'homme avec son appareil, la

situation bouge et l'homme sur sa chaise est immobile dans une situation mobile. Ce qui suggère, entre autres, que la révolution copernicienne est le résultat d'un changement de points de vue et non pas une vision plus "vraie" que celle du système ptolémaïque. En d'autres termes, l'homme avec son appareil ne bouge pas pour trouver le meilleur point de vue d'où photographier une situation fixe (bien qu'il puisse penser qu'il le fasse). Ce qu'il fait, en réalité, est de rechercher un point de vue qui convienne le mieux à son intention de fixer une situation mobile.

Il y a néanmoins, le problème suivant : l'homme avec son appareil est au centre de la situation seulement pour nous qui l'observons, mais pas pour lui-même. Il se croit en dehors de la situation, car il l'observe. Pour lui le centre de la situation est l'homme sur sa chaise, parce qu'il est le centre de son attention à lui. Et nous, qui nous trouvons dans la pièce, et qui l'observons, sommes pour lui une part de cette situation. Ceci peut nous amener à croire qu'il s'agit de deux situations différentes. L'une pour laquelle l'homme avec son appareil est le centre et nous le transcendons, l'autre pour laquelle l'homme sur sa chaise est le centre et nous y sommes immanents. Deux situations différentes, mais s'interpénétrant. En fait, il n'en est pas ainsi et il s'agit d'une seule situation. Nous pouvons constater que c'est la même situation parce que nous avons la possibilité de nous retirer de nous-mêmes et ainsi de nous voir nous-mêmes comme une partie de la situation, et l'homme avec l'appareil peut faire de même. En fait, quand nous observons les gestes de ce dernier, nous pouvons voir que certains de ses mouvements sont des pas en arrière de lui-même.

Cette vue de nous-mêmes dans une situation (cette vision "réflective" ou "critique") est caractéristique de notre

être-dans-le-monde : nous sommes dans le monde et nous le voyons, nous le "savons". Mais encore une fois, il n'y a rien d'objectif là-dedans. Si nous nous retirons de nous-mêmes et si l'homme avec son appareil en fait autant, nous sommes dans un "endroit" où nous pouvons convenir que nous sommes les deux parties d'une même situation. Cet "endroit" est donc une base commune pour un consensus, une base pour la connaissance intersubjective. Si nous-mêmes et l'homme avec l'appareil nous rencontrons sur cette base, nous ne voyons pas la situation "mieux" nous la voyons seulement ensemble et nous nous voyons ensemble.

L'homme avec l'appareil est un homme, ce qui veut dire qu'il n'est pas seulement, simplement dans la situation, mais qu'il est aussi par réflexion dans elle. Nous savons qu'il s'agit d'un homme, et non seulement parce que nous voyons une forme que nous identifions comme un corps humain. Nous le savons également, et plus significativement encore, parce que nous voyons des gestes qui "indiquent" très clairement une attention centrée sur l'homme sur la chaise mais aussi le recul réflexif de cette attention. Nous nous reconnaissons dans ces gestes parce que c'est notre propre manière d'être dans le monde. Nous savons qu'il s'agit d'un homme parce que nous nous reconnaissons en lui. Notre identification d'un corps humain est un élément subordonné et légèrement perturbateur de cette reconnaissance immédiate et concrète. Si nous faisons confiance à cette seule identification, nous pourrions nous tromper. Nous pourrions voir une machine cybernétique qui simulerait des gestes humains. Mais notre reconnaissance dans le geste ne peut pas être trompée. C'est parce que nous nous reconnaissons nous-mêmes qu'il s'agit d'un geste humain.

