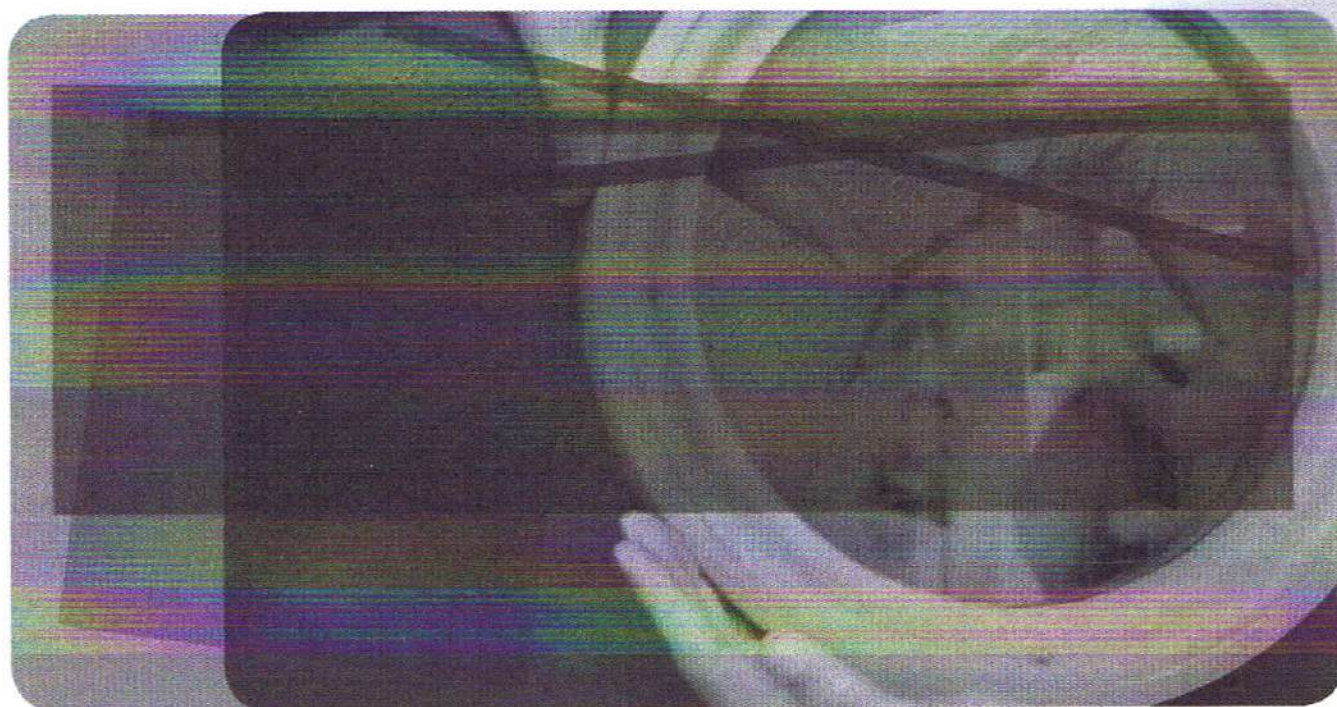




POUR UN AUTRE USAGE SOCIAL DE LA PHOTOGRAPHIE

De ce dialogue avec l'éternité, encore latent dans les images de Sander, à la dérisoire célébrité endogène de ce jeune homme euphorique, qu'est-il donc arrivé à la photographie ? On connaît l'extrême sévérité du jugement de Susan Sontag : loin de libérer les hommes enchaînés au fond de la caverne, la photographie les y enfermerait un peu plus. Les hommes s'y attardent obstinément, et les photographies dont ils ne sont jamais rassasiés multiplient leurs chaînes. Présentant pour l'édition de 1977 son célèbre ouvrage *On Photography*, Susan Sontag déclarait qu'il avait son origine dans la considération « de certains problèmes, moraux et esthétiques, posés par l'omniprésence des images photographiques ». La photographie en effet, et plus particulièrement l'appareil photographique s'avère être, selon son analyse, l'arme idéale de la conscience consommatrice. Pas de photographie faite sans une forme d'appropriation de l'objet photographié. De plus, contrairement aux opinions, aussi erro-

