



SUSAN SONTAG

Sur la photographie

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Philippe Blanchard



SUSAN SONTAG / SUR LA PHOTOGRAPHIE

« Tout a débuté par un essai, consacré à quelques-uns des problèmes esthétiques et moraux que pose l'omniprésence des images photographiques : mais plus je réfléchissais à la nature des photographies, plus elles devenaient complexes et suggestives. Si bien qu'un essai en engendra un autre, qui à son tour (à mon grand étonnement) en engendra un troisième, et ainsi de suite, chacun ajoutant un maillon à une chaîne d'essais sur le sens et la vie des photographies, jusqu'à ce que je fusse allée assez loin pour que le développement esquissé dans le premier essai, étayé puis prolongé dans les suivants, pût être récapitulé et généralisé de façon plus théorique. Et trouver son terme. [...] Écrire sur la photographie, c'est écrire sur le monde. Et ces essais sont en fait une méditation prolongée sur la nature de notre modernité. » Susan Sontag

Sur la photographie est une étude de la force des images photographiques qui s'insèrent continuellement entre l'expérience et la réalité. Ce recueil de six essais lucides et revigorants constitue une exploration profonde de la manière dont l'image a bouleversé la société. Paru pour la première fois en 1977, *Sur la photographie* est devenu un livre culte sur le sujet.

Susan Sontag est née en 1933 à New York. Critique, romancière et essayiste, elle publie en 1977 son essai devenu culte, *Sur la photographie*, où elle s'interroge sur la différence entre réalité et expérience. Elle sera primée à plusieurs reprises, notamment par le National Book Award (2000) pour *En Amérique*, le Prix Jérusalem pour l'ensemble de son œuvre (2001) et le Prix de la Paix des libraires à Francfort (2003). Susan Sontag est décédée en 2004.

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Philippe Blanchard.

SUR LA PHOTOGRAPHIE

du même auteur
chez Christian Bourgois éditeur
À LA RENCONTRE D'ARTAUD
LA MALADIE COMME MÉTAPHORE
L'ÉCRITURE MÊME : À PROPOS DE ROLAND BARTHES
LE SIDA ET SES MÉTAPHORES
SUR LA PHOTOGRAPHIE
L'AMANT DU VOLCAN
EN AMÉRIQUE
DEVANT LA DOULEUR DES AUTRES
TEMPS FORTS
GARDER LE SENS MAIS ALTÉRER LA FORME
RENAÎTRE, JOURNAL, VOLUME I
JOURNAL, VOLUME II
DEBRIEFING

du même auteur
dans la collection « Titres »
SUR LA PHOTOGRAPHIE
L'ÉCRITURE MÊME : À PROPOS DE ROLAND BARTHES
LA MALADIE COMME MÉTAPHORE /
LE SIDA ET SES MÉTAPHORES
LE BIENFAITEUR
L'ŒUVRE PARLE
EN AMÉRIQUE
DERNIERS RECOURS
L'AMANT DU VOLCAN
SOUS LE SIGNE DE SATURNE

SUSAN SONTAG

SUR LA
PHOTOGRAPHIE

Traduit de l'anglais (États-Unis)
par Philippe BLANCHARD
avec la participation de l'auteur

CHRISTIAN BOURGOIS ÉDITEUR ◊

Titre original :
On Photography

© Susan Sontag, 1973, 1974, 1977
All rights reserved

© Éditions du Seuil, 1979

© Union Générale d'Éditions, 1983

© Christian Bourgois éditeur, 1993, 2000, 2008, 2021

ISBN: 9782267044836

Pour Nicole Stéphane

Préface

Tout a débuté par un essai, consacré à quelques-uns des problèmes, esthétiques et moraux, que pose l'omniprésence des images photographiques: mais plus je réfléchissais à la nature des photographies, plus elles devenaient complexes et suggestives. Si bien qu'un essai en engendra un autre, qui à son tour (à mon étonnement) en engendra un troisième, et ainsi de suite, chacun ajoutant un maillon à une chaîne d'essais sur le sens et la vie des photographies, jusqu'à ce que je fusse allée assez loin pour que le développement esquissé dans le premier essai, étayé puis prolongé dans les suivants, pût être récapitulé et généralisé de façon plus théorique. Et trouver son terme.