Parce que l'homme avec l'appareil est un homme et parce qu'il n'existe rien qu'on puisse appeler un "homme naïf" (ceci est une contradiction de termes) il ne peut donc pas exister "une photographie naïve". L'homme avec son appareil sait ce qu'il fait, et nous pouvons le voir en observant ses gestes. C'est la raison pour laquelle il est nécessaire de décrire ses gestes en termes philosophiques (réflectifs). Toute autre manière de le décrire serait maladroitte parce qu'elle ne saisirait pas l'essence réflexive et auto-consciente du geste. Cela est vrai pour n'importe quel geste humain que ce soit, mais c'est doublement vrai pour le geste du photographe. Le geste du photographe est un geste philosophique ou, pour le montrer sous son autre face, dès que la photographie fut inventée, il est devenu possible de philosopher non seulement en rassemblant des mots, mais aussi des photographies. La raison en est que le geste de photographier est un geste de vision, de ce que les Anciens appelaient *theoria* et il résulte en une image que les Anciens appelaient *eideia*. Contrairement à la plupart des autres gestes, il ne vise pas directement à transformer le monde ou communiquer avec d'autres, mais à regarder directement quelque chose et à fixer la vision, la rendant "formelle". Le fameux argument marxiste qui consiste à dire que les philosophes se bornent à expliquer le monde (voulant dire : le regarder et en causer), alors qu'il s'agit de le transformer, n'est plus très convaincant quand il est appliqué au geste de photographier. La photographie est le résultat d'un regard sur le monde, mais aussi une transformation du monde : une chose nouvelle. La même chose est vraie de la philosophie traditionnelle, bien que les idées qui en découlent ne soient pas aussi palpables que des photographies. Néanmoins, la palpabilité de la photographie est indubitablement un avantage sur les résultats des méthodes traditionnelles en philosophie.

Ce que l'homme fait avec l'appareil est un geste si complexe qu'il défie probablement une décomposition exacte en phases. Rien de la sorte ne sera essayé ici, et ce n'est pas nécessaire pour mon propos.

Il suffit de dire qu'on peut en distinguer, mais non pas séparer, trois aspects. L'un est la recherche d'un point de vue, d'une position d'où regarder la situation. Un autre est la manipulation de la situation afin d'adapter au point de vue choisi. Le troisième est ce recul critique qui permet de voir la réussite ou la faillite de cette adaptation. Il y a évidemment un quatrième aspect, celui d'appuyer sur le bouton. Mais celui-ci est en quelque sorte en dehors du geste véritable, car il en résulte mécaniquement. Et il y a les procédés complexes électromagnétiques, chimiques et mécaniques à l'intérieur de l'appareil, et l'entier procédé du développement, de la retouche et de la manipulation du film qui culminent en une image. Mais bien que ces procédés aient une influence décisive sur le résultat du geste, et bien que son analyse soit fascinante, ils sont en dehors de la situation que nous observons présentement. Notre propos n'est pas d'analyser des photographies, pour lesquelles une analyse de ces procédés est indispensable, mais la considération du geste de photographier, ainsi que nous le faisons dans le salon.

Les trois aspects mentionnés du geste ne sont pas évidents de la même manière et ils n'ont pas la même importance dans le geste. Le premier aspect, celui du geste qui est la recherche d'un point de vue, est le plus évident et il peut sembler que les deux autres lui soient subordonnés. Mais un examen attentif révèle que le second aspect, par lequel le geste manipule la situation qu'il se propose de regarder, est celui qui caractérise davantage.

Bien qu'il ne soit pas aussi évident que le premier et qu'il ne soit pas admis facilement par le photographe, c'est la manipulation qui dirige la recherche. Quant au troisième aspect, l'aspect autocritique, il ne peut apparaître à l'observateur comme décisif mais c'est cet aspect qui donnera le critère pour juger de la "qualité de l'image". Donc, ce qui vient d'être dit à propos du geste de photographier, peut également être dit, avec certaines modifications, à propos du geste de philosophe. Si nous examinons ce dernier geste, nous découvrirons probablement les mêmes trois aspects qui auront une relation entre eux d'une manière similaire. Ce qui est une manière de dire que photographier est un geste qui traduit des attitudes philosophiques dans un contexte nouveau. En philosophie, comme en photographie, la recherche d'un point de vue est l'aspect évident. La manipulation de la scène à être contemplée n'est pas toujours facilement admise, mais elle caractérise les différents mouvements en philosophie, et l'aspect auto-critique est celui qui nous permet de juger si elle est bonne. La suggestion que le geste de photographier est un développement philosophique dans l'âge industriel devient encore plus forte si nous en venons à observer ces trois aspects encore plus en détail.