nées soient-elles, liant les hommes dans leurs visions confrontées des aspects du monde, l'image photographique ne livrerait que « des fragments détachés, des miniatures de la réalité, que n'importe qui est capable de fabriquer ou d'acquérir ». L'un des rares bienfaits sociaux que l'essai de Susan Sontag consent à reconnaître à la photographie relève du rite : en tant que rite social, la photographie serait avant tout un moyen de lutte contre l'angoisse inhérente aux sociétés modernes, inhérente aux processus de dissolution à l'œuvre dans les sociétés modernes. La place et la signification d'une des pratiques photographiques les plus répandues, l'album familial, en apportent une illustration. Certes, la photographie familiale permet à chaque famille de construire sa propre histoire en images ; mais, analyse l'essayiste américaine, c'est précisément au moment où l'institution familiale est elle-même profondément mise en cause que la photographie devient un rite de la vie familiale : l'album familial est souvent « tout

ce qui reste de cette unité fictive ». Le genre de pouvoir que procure la captation photographique relève d'un processus comparable. Le touriste photographie beaucoup : parce que les photographies nous aident « à prendre possession d'un espace dans lequel nous nous sentons mal à l'aise ». Il accumule les clichés : non pour vivre et amplifier l'expérience nouvelle, mais pour la réduire et neutraliser. L'appareil photographique du touriste est une défense, une distance mise entre la personne et le monde qu'elle prétend vouloir connaître : « l'occupation qui consiste à prendre des clichés est en elle-même tranquillisante, elle apaise les impressions de dépaysement exacerbées au cours du voyage ».

Le jugement de Susan Sontag est décidément sans appel. Sa sévérité pour un peu donnerait raison à quelques historiens, tel Alain Besançon, repérant la ligne continue d'un iconoclasme toujours à l'œuvre dans la pensée et l'art occidentaux, d'un bout à l'autre de leur histoire. On pourrait lui reprocher de méconnaître ou d'écarter bien d'autres usages sociaux de la photographie, bien d'autres « conduites photographiques ». L'expression est empruntée à Henri Vanlier dans sa *Philosophie de la photographie*. L'auteur nous propose une brève typologie des usages de la photographie, des comportements sociaux qui s'y cristallisent, et dont le premier mérite est d'ouvrir l'éventail des pratiques photographiques. Ou plus précisément des conduites photographiques. Que fait-on avec la photo ? Henri Vanlier propose de distinguer les conduites pragmatiques, les conduites artistiques, et la conduite scientifique, documentaire ou testimoniale. Un simple examen des différents usages de la photographie dans nos sociétés suffit à y repérer l'ensemble de

ces conduites. Toutes ont une fonction sociale marquée. La conduite documentaire ou testimoniale occupe comme on peut s'y attendre une bonne place dans les usages de la photographie à des fins d'intervention sociale, comme dans l'opération *Arles en crue* ou dans les dispositifs d'inclusion visuelle implantés dans les favelas de Rio. La différence qu'opère l'auteur, au sein des conduites artistiques, entre l'art quotidien, préoccupé de la confirmation des codes, et ce qu'il appelle « l'art extrême », à l'inverse en quête de ruptures, revêt également pour notre propos un intérêt particulier. Leur opposition et leur dialectique sont en effet l'un des enjeux des photographies produites dans le cadre de l'intervention sociale et pédagogique. On peut déjà le vérifier en examinant par exemple les images réalisées par les élèves dans le cadre du travail que leur propose le photographe Lionel Fourneaux, ou bien les photographies témoignant du regard sur la ville des jeunes conduits par Antoine d'Agata.

On pourrait aussi reprocher à Susan Sontag de méconnaître l'épaisseur humaine dont font aussi preuve d'autres usages sociaux de la photographie, et parfois même ceux qu'elle dénonce. De méconnaître la naïveté de celui qui pense tout bonnement que la photographie est (peut-être) tout simplement une forme de communication entre les gens. L'appareil photographique, pour la plupart des photographes, et de l'aveu de nombre d'entre eux, n'a-t-il pas été comme une sorte de premier lien social consciemment investi ?