Ces essais furent d'abord publiés (sous une forme légèrement différente) dans *The New York Review of Books*, et n'auraient probablement jamais été écrits sans les encouragements que les directeurs de cette revue, mes amis Robert Silvers et Barbara Epstein, ont apporté à mon obsession pour la photographie. Je

SUR LA PHOTOGRAPHIE

leur en suis reconnaissante, ainsi qu'à mon ami Don Eric Levine, pour la patience et la générosité avec lesquelles ils m'ont, en maintes occasions, conseillée.

Susan Sontag
Mai 1977

Préface à la nouvelle édition française

Relisant *Sur la photographie* cinq ans après sa parution en anglais, je comprends mieux pourquoi il m'a pratiquement fallu la totalité des cinq années qui avaient précédé pour écrire ces six essais (commencés en 1973 et terminés en 1977). Écrire sur la photographie, c'est écrire sur le monde. Et ces essais sont en fait une méditation prolongée sur la nature de notre modernité.

Étant donné que *Sur la photographie* est un livre qui compte beaucoup pour moi, et la France un pays avec la culture duquel j'éprouve les plus fortes affinités électives, je suis particulièrement heureuse que ce livre sorte enfin en français dans une traduction scrupuleuse, qui rend exactement ce que j'ai écrit, à commencer par le titre. Je tiens à remercier Christian Bourgois d'avoir entrepris cette nouvelle édition de mon livre, et à exprimer ma profonde gratitude envers Philippe Blanchard, qui en a donné une traduction admirable, et dont le travail a été un

SUR LA PHOTOGRAPHIE

exemple de ce que la tâche du traducteur doit être idéalement.

S'il était possible de dédier une traduction, comme on dédie un livre, il est clair que je dédierais celle-ci à la mémoire de Roland Barthes.

Susan Sontag
Paris, novembre 1982

DANS LA CAVERNE
DE PLATON

L'espèce humaine s'attarde obstinément dans la caverne de Platon et continue, atavisme ancestral, à faire ses délices des simples images de la vérité. Mais l'enseignement que dispensent les photographies n'est pas le même que celui des images plus artisanales du passé. Pour commencer, il y a infiniment plus d'images autour de nous, qui sollicitent notre attention. L'inventaire a débuté en 1839 et, depuis cette date, il n'est pratiquement pas une seule chose, semble-t-il, qui n'ait été photographiée. Cette boulimie même de l'œil photographique change les conditions de notre détention dans la caverne, notre monde. En nous enseignant un nouveau code visuel, les photographies modifient et élargissent notre idée de ce qui mérite d'être regardé et de ce que nous avons le droit d'observer. Elles constituent une grammaire et, ce qui est encore plus important, une éthique du regard. Enfin, le résultat le plus monumental de l'entreprise photographique est de nous donner le

sentiment que le monde entier peut tenir dans notre tête, sous la forme d'une anthologie d'images.

Collectionner des photographies, c'est collectionner le monde. La lumière des films et des émissions de télévision illumine les murs, vacille, et s'éteint; mais avec les photographies, l'image devient aussi objet, un objet léger, bon marché à produire, facile à transporter, à accumuler, à stocker. Dans *Les Carabiniers* de Godard (1963), deux ouvriers agricoles fainéants s'enrôlent dans l'armée du roi, séduits par la promesse qu'ils pourront piller, violer, tuer ou faire subir à l'ennemi tout autre traitement qu'il leur plaira, et s'enrichir. Mais la valise de butin que Michel-Ange et Ulysse rapportent triomphalement à leurs femmes, des années plus tard, se révèle ne contenir que des cartes postales illustrées, des centaines de cartes postales, représentant Monuments, Grands Magasins, Mammifères, Merveilles de la Nature, Moyens de Transport, Œuvres d'Art et autres trésors répertoriés en provenance des quatre coins du globe. Le gag de Godard parodie brillamment la magie équivoque de l'image photographique. Les photographies sont peut-être les plus mystérieux des objets qui constituent et rendent plus épais l'environnement que nous reconnaissons comme moderne. Les photographies sont réellement de l'expérience captive, et l'appareil photo est l'arme idéale de la conscience quand elle cherche à multiplier ses possessions.