La recherche d'un point de vue est évidente, si l'on observe les mouvements du corps du photographe. Mais, quand on observe sa manipulation de l'appareil, une autre dimension non aussi évidente devient apparente. Si nous incorporons cette dimension dans nos observations, nous pouvons discerner que le point de vue qu'il recherche est un point dans l'espace-temps. La question qu'il se pose : d'où et pour combien de temps dois-je regarder le sujet que je suis en train d'essayer de fixer sur une surface ? Le centre du sujet est, dans notre

exemple, un homme assis sur une chaise, dans un salon, fumant sa pipe. Cette phrase est elle-même une description de la situation telle que vue d'un certain point de vue : celle d'un observateur suspendu par quelque grue métaphysique au-dessus du salon et en dehors du temps quand l'événement se produit. Les gestes du photographe démontrent qu'il ne croit pas qu'un tel point de vue soit accessible et, même s'il l'était, il le serait par un mystérieux cheminement, préférable à d'autres points de vue. En fait, ces gestes montrent qu'il ignore le meilleur point de vue par rapport à cette situation, et qu'il croit que toute situation permet maints points de vue, et que leur "qualité" dépend et de la situation elle-même et du propos de l'observateur. Pour être concret : si je veux fixer sur la photographie l'instant précis où la fumée monte de la pipe, il doit exister un point de vue préférentiel qui m'est imposé par la *gestalt* de la pipe. Et si je veux fixer sur la photographie l'expression de plaisir provoquée par le goût du tabac sur la visage du fumeur, il doit y avoir un excellent point de vue, différent du premier mais également imposé par la *gestalt* de la situation. Donc, en tant que thèse, le photographe doit avoir un but pour regarder la situation, avant qu'il puisse rechercher un bon point de vue d'où la voir. Mais, bien entendu, l'observation de ces gestes montre que cette thèse est théorique étant entendu que le photographe, durant sa recherche, peut à tout moment changer son but. Il voulait photographier la fumée montant de la pipe et pendant qu'il cherchait un point de vue convenable, il était soudainement frappé par l'expression du visage du fumeur. En fait, il y a une double dialectique. D'un côté, il y a la dialectique entre but et situation, et de l'autre entre les divers points de vue sur la situation. Les gestes du photographe montrent la tension de ces deux dialectiques interposées. Pour l'exprimer en termes différents,

le geste du photographe, étant un mouvement de recherche de position et révélant une tension interne et externe, qui en est le motif, est le mouvement du doute. Observer le geste du photographe sous cet aspect c'est observer le déroulement du doute méthodique. Ce qui est le geste philosophique en soi.

Le mouvement se poursuit dans ce que nous avons l'habitude d'appeler les quatre dimensions espace-temps. Dans l'une d'elle, le photographe s'approche et s'éloigne de la situation. Dans une autre, le photographe regarde la situation sous différents angles horizontaux, et dans la troisième sous différents angles verticaux. Et dans la dernière, le photographe manipule son appareil pour saisir la situation avec différentes durées "d'exposition". Les quatre dimensions s'imbriquent d'une manière très complexe et la dimension temporelle a un caractère différent des autres car elle implique le maniement de l'appareil.