L'éducation populaire, très tôt, avant que l'école s'en avise, s'est d'ailleurs préoccupée et emparée de la photographie. Tout comme l'église, d'ailleurs ! Pourquoi ? Sans doute parce qu'elle mesurait son influence dans le façonnage

des pensées et du découpage du réel et du monde social ; sans doute parce qu'elle savait sa place immanquablement grandissante dans la socialisation de la jeunesse, dans la fabrique sinon du social du moins de la perception du monde social. Accordons à Susan Sontag l'existence d'un vieux fond de méfiance légitime de tout éducateur à l'endroit de l'image, ravivée sans doute dès lors que l'appareil photographique permettait à chacun de la fabriquer sans fin. Refusons cependant d'en rester là. Si la photographie a été l'une des préoccupations de l'éducation populaire, si quelques générations ont été initiées à la pratique, à la technique et à l'art photographique dans les labos dont s'étaient équipés les associations et les foyers socio-éducatifs des établissements scolaires – je connais ici et là quelques lieux où cette mémoire demeure vive –, c'est bien parce qu'on avait perçu, explicitement dans bien des cas, le pouvoir social et humain dont la photographie était aussi porteuse. Pouvoir d'expression, pouvoir de libération, pouvoir de liaison. Que faut-il enseigner, qu'est-ce qui mérite vraiment d'être transmis, interrogeait Olivier Reboul ? Sa réponse, la réponse du philosophe, est le lot commun de tous les éducateurs, et plus largement de tous ceux qui prennent au sérieux « l'atelier de l'humanité » : vaut pleinement la peine, mérite pleinement d'être enseigné ce qui unit et ce qui libère. Ce qui inscrit l'individu dans le monde commun sans l'y assujettir, et tout au contraire lui apprend aussi à ne jamais s'y réduire, à exister par lui-même. L'éducateur photographe sait cela, retrouve cela d'instinct : dans la photographie il est bien question de liaison et de dé-liaison. La photographie pour unir et pour libérer, indissociablement, unir en libérant, libérer en unissant. Au bout du compte,

l'usage social et moral de la photographie ne peut être que double, dans sa dépendance à l'égard de l'ambivalence de la photographie elle-même : voilà un langage naturellement, irrésistiblement susceptible de glisser de l'imposition des stéréotypes à l'expression personnelle généralisée.

C'est sans doute ce pouvoir, cette utopie nécessaire, que méconnaît trop l'iconoclasme de Susan Sontag. Et c'est à l'inverse cette espérance dont témoigne la plupart des expériences sociales rapportées par les photographes réunis à l'occasion du colloque organisé dans le cadre des Rencontres d'Arles en 2005. C'est bien cette foi en l'utopie qui anime les initiatives de la photographe américaine Hally Pancer auprès de jeunes gens venus à la fois d'Israël et de Palestine et travaillant ensemble sur les lieux mêmes, avec pour seule ambition de différencier l'image de l'autre et le regard sur l'autre, pour déconstruire les stéréotypes qui nourrissent la haine et l'aveuglement, dans un échange du regard comparable à l'esquisse d'un signe de reconnaissance, entreprise de coexistence et de reconnaissance réciproque au cœur d'un conflit que les jeunes générations connaissent depuis leur naissance et dont il est le seul horizon. Voyons-nous ce qui nous détermine, ou bien ne voyons-nous que ce que nous sommes déterminés à voir ? Moins utopiques, plus enracinées dans l'épaisseur du monde social, les interventions de Milton Guran dans les favelas de Rio n'en participent pas moins de cette dialectique de la liaison et de la dé-liaison, tout comme le travail de mémoire mené sous la conduite de Jane Evelyn Atwood dans la ville d'Arles, meurtrie sous les flots de l'inondation dévastatrice. Même le talent d'Antoine d'Agata, toute l'âpreté d'un travail