Photographier, c'est s'appropriier l'objet photographié. C'est entretenir avec le monde un certain rapport qui s'éprouve comme rapport de savoir, et donc

de pouvoir. Une première chute dans l'aliénation, phénomène notoire aujourd'hui, qui a consisté à habituer les gens à réduire le monde à des mots imprimés, est censée avoir engendré le surplus d'énergie faustienne et de trouble psychique nécessaire à l'édification des sociétés inorganiques modernes. Mais le texte imprimé filtre le monde, le transforme en objet mental, de façon moins traîtresse, semble-t-il, que les images photographiques qui sont maintenant la source principale où l'on apprend à quoi ressemblait le passé et ce que contient le présent. Ce qui est écrit sur une personne ou sur un événement se donne ouvertement comme une interprétation, au même titre que ces « propositions » plastiques artisanales que sont les peintures et les dessins. Les images photographiques ne donnent pas tant l'impression d'être des propositions sur le monde que des morceaux du monde, des miniatures de la réalité que quiconque peut produire ou s'approprier.

Les photographies, qui bricolent l'échelle du monde, se voient elles-mêmes réduites, agrandies, recadrées, retouchées, manipulées, truquées. Elles vieillissent, sous le coup des maux qui frappent normalement les objets de papier; elles disparaissent; elles prennent de la valeur, et on les achète et les vend; on les reproduit. Elles qui emballent le monde, elles semblent inviter à l'emballage. On les colle dans des albums, on les encadre et on les pose sur des tables, on les punaise aux murs, on les projette sous forme de diapositives. Les journaux et les magazines

les exhibent, les flics les indexent par ordre alphabétique ; les musées les exposent ; les éditeurs en font des volumes.

Depuis de nombreuses décennies, le livre est la façon la plus répandue de présenter (dans la plupart des cas, en les miniaturisant) les photographies, leur assurant ainsi longévité, sinon immortalité – les photographies sont des objets fragiles, aisément déchirés ou égarés –, et un plus vaste public. La photographie publiée dans un livre est, cela va de soi, l'image d'une image. Mais étant à l'origine elle-même un objet imprimé et lisse, une photographie perd beaucoup moins de sa qualité essentielle, à être reproduite dans un livre, qu'une peinture. Toutefois, le livre n'est pas un procédé totalement satisfaisant quand il s'agit de diffuser des ensembles de photographies. L'ordre selon lequel les photographies doivent être regardées est proposé par celui des pages, mais rien n'astreint les lecteurs à l'ordre recommandé, ni n'indique le temps à passer sur chaque photographie. Le film de Chris Marker, *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), méditation brillamment orchestrée sur des photographies de genres et de thèmes très divers, suggère une façon plus subtile et plus rigoureuse d'«emballer» (en les agrandissant) des images fixes. Elle impose à la fois l'ordre et le temps exact de passage de chaque photographie, et l'on gagne en lisibilité visuelle et en impact émotionnel. Mais une fois traduites sous forme cinématographique, elles cessent d'être des objets que l'on peut collectionner, ce qu'elles restent quand elles nous sont présentées sous forme de livres.

Les photographies sont des pièces à conviction. Ce dont nous entendons parler mais dont nous doutons nous paraît certain une fois qu'on nous en a montré une photographie. Une des applications utilitaires du document photographique est l'incrimination. Utilisées pour la première fois par la police parisienne pour traquer les communards en juin 1871, les photographies sont devenues dans les États modernes un instrument utile pour surveiller et contrôler des populations de plus en plus mobiles. Une autre application utilitaire du document photographique est la justification. Une photographie passe pour une preuve irrécusable qu'un événement donné s'est bien produit. L'image peut déformer, mais il y a toujours une présomption que quelque chose d'identique à ce que la photo montre existe, ou a existé, réellement. Quelles que soient les limites (pour cause d'amateurisme) ou les prétentions (pour cause de volonté esthétique) de tel ou tel photographe, une photographie, quelle qu'elle soit, semble entretenir avec la réalité visible une relation plus innocente, et donc plus exacte, que les autres objets mimétiques. Des virtuoses de l'image exemplaire, comme Alfred Stieglitz et Paul Strand, composant, de décennie en décennie, des photographies monumentales, inoubliables, veulent cependant, avant tout, montrer une chose qui est bien là, tout comme le possesseur de Polaroid pour qui photographe est une façon commode, rapide, de prendre des notes, ou le mitrailleur à l'Instamatic qui prend des instantanés comme souvenirs du quotidien.