Les quatre dimensions s'imbriquent, la recherche du photographe semble donc être un mouvement fluide dans l'espace-temps. Une observation plus détaillée montrera toutefois qu'il existe une sorte de barrière dans l'espace-temps, au-dessus desquelles le photographe devra sauter durant sa recherche. Exactement comme si l'espace-temps était divisé, par rapport à la situation, en compartiments. Un de ceux-ci pour la vue de l'oiseau, un autre pour celui de la grenouille, un pour regarder un coin de l'oeil, un pour fixer les yeux ouverts, archaïquement. Il semble qu'il n'y ait pas de glissement graduel entre la vision rapprochée et la vision panoramique, mais un passage par des régions spécifiques plus ou moins distinctes. Cela sépare radicalement le geste photographique du cinématographique : il ne *travel* pas. Ce geste est

composé d'une série de sauts au-dessus d'invisibles obstacles, de décisions. La recherche du photographe est une série de mouvements abrupts de décision. Le photographe va dans l'espace-temps composé de différentes régions du voir, de différentes *Weltanschauungen*, et des obstacles qui les séparent. Le caractère quantique du geste de photographier (le fait qu'il s'agit d'une *clara et distincta perceptio*) est la structure du geste philosophique, et le geste de filmer le dilue. La raison de cette différence est évidemment technique : le photographe, de même que le philosophe, regarde au-travers d'un appareil "catégorique" avec le but de voir du monde une série d'images distinctes (concepts définissables). L'opérateur de film-vidéo regarde au travers d'un appareil *processual* avec le but de voir le monde comme un flux d'images indistinguables (concepts indéfinissables). Cette différence "technique" entre les deux appareils est responsable de la différence entre la structure des deux gestes. Donc, dire que l'appareil photographique est une extension et une amélioration de l'oeil est une façon de parler. Dans le geste photographique, le corps humain est soudé à l'appareil d'une telle façon qu'il est presque inutile de vouloir assigner une fonction particulière à l'un deux. Si l'on définit l'instrument comme un corps qui est mû en fonction d'un corps humain (si on dit que dans la relation "homme/outil", le corps humain est constant et l'outil est variable), il est presque inutile de dire que l'appareil est l'outil du photographe. Il serait aussi juste de dire que le corps du photographe est l'instrument de l'appareil dans la recherche d'un point de vue. Ainsi l'observation du geste de photographier permet de voir concrètement la réversibilité de cette relation dans un contexte spécifique para-industriel. Dans l'industrie automobile, le fait que le travailleur devient fonction de la machine implique en effet la perte de soi-même, de sa dignité d'être libre, il implique une auto-alienation.

Mais dans le geste de photographier, le fait que le photographe doive s'adapter à l'appareil, par exemple décider son point de vue en fonction de la gamme du "timing" de l'appareil, n'implique pas une auto-aliénation, bien au contraire : le photographe est libre, non pas en dépit mais à cause de la détermination de l'appareil quant à la durée de la fixation. Si l'on décidait d'appeler "culture" la totalité des outils, on doit admettre que le geste d'un ouvrier dans une usine se passe dans un contexte différent de celui d'un photographe. Ce vers quoi les révolutions socialistes devraient tendre est l'élimination de notre contexte culturel de tous les gestes du type ouvrier. Il n'y a pas de doute que l'aspect du geste photographique examiné jusqu'à présent, celui d'une recherche d'un point de vue, exige une observation minutieuse pour être pleinement appréhendé. Il suffit pour notre propos de dire ce qui suit : le geste montre qu'il s'agit d'une série de décisions par rapport à l'examen de la situation (donc des décisions théoriques) qu'il est donc le mouvement concret du doute méthodique et que sa structure est déterminée et par la situation regardée et par l'appareil et par le photographe, d'une façon qui défie toute séparation des facteurs déterminants. Il s'agit néanmoins d'un mouvement de liberté, car c'est une série de décisions prises non en dépit, mais à cause des forces déterminantes qui sont en jeu.