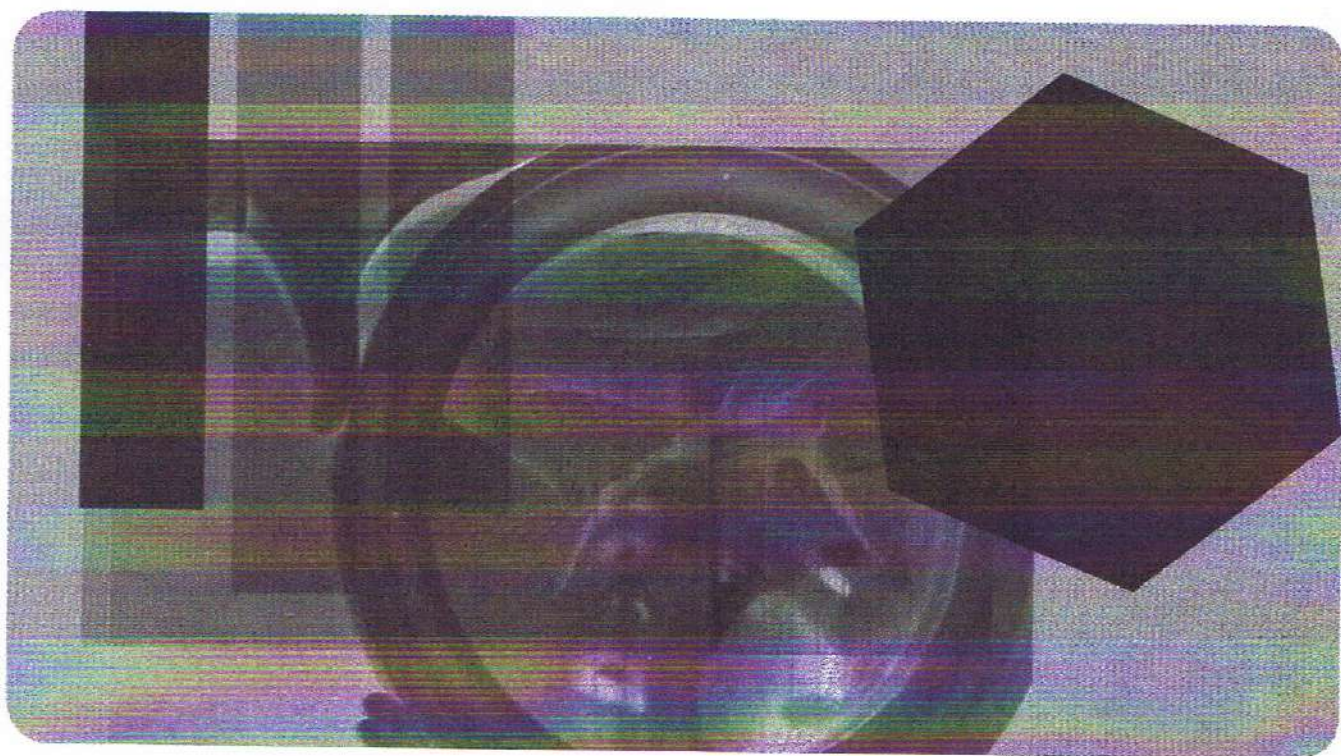
photographique impitoyable envers toute trace de complaisance et de célébration consensuelle, on y reviendra, même le contre-pied auquel Lionel Fournieux conduit les élèves d'un lycée, en témoignent à leur façon. La photographie autrement, la photographie pour faire société autrement. Voilà ce vers quoi font signe ces expériences et quelques autres, retrouvant il faut y insister, ce qu'étaient le fil et l'inspiration de l'éducation populaire, avant que le déferlement d'un individualisme démocratique mal apprécié ne vienne les ébranler.

Comment définir ce pouvoir d'humanité, cette capacité humaine de chaque homme en tant qu'être social, dont témoignerait la photographie, pour sa part la meilleure ? Paul Ricoeur, à n'en pas douter, ne songeait nullement à la photographie lorsqu'il développait sa phénoménologie de « l'homme capable ». Et pourtant, l'usage social de la photographie, l'appropriation collective et personnelle de la pratique photographique que voulait promouvoir l'éducation populaire, et dont l'esprit demeure dans ces expériences qui courent du Brésil en Palestine, ne reposent-ils pas sur ces pouvoirs de base, le « pouvoir dire », le « pouvoir agir », le « pouvoir raconter », en quoi Paul Ricoeur voyait la première assise de l'humanité ? Chacun des moments de cette trilogie de l'homme capable semble bien marquer un temps fort dans l'apport de la pratique photographique quand elle devient un vecteur d'identité et d'éducation. Le « pouvoir dire », dans l'esprit du philosophe, désigne en effet une capacité plus spécifique que le don général du langage. Les habitants d'Arles dévastée par la crue n'ont pas perdu l'usage de la parole ; mais la langue quotidienne, les mots ordinaires de la tribu ne suffisent plus ; la