Étroitement sélectives les unes comme les autres, une peinture ou une description ne peuvent jamais être autre chose qu'une interprétation, tandis qu'une photographie peut être traitée comme une version de la chose elle-même. Mais malgré la présomption de véracité qui confère à toutes les photographies autorité, intérêt et séduction, le travail des photographes n'échappe pas, par nature, au trouble et à l'ambiguïté qui caractérisent normalement les rapports de l'art et de la vérité. Même quand ils ont avant tout le souci d'être le miroir de la réalité, ils restent hantés par des impératifs tacites de goût et de conscience morale. Les photographes d'immense talent (parmi lesquels figuraient Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell Lee), qui prirent part, à la fin des années 1930, à l'entreprise photographique de la Farm Security Administration, faisaient des douzaines de portraits frontaux des métayers qu'ils étaient venus photographier, avant d'être sûrs d'en avoir fixé sur la pellicule l'image exacte : cette expression précise, sur le visage de leur sujet, qui confirmait l'idée qu'ils se faisaient de la pauvreté et de la lumière, de la dignité et du grain, de l'exploitation et de la géométrie. Quand ils décident de l'allure d'une image, quand ils préfèrent un cliché à un autre, les photographes ne cessent d'imposer des normes à leur sujet. Bien qu'il soit vrai qu'en un sens l'appareil fait plus qu'interpréter la réalité, qu'il la capture effectivement, les photographies sont autant une interprétation du monde que les tableaux et les dessins. Les nombreux cas où le photographe prend, un peu n'importe comment, un peu

n'importe quoi, et de façon anonyme, ne diminuent pas le didactisme global de l'entreprise. C'est cette passivité même – et cette ubiquité – du document photographique qui constituent le « message » de la photographie, son agression.

Les images qui idéalisent leur sujet (comme c'est le cas de la plupart des photographies de mode et des photographies d'animaux) ne sont pas moins agressives que celles qui font une vertu de leur absence de recherche (comme les photos de classe, les plus froides des natures mortes ou les photographies anthropométriques). Toute utilisation de l'appareil photographique est implicitement une agression. Cela apparaît aussi clairement dans les premières décennies glorieuses de la photographie, les années 1840 et 1850, que dans toutes celles qui suivirent et au cours desquelles, grâce à la technologie, n'a cessé de se répandre l'état d'esprit qui fait du monde un jeu de photographies potentielles. Même pour les maîtres des premiers temps de la photographie, comme David Octavius Hill et Julia Margaret Cameron, qui se servaient de l'appareil photographique comme d'un moyen de faire des images picturales, la justification de la photographie était dans une rupture radicale avec les buts des peintres. Dès ses débuts, la photographie impliqua la capture du plus grand nombre possible de sujets. Jamais la peinture n'eut une visée aussi « impériale ». Par la suite, l'industrialisation de la technologie de la photographie n'a fait que réaliser une promesse qu'elle renfermait implicitement dès

ses débuts : démocratiser l'ensemble du vécu en le traduisant en images.

L'âge où, pour prendre une photographie, il était nécessaire de disposer d'un équipement encombrant et coûteux – jouet de dilettante, de riche et de maniaque – semble en effet bien loin, à l'époque des appareils compacts qui invitent n'importe qui à faire des photos. Les premiers appareils, fabriqués en France et en Angleterre au début des années 1840, ne pouvaient être manipulés que par des inventeurs ou des passionnés. Puisqu'il n'y avait pas de photographes professionnels à l'époque, il ne pouvait pas non plus y avoir d'amateurs, et la photographie n'avait pas de fonction sociale clairement définie ; c'était une activité gratuite, c'est-à-dire artistique, bien qu'elle prétendît peu à être un art. Ce n'est qu'avec son industrialisation que la photographie s'est épanouie en tant qu'art. À mesure que l'industrialisation fournissait des fonctions sociales aux opérations du photographe, la réaction contre ces fonctions renforçait la conscience que la photographie avait d'elle-même comme art.

À notre époque, la photographie est devenue un divertissement aussi répandu que le sexe et la danse, ce qui veut dire que, comme toutes les formes d'art populaire, la photographie n'est pas pratiquée comme un art par la plupart des gens. C'est principalement un rite social, une défense contre l'angoisse et un instrument de pouvoir.