Pour considérer le second aspect, celui de la manipulation, il faut oublier toute connaissance objective que nous avons de l'acte de photographier. Schématiquement, la suivante : il y a des objets dans le salon et, parmi eux, un homme fumant la pipe, assis sur une chaise. Ces objets sont des "phénomènes" dans le sens même où ils peuvent être expérimentés optiquement, car ils réfléchissent des rayons qui tombent sur eux.

Ce que l'homme avec l'appareil fait, c'est d'essayer d'attraper ces rayons lumineux afin de provoquer des changements chimiques spécifiques sur une pellicule sensible. Une telle description objective réduit le geste de photographier à une opération de laboratoire, que l'on peut appeler une "observation scientifique". Il faut oublier cette connaissance, non parce qu'elle est "fausse", mais parce qu'elle ne saisit pas ce que nous voyons du geste.

L'homme avec l'appareil n'est pas un chasseur de lumières réfléchies, mais il choisit des rayons spécifiques parmi un paramètre à sa disposition. Et il ne les choisit pas passivement comme un filtre (bien que l'on puisse douter que même un filtre soit passif). Il interfère activement dans le processus optique. Il exclut certains rayons du faisceau qui tombent sur les objets qui seront réfléchis, par exemple en bougeant les rideaux. Il fait tourner ses objets de façon à réfléchir certains rayons et pas d'autres (il dit par exemple : souriez !). Il introduit ses propres sources de lumière (flashes, etc.). Il baigne la situation dans les couleurs de son choix. Il manipule l'appareil avec des filtres spéciaux. Il choisit une pellicule propre à capter certains rayons et en rejeter d'autres. L'image qui résultera de cette opération ne sera pas l'effet des rayons tels qu'ils seraient réfléchis par les objets si le photographe n'était pas là. Néanmoins, elle sera l'effet des rayons réfléchis par des objets, et en ce sens elle sera objective. On peut se demander si ce n'est pas le seul sens réel du terme "objectif". Parce que, après tout, ce qui se passe pendant les opérations de laboratoire (pendant l'observation scientifique) n'est pas très différent de ce qui se passe dans le geste de photographier, nous ne doutons pas de l'objectivité de la photographie dans ce sens. Nous doutons d'un certain sens du terme "objectivité" en science.

Mais naturellement, en photographie, le problème est plus complexe qu'en science (sauf peut-être en anthropologie), spécialement quand il s'agit de photographier des personnes. L'objet réagit à la manipulation parce qu'il n'est pas un vrai objet, mais quelqu'un qui participe de la même situation avec le photographe. Un tissu complexe d'action et réaction (de dialogue) s'établit entre le photographe et son sujet, bien que, naturellement, l'initiative soit du côté du photographe et que l'homme photographié soit le patient. Ce dialogue douteux mène, du côté du patient, à ce mélange d'exhibitionnisme mal à l'aise (le produit d'être le centre d'une attention objectivante) qui a pour effet une "fausse posture" du patient (il ment au sujet de la situation). Et cela mène, du côté de l'acteur, à cette curieuse sensation d'être témoin, procureur, défenseur et juge, le tout à la fois, une sensation de mauvaise conscience qui se reflète dans ses gestes. C'est pourquoi le photographe essaie d'attraper son sujet, par surprise, pour le transformer en objet. Étant donné que l'acte de photographier est un faux dialogue, il ment au sujet de la situation. C'est une forme d'art.

Le fait que le photographe manipule (ment) au sujet de la situation ne veut pas dire que la photographie ne sera pas une image objective. Cela ne veut pas dire non plus que s'il ne manipulait pas, il obtiendrait une image plus objective. Ni non plus que la réaction de la situation à la manipulation du photographe ait une influence quelconque sur l'objectivité de la photographie. Ce que cela veut dire au contraire est que l'observation du geste de photographier montre clairement la chose suivante : regarder une situation, c'est la manipuler, ou l'observation transforme le phénomène observé.