photographie alors reconduit au plus près de l'exigence du sens qui est toute la dynamique du pouvoir dire premier. De plus, toute photographie, autant qu'une parole et un symbole, est un acte. Un acte parmi les plus élémentaires, si on le ramène au simple déclic qui suit le coup d'œil. Mais un acte en quoi advient le « pouvoir agir », entendu comme capacité de produire des événements, dans la société et la nature. Oui, une photographie prise dans les favelas de Rio ou dans les territoires d'Israël et de la Palestine, comme la permettent les interventions de Milan Guran et Hally Pancer, est bien aussi un événement. Il y a un avant et un après de la photographie. Elle témoigne de la contingence humaine, de l'incertitude et de l'imprévisibilité dans le cours des choses tout en laissant planer l'ombre du destin et de l'inéluctable. Le besoin de montrer, d'exposer, en découle. Que faire en effet de toutes ces photographies afin de conserver, de prolonger leur dimension d'événement ? Quel événement social, quelle intervention, pour prolonger, orchestrer l'événement de la photographie ? L'exposition, ce rituel du régime esthétique, est-il la seule solution ? François Hébel, directeur des Rencontres d'Arles, s'en inquiétait ouvertement à l'occasion de son intervention dans le colloque sur le lien social qu'accueillait l'édition 2005 des Rencontres d'Arles : quoi d'autre ? Quelles autres procédures de socialisation de l'acte photographique ? L'interrogation, en effet, n'est pas anodine. Cet après de l'acte photographique est bel et bien une dimension essentielle de l'acte lui-même, et doit être considéré en tant que tel. Le troisième moment de la phénoménologie de l'homme capable apporte d'ailleurs une pierre majeure à cette réflexion. À Rio ou bien à

Arles, de quoi s'agit-il en effet, sinon du « pouvoir raconter », du pouvoir se raconter ? Raconter des histoires, et d'abord la sienne, voilà un art millénaire attaché à la lisibilité et à l'intelligibilité des événements. Comment prolonger dans l'espace social le récit qu'enclenche l'acte photographique ? Comment inscrire dans l'espace social l'identité narrative, en sorte qu'elle demeure ouverte sur ce que Paul Ricoeur appelle « la possibilité de

raconter autrement et de se laisser raconter par les autres » ? La photographie et son exposition sont ainsi au croisement des capacités de base que tout être humain s'attribue, et de l'interpellation de l'autre, du recours à autrui, seuls susceptibles d'accorder à cette certitude personnelle une dimension, un statut social. Comme le souligne Paul Ricoeur, « l'enjeu commun aux deux pôles de cette dualité est l'identité personnelle ».



L'INCLUSION VISUELLE

L'identité personnelle, individuelle et sociale, intime et culturelle : n'est-ce pas aussi l'enjeu des interventions photographiques dans la cité ? N'est-ce pas de cela qu'il s'agit dans ce qu'on appelle en Amérique latine l'inclusion visuelle ? Une expression magnifique et pleine de sens, presque étrange dans la langue française, prompte à manier la notion d'exclusion, mais curieusement chiche à lui opposer l'idée d'in-

clusion. Comme le remarque Milton Guran, le français use d'un terme dont la connotation républicaine est forte, trop forte sans doute : intégration. L'inclusion c'est autre chose, elle ne suppose pas cette sorte d'effacement des singularités qu'évoque la notion d'intégration. La photographie ne peut être une affaire de société sans être aussi une affaire d'individus. L'utilisation de la photographie, comme moyen

d'inclusion sociale, est une pratique présente dans plusieurs pays, surtout en Amérique latine. En novembre 2004, le Foto Rio, mouvement de photographes de Rio, a même réalisé la première rencontre sur l'inclusion visuelle de Rio de Janeiro, avec la participation de onze projets de la ville et d'autres régions du Brésil. Quelles perspectives orientent ces actions où la pratique photographique devient un outil sociétal ? De quoi s'agit-il ? De rendre visible, grâce à la photographie, ce qui avait cessé de l'être, ou même n'avait jamais accédé à la dignité du regard de reconnaissance.

Dans la pratique photographique, témoigne Milton Guran, au moment où l'on fait un choix dans le temps et dans l'espace et que l'objectif, avant le déclic, s'arrête devant l'objet, devant la scène photographiée, alors sort de l'ombre ce que masquait l'ordinaire et l'accoutumance : « Tous les jours on avait marché sur ce même sentier, encombrés d'ordures qu'on oubliait de voir ; mais quand la photo est prise, elles sont là ». L'inconscient visuel est une des dimensions constitutives de la réalité sociale. Cette découverte, les habitants des favelas auxquels le photographe a confié l'appareil la font à la fois chacun pour soi et collectivement. Nul d'une certaine façon ne peut voir, sentir le monde à ma place ; mais chacun peut (re)trouver dans le regard de l'autre son propre regard. La photographie reconstruit ainsi le vivre ensemble de proche en proche, non pas dans la célébration iconique d'une identité commune et fusionnelle, mais au contraire dans la multiplication des points de vue et l'objectivation critique. Sans doute cette photographie là n'échappe-t-elle pas totalement à la tentation du cliché identitaire ; les habitants des favelas doivent se défendre