Pérenniser les hauts faits des individus, pris dans le cadre d'une famille, ou de tout autre groupe, est la première fonction populaire de la photographie. Depuis un siècle au moins, la photographie de mariage est partie intégrante de la cérémonie, au même titre que les formules prescrites par la loi. L'appareil photo accompagne la vie familiale. Selon une enquête sociologique menée en France, la grande majorité des ménages possède un appareil photo, mais la probabilité qu'ils en possèdent au moins un est deux fois plus grande dans les foyers avec enfant que dans les foyers sans enfant. Ne pas prendre de photos de ses enfants, surtout quand ils sont petits, est un signe d'indifférence de la part des parents, de la même façon que ne pas se présenter à sa photo de promotion est un geste de révolte adolescente.

Grâce aux photographies, chaque famille brosse son propre portrait et tient sa propre chronique : portefeuille d'images qui témoignent de sa cohésion. Les activités photographiées importent à peine, pourvu que les photos soient prises et conservées avec amour. La photographie devient un rite de la vie familiale au moment précis où, dans les pays d'Europe et d'Amérique qui s'industrialisent, on taille dans le vif de cette institution. Alors que le noyau familial, cette unité étouffante, se voyait extrait d'une constellation familiale beaucoup plus vaste, la photographie intervint pour pérenniser, réaffirmer de façon symbolique, la continuité menacée et l'étirement aux limites de la disparition de la vie familiale. Ces traces spectrales que sont les photographies assurent la présence minimale

des parents dispersés. L'album d'une famille a en général pour sujet la famille au sens large, et représente souvent tout ce qu'il en reste.

De même qu'elles permettent aux gens de posséder en imagination un passé irréel, les photographies les aident aussi à prendre possession d'un espace dans lequel ils ne se sentent pas à l'aise. Ainsi la photographie se développe-t-elle de pair avec l'une des activités les plus caractéristiques de l'époque moderne: le tourisme. Pour la première fois de l'histoire, de très grands nombres de gens quittent régulièrement leur environnement habituel pour des périodes limitées. Voyager pour son plaisir sans emporter d'appareil photo semble positivement anormal. Les photographies apporteront la preuve irréfutable de la réalité du voyage, de l'accomplissement du programme, et du plaisir qu'on en a tiré. Elles sont les pièces qui justifient des séquences de consommation effectuées loin des yeux des parents, des voisins, des amis. Mais cette dépendance à l'égard de l'appareil photo pour donner réalité au vécu ne diminue pas quand les gens voyagent davantage. Prendre des photographies satisfait le même besoin chez les globe-trotters qui accumulent les trophées photographiques de leur remontée du Nil Albert ou de leurs quatorze jours en Chine que chez les congés payés qui prennent une vue de la tour Eiffel ou des chutes du Niagara.

Manière de certifier le vécu, prendre des photos est aussi une manière de le refuser, en le limitant à la recherche du photogénique, en le convertissant en image, en «souvenir». Le voyage devient une

stratégie dont le but est d'accumuler des photographies. L'activité même de photographier a un effet calmant et atténue le sentiment de désorientation générale que le voyage a toute chance d'exacerber. La plupart des touristes se sentent obligés d'interposer l'appareil photo entre eux et tout ce qu'ils peuvent rencontrer de remarquable. N'étant pas sûrs de savoir comment réagir, ils prennent une photo. Cela donne forme au vécu : on s'arrête, on prend une photo et on repart. C'est une méthode qui exerce un attrait tout particulier sur ceux qui sont handicapés par une morale du travail impitoyable : Allemands, Japonais et Américains. L'utilisation d'un appareil photo apaise l'angoisse que ressentent ces bourreaux de travail quand ils sont en vacances et qu'ils sont censés s'amuser. Ils ont quelque chose à faire, une sorte de travail d'agrément : ils peuvent faire des photos.

Ce sont ceux à qui l'on a volé leur passé qui semblent mettre le plus de ferveur à prendre des photos, chez eux comme à l'étranger. Quiconque vit dans une société industrialisée est obligé de renoncer progressivement à son passé, mais, dans certains pays, comme les États-Unis et le Japon, la rupture a été particulièrement traumatisante. Au début des années 1970, le traditionnel touriste américain ramenant des années 1950 et 1960, le Babbitt aux poches pleines de dollars, s'est vu remplacé par l'énigmatique touriste japonais, avec son esprit de groupe, fraîchement libéré de la prison de son île grâce au miracle de la surévaluation du yen, et généralement armé de deux appareils photo, un sur chaque hanche.