Aussi : observer une situation, c'est être transformé par cela, ou, l'observation change l'observateur. Celui qui regarde le geste du photographe n'a pas besoin de connaître l'indétermination de Heisenberg ni les théories psychanalytiques : il voit ceci concrètement. Le photographe ne peut s'empêcher de manipuler la situation : sa seule présence est une manipulation. Et il ne peut pas s'empêcher d'être modifié par la situation : le fait d'être dedans l'a changé. L'objectivité d'une image (d'une idée) ne peut pas être autre chose que le résultat d'une manipulation (une observation) d'une situation quelconque. Toute idée est fautive dans le sens où manipule ce qu'elle conçoit et dans ce sens, elle est "art", c'est-à-dire fiction. Néanmoins, dans un autre sens, il y a des idées vraies si elles conçoivent vraiment ce qu'elles regardent. C'est peut-être ce que Nietzsche voulait dire quand il affirmait que l'art est meilleur que la vérité.

Le photographe ne peut s'empêcher de manipuler la situation, parce que sa recherche est intimement liée à cette manipulation. Recherche et manipulation sont deux aspects d'un même geste. Mais le photographe ne sera pas toujours prompt à l'admettre. Il dira que certaines de ses photographies reflètent des situations non manipulées, ni même manipulables, telles que par exemple des paysages. Il admettra que les portraits sont toujours le résultat d'une manipulation, parce que le sujet photographié ressentira la présence du photographe et y réagira (à moins qu'il n'ait été surpris et qu'il ignorât cette présence). Mais il peut prétendre que les paysages ne sont pas sensibles à la présence du photographe. Il se trompe cependant. Les photographies dans le domaine de la recherche archéologique peuvent servir d'exemple. Évidemment, il y a manipulation nette quand on utilise des rayons infrarouges pour faire ressortir les formes d'un site archéologique.

Mais le fait est que des photographies prises au coucher révèlent des formes non perceptibles sous la lumière du midi et cela ne semble pas être une manipulation. Le coucher et le midi semblent être des parties d'une situation donnée. Mais le choix du coucher de préférence au midi est une manipulation de fait du paysage, puisque par ce choix le paysage sert le propos de l'archéologue. Toute photographie est un portrait, dans le sens où toute situation est "consciente" d'être photographiée. Et sous cet aspect également, photographier est semblable à philosopher : on ne peut pas choisir un point de vue sans qu'on manipule la situation, bien que certains philosophes ne veuillent pas l'admettre.

Le troisième aspect du geste, celui de l'auto-critique, a rapport avec ce qu'on appelle "réflexion" en philosophie. C'est évidemment un terme emprunté à l'optique et par là même intimement lié à 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 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 comme la 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.

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 sont 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 passif (ce sont les anthropologues 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 pas sur le photographe, mais sur le geste même de photographier. L'auto-contrôle, autre forme de liberté.

Dans la tradition occidentale, et depuis Kant, nous sommes alertés (et pour cause) contre une réflexion, comme pure 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 ne deviendra plus contrôlable grâce à cela. 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 pas la réflexion continue mais la décision où nous devons arrêter notre réflexion pour passer à l'action. Bien que 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 pas 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.

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 un 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 recherche de soi-même et la manipulation de la situation fait partie de la manipulation de soi-même. Et vice versa. Ce qui est vrai de la photographie est vrai de la philosophie, et de la vie tout court. Mais en photographie cela devient évident concrètement : 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 au moins 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 peinture, et quel effet aura-t-elle dans le futur immédiat ? 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 pas 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 que je vous soumet ici sont suffisantes pour pouvoir formuler des questions concernant la photographie qui peuvent atteindre le cœur du problème, qui est que la photographie est un geste de regarder (*theoria*).

P.S. : J'ai élaboré ces idées dans l'ouvrage *Pour une philosophie de la photographie* où j'ai mis l'accent sur la relation fatidique homme/appareil.