eux aussi de produire l'image attendue, convenue, des favelas. Les images dominantes expriment la culture dominante et s'imposent aussi aux dominés, et même peut-être d'abord à eux ; la domination sociale passe aussi, et beaucoup, par l'image imposée et intériorisée. Mais précisément, la prise de distance à l'égard des clichés imposés, des identités assignées par le biais des clichés dominants, c'est bien l'un des enjeux sociaux de ces pratiques d'inclusion visuelle. Elles ont d'ailleurs l'intérêt de révéler la complexité, voire l'ambiguïté du lien social que tissent les images photographiques, et de nous alerter contre ce qu'on pourrait appeler l'angélisme photographique, célébrant un peu vite l'émancipation et la communion humaniste dans une sorte de vérité révélée par l'image. À cet égard, la vieille méfiance platonicienne de l'aliénation par l'image que reprend Susan Sontag ne doit pas être oubliée.

La pratique photographique oscille nécessairement entre le regard en première personne, émancipateur, une sorte de « oser voir par soi-même », prolongeant ou incluant le fameux « oser penser par soi-même », *sapere aude*, que lance la philosophie des Lumières, et la répétition, la reprise permanente des images déjà faites, déjà là dans le fond social du « prêt à voir » ; ces images qui littéralement voient pour nous, et modèlent nos pensées, structurent nos conceptions en même temps que nos visions. N'est-ce pas d'ailleurs là une expérience fort courante, un peu désespérante : combien de fois, notre photo faite, découvrons-nous, désenchantés, que nous avons une fois de plus accouché de la même image mille fois vue ? La photographie, à cet égard, s'inscrit inéluctablement dans ce mouvement paradoxal de la démocratie et de l'individua-

lisme démocratique, tel qu'Alexis de Tocqueville l'avait diagnostiqué : les citoyens y aspirent à être par eux-mêmes, à se distinguer et à être reconnus comme individus singuliers et originaux, et pourtant finissent par adopter tous les mêmes idées, les mêmes manières, les mêmes opinions. Cette équation, cette polarité habitent les pratiques photographiques. Tout photographe le sait ; l'éducateur ne peut l'ignorer.

Faut-il pour autant, à la manière de Susan Sontag, se tenir dans une défiance totale à l'égard de ce pôle fusionnel de la photographie ? Rien alors de ce qui a été entrepris dans les favelas de Rio, ou bien dans Arles en crue, n'aurait été possible. La pratique sociale de la photographie met à jour deux aspects, deux formes du lien social dans une démocratie. Sous le premier aspect, le lien social est ce que tissent ensemble les citoyens éclairés et émancipés : ce sont les individus libres ici qui « font société ». On aura reconnu l'inspiration républicaine telle qu'un Condorcet nous l'a transmise. Sous le second aspect, c'est moins l'émancipation individuelle de chaque citoyen que le ciment intellectuel et le lien affectif qui sont au premier plan du « faire société ». Émancipation du regard et distanciation critique d'un côté, partage et intériorisation de valeurs, d'idées communes et de symboles, de l'autre côté. Une société peut-elle se passer de ces catégories partagées ? Durkheim, sociologue, démocrate, républicain engagé, ne le croyait pas, et s'opposait à la conception selon lui abstraite et atomisée du social, héritée de la philosophie des Lumières. La philosophie politique est traversée de cette dualité, de cette double conception du lien social. La photographie, il faut en prendre acte, en hérite et les met en

jeu ensemble, l'un avec l'autre, quelquefois l'un contre l'autre. Pourquoi ? Parce qu'elle a cette particularité paradoxale d'être une pratique à la fois profondément individualisante – la photographie comme geste est à la portée de tous – et profondément sociétale – toute image photographique renvoie à l'icône première, au tout premier symbole en quoi le groupe social se rassemble.

L'inclusion visuelle – nous adopterons ce concept brésilien pour parler de toutes ces pratiques où le travail social passe par la pratique photographique – l'inclusion visuelle donc réanime au sein de la démocratie des individus le sens du symbole nécessaire à toute société. Qu'est-ce en effet qu'un symbole ? En rappeler le sens premier et originel s'impose ici particulièrement. Qu'est-ce qu'une forme symbolique, qu'est-ce qu'un symbole ? D'abord une tradition, un rituel d'hospitalité et de réciprocité. Il faut pour le comprendre en revenir à l'origine : dans la Grèce ancienne, le *symbolon* était un moyen, un signe de reconnaissance. La tradition est magnifique à nos yeux d'hommes et de femmes de la mondialisation. Le sens de l'hospitalité voulait en effet qu'à l'occasion de l'accueil d'un hôte de passage, on se saisisse d'une poterie, assiette, coupelle, et qu'on la brise en deux. L'hôte accueilli en emportait avec lui la moitié. On saisit le sens et la portée du geste : la réunion à nouveau des deux parties séparées, entre les mains des protagonistes ou bien de leurs descendants, engagerait à réciprocité. Le *symbolon* est le tesson rompu de l'hospitalité grecque, assurant et engageant chacun des partenaires dans la réciprocité des lois de l'hospitalité. Chaque partie du tesson rompu appelle l'autre et « contient », désigne l'autre