La photographie est devenue l'un des principaux procédés mis en œuvre pour vivre les choses, pour donner une impression de participation. Une publicité en pleine page montre un petit groupe de personnes, serrées les unes contre les autres, le regard dirigé hors de la photo, et qui toutes, à l'exception d'une seule, ont l'air abasourdi, agité, bouleversé. Le personnage qui affiche une expression différente tient un appareil photo devant les yeux ; il semble maître de lui, il sourit presque. Tandis que les autres sont de toute évidence des spectateurs passifs, effrayés, la possession d'un appareil photo a transformé un des membres du groupe en élément actif, en voyeur : lui seul a maîtrisé la situation. Que voient ces gens ? Nous n'en savons rien. Et cela n'a pas d'importance. C'est un Événement : quelque chose qui mérite d'être vu... qui mérite donc d'être photographié. Le texte de l'annonce, caractères blancs sur le fond sombre du tiers inférieur de la photographie, évoque les informations qui sortent d'un téléscripteur et consiste simplement en six mots : « ... Prague... Woodstock... Vietnam... Sapporo... Londonderry... L.E.I.C.A. » Espoirs écrasés, extravagances de jeunes, guerres coloniales et sports d'hiver, c'est tout un : l'appareil photo les met tous à égalité. L'activité photographique a institué une relation de voyeurisme chronique avec le monde, qui nivelle la signification de tous les événements.

Une photo n'est pas seulement le résultat de la rencontre entre un événement et un photographe ; l'activité photographique est un événement en soi, un événement qui affirme de façon de plus en plus

péremptoire ses droits d'intervenir dans tout ce qui se passe, de l'envahir ou de faire comme si de rien n'était. Les interventions de l'appareil photo modèlent jusqu'à notre façon même d'appréhender les situations. Leur omniprésence suggère avec force que le temps est fait d'événements intéressants, d'événements qui méritent d'être photographiés. Ce qui, en retour, facilite l'impression qu'il est souhaitable de laisser venir à son terme tout événement en cours, indépendamment de toute considération morale, afin de permettre un autre avènement, celui de la photo. L'événement terminé, l'image demeurera, lui conférant une espèce d'immortalité (et d'importance) dont il n'aurait jamais joui autrement. Pendant que, sur le terrain, des êtres de chair et de sang se suicident ou s'entre-tuent, le photographe reste derrière son appareil, à créer un tout petit élément d'un autre monde : le monde de l'image, qui se propose de nous survivre à tous.

Photographier est par essence un acte de non-intervention. Une partie de l'horreur de ces grands succès du reportage photographique contemporain, que sont la photo d'un bonze vietnamien en train de tendre la main vers le bidon d'essence, celle d'un guérillero bengalais pris en train d'éventrer à la baïonnette un collaborateur ligoté, provient de ce que nous savons combien il est devenu plausible que, dans des situations où le photographe a le choix entre une photo et une vie, il choisisse la photo. Celui qui intervient ne peut pas être celui qui enregistre ; celui qui enregistre ne peut pas intervenir.

Le grand film de Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra* (1929), donne l'image idéale du photographe comme quelqu'un qui est en perpétuel mouvement, quelqu'un qui se meut à travers le panorama d'événements hétéroclites avec une agilité et une rapidité qui excluent toute intervention. Dans *Fenêtre sur cour* (1954), Hitchcock donne l'image complémentaire: le photographe joué par James Stewart entretient, par le truchement de son appareil photo, une relation particulièrement intense avec un événement unique parce que, précisément, il a la jambe cassée et qu'il est cloué à son fauteuil roulant; son immobilisation temporaire l'empêche d'exercer une action sur ce qu'il voit et donne encore plus d'importance au fait de prendre des photos. Même si elle est incompatible avec l'intervention au sens physique du terme, l'activité photographique demeure une forme de participation. Bien que l'appareil photo soit un poste d'observation, il y a dans l'acte photographique plus que de l'observation passive. Comme le voyeurisme érotique, c'est une façon d'encourager, au moins tacitement, souvent ouvertement, tout ce qui se produit à continuer de se produire. Prendre une photographie, c'est s'intéresser aux choses telles qu'elles sont, à la permanence du *statu quo* (au moins le temps nécessaire pour obtenir une « bonne » photo), c'est être complice de tout ce qui rend un sujet intéressant, digne d'être photographié, y compris, quand c'est là que réside l'intérêt, de la souffrance ou du malheur d'un autre.