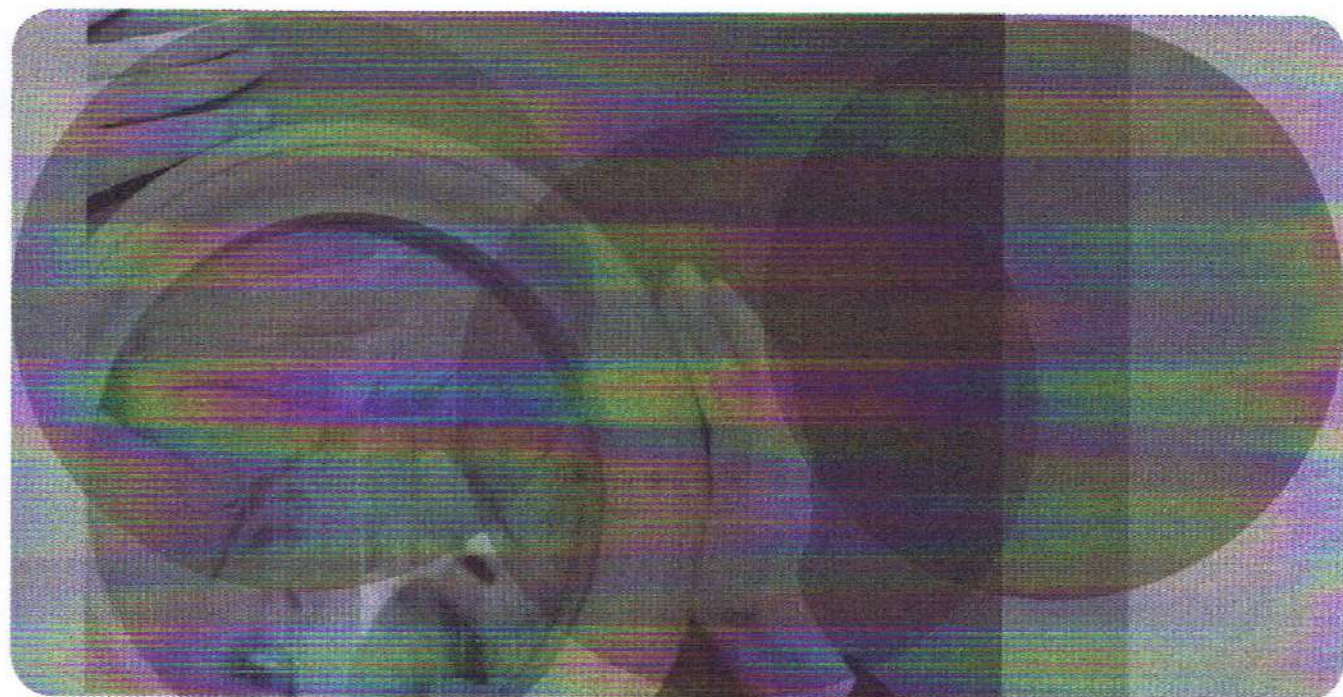
pour reconstituer la totalité initiale. Comment « faire société » ? L'idée de symbole apporte une réponse qui nous aide à mieux comprendre la force sociale des images, la puissance des images – mais aussi le danger, demeurons lucides et vigilants – dans la fabrique et l'entretien du lien social. Elle nous rappelle que tout homme comme être social, et même plus profondément comme existant jeté dans le monde, est et demeure le fragment d'un tout dont il porte gravée en lui la nostalgie. Seuls la beauté et l'amour, selon le fameux discours d'Aristophane, dans l'un des plus étonnants dialogues de Platon, *Le Banquet*, l'art seul donc, pourrait remédier à ce manque, à cette quête. Que la photographie puisse aider à retrouver l'expérience symbolique comme expérience du sens, comme expérience humaine et socialement fondatrice, il y a tout lieu de s'en réjouir.

Qu'apporte en fin de compte, pour le meilleur, l'appareil photographique lorsqu'il échoit entre les mains d'un habitant des favelas, d'un Arlésien ou d'une Arlésienne dont la mémoire même a été submergée par les flots, d'un jeune homme ou d'une jeune femme d'une banlieue que l'urbanisme et sa discrimination insidieuse ou ostensible excluent au quotidien ? Rien, pourrait-on penser, si ce n'est la possibilité d'une nouvelle posture face à la réalité extérieure. Une autre « coloration » de cette attitude, comme l'écrit Winnicott, lorsqu'il veut faire comprendre ce qu'est la « créativité » terme hélas chargé de tous les à-peu-près et de bien des confusions et qu'il la définit comme « un mode créatif de perception qui donne à l'individu le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue », par opposition à une relation de complaisance soumise envers la réalité ex-

térieure. Dans cette perspective, sans angélisme, il est possible de croire que la photographie peut transformer non seulement le regard, mais l'environnement lui-même. Une société peut-elle se passer de symboles ? Au sens plein de ce terme, le symbolique colle au sociétal. Non sans risque, assurément, répétons-le. Mais la pratique photographique touche à cette strate anthropologique, infra-politique à certains égards, des sociétés humaines. Dans une pièce du dramaturge japonais Oriza Hirata, *Chant des adieux*, un personnage, une jeune femme française pleine d'admiration un peu naïve pour la culture japonaise et ses singularités, s'émerveille d'une coutume qui rassemble les familles japonaises pour contempler périodiquement la lune. Rien d'autre que cela : se rassembler, regarder et contempler la lune en belle saison, tout en sacrifiant à cette autre pratique éminemment sociale : manger, et boire ensemble. Les Japonais aiment contempler, manger et boire, lui répond son interlocuteur japonais. Tous ces regards dociles tournés vers le même lieu, dans cette attention, à demi flottante, mais commune et polarisée, en quoi, socialement, diffèrent-ils d'un regard photographique ordinaire, celui de tout amateur ou touriste ? Au risque de froisser les esthètes et les professionnels de la photographie, posons tout de même la question. Bien avant l'invention et l'existence commune de la photographie, les sociétés humaines s'adonnaient à des rituels sociaux qui la préfiguraient à certains égards, y compris et notamment sous sa forme touristique ! Regarder ensemble le spectacle réputé de la lune à sa plus belle apparition, n'est-ce pas déjà, avant la lettre, de toute éternité, l'aspiration au cliché ? Pour le dire de façon plus amusée et empreinte d'une amicale ironie : le

goût du Japon et de l'Extrême-Orient pour la photographie de masse, cette propension de peuples tout entier à saisir dans le même cliché et dans un regard à peine consenti, et à peine descendus de l'autocar de l'agence touristique qui les y a conduits, le monument ou le site promis, n'est-ce pas là une manière d'être, bien antérieure à l'invention de la photographie, et qui y aurait trouvé tout simplement une occasion, une expression amplifiée ? Se rendre, en masse et rituellement, sur un site réputé, voilà une pratique courante en Extrême-Orient, et qu'on pourrait à bon droit regarder

comme une anticipation du tourisme photographique. Cette réflexion, je confesse me l'avoir faite, voici quelques années, grimpant la montagne au petit matin, à la suite d'une foule de Chinois de Taiwan, lesquels avaient comme moi passé leur nuit au pied du mont Alichan, dans l'attente de l'ascension, et empressés d'y parvenir avant l'apparition triomphale du soleil levant. Lorsque enfin j'y étais parvenu, un peu tardivement, mes compagnons chinois avaient déjà quitté les lieux : la présence instantanée et le temps d'un regard avait semble-t-il suffi à les combler.



LE DROIT À L'IMAGE

Ce que l'on photographie, pourrait-on faire observer à bon droit, dans notre civilisation photographique, inclut tout autant qu'il photographie : l'auteur, l'opérateur de la photographie, ce royal personnage auquel s'ordonne l'ensemble du spectacle de la représentation, comme dans le célèbre tableau de Vélasquez,

Les Ménines, si bien analysé par Michel Foucault. Le spectateur assujéti des fastes du pouvoir est désormais entré dans le champ de la représentation, il est passé de l'autre côté du miroir. S'il fallait un indice fort de l'appartenance de la photographie à l'âge démocratique, celui-ci devrait être mis en avant : l'invention de la