

Derniers textes sur la photographie

Hervé Guibert

Volume 21, numéro 1, printemps 1985

Écrire l'image

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036850ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036850ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Guibert, H. (1985). Derniers textes sur la photographie. *Études françaises*, 21(1), 63–68. <https://doi.org/10.7202/036850ar>

Derniers textes sur la photographie

HERVÉ GUIBERT

I. Un jour de l'été dernier, à Arles, Claude Pitot, que je ne connaissais pas, a frappé à la porte de ma chambre d'hôtel et m'a proposé de venir à Bordeaux pour montrer quelques photos. Il y avait beaucoup de délicatesse dans sa demande, et j'ai tout de suite eu envie d'accepter. Je dois ajouter, pour être sincère, que j'ai beau ne pas me sentir photographe, ça me fait quand même plaisir de montrer mes photos, à partir du moment où je suppose un climat de confiance, une intimité qui puisse chasser le regret ou la crainte de livrer des choses aussi secrètes.

II. Dans l'écriture je n'ai pas de frein, pas de scrupule, parce qu'il n'y a que moi, pratiquement, qui est mis en jeu (les autres sont relégués, en abstractions de personnes, sous formes d'initiales), tandis que dans la photo il y a le corps des autres, des parents, des amis, des inconnus, et j'ai toujours une petite appréhension : ne suis-je pas en train de les trahir en les transformant ainsi en objets de vision, éventuellement en objets marchands?

Cette question, heureusement, est vite chassée par une autre idée : qu'en dévoilant ainsi à d'autres, à des corps étrangers, passants et peut-être indifférents, des corps familiers, des corps aimés, je ne fais qu'une seule chose — et c'est une chose énorme je crois, c'est en tout cas le but de toute mon activité, de toute ma prétention créatrice : témoigner de l'amour.



III. Je crois que mon cas, dans la photographie, n'a d'intérêt que dans ma résistance à la photographie, dans cette façon rétive, prudente, soupçonneuse de la pratiquer. Je photographie relativement peu, comme un amateur, je ne prends mon appareil que lorsque je pars en voyage. Les photos qu'on verra ont donc été prises en Italie, en Espagne, en Pologne, aux États-Unis, pourtant on ne discerne, on ne reconnaît sur ces photos aucun des pays nommés, elles pourraient être prises n'importe où, dans la banlieue parisienne. En même temps elles seraient différentes, car le sentiment d'un pays, la fatigue grisante du voyage, son acuité perceptive, j'imagine, s'y réverbèrent. Le corps aimé m'est accessible partout, et dans la quotidienneté parisienne, mais ce n'est qu'éloigné, contrasté, seul avec moi sur une terre étrangère que j'ai envie de le photographier; libéré de l'habitude, égaré dans des consonances incompréhensibles, il devient le personnage d'un roman de voyage. (Le seul autoportrait à peu près réussi a été pris à New York, dans la glace de la salle de bain de l'appartement que j'occupais, cela pourrait passer pour un manque de simplicité, car après tout il aurait pu être pris à Béconles-Bruyères, seulement il y a New York, que je découvrais pour la première fois, dans mes yeux, mes yeux recrachent New York; se concentre dans cet instant l'hallucination que j'ai de cette ville, et qui extirpe de moi une chose plus profonde.)

IV. J'ai fait le choix des photos avec Thierry Jouno, nous avons cherché dans mes vieilles planches-contacts, car je ne fais

pratiquement jamais tirer mes photos, sur le moment elles me déçoivent, et puis la distance finit par leur donner des qualités, ou plutôt j'y retrouve un peu de ce qui m'avait touché, l'oubli fait du bien aux photos. Mais nous avons pris garde, en choisissant ces photos, de ne pas forcément prendre celles qui semblaient les meilleures. Je n'avais pas envie de me présenter en disant : voyez, moi aussi je suis capable de prendre des bonnes photos. Il y avait par exemple une photo prise au Metropolitan Museum, dans une salle éclairée par une verrière, et dans les vitrines de laquelle sont disposées des statuettes en terre glaise de danseuses dans toutes sortes de contorsions. Je passais là, et une petite fille noire, seule dans la salle, impeccable avec ses tresses, sa jupe-ballon, ses chaussures noires à boucle et ses chaussettes blanches, observait les statuettes et se mettait à singer leur attitude, se prenait le pied dans la main, tourbillonnait entre les vitrines. N'importe quel homme muni d'un appareil photo qui passait là avait la tentation de prendre la photo, je n'ai pu m'empêcher moi-même de la prendre, avec un certain plaisir, mais au bout du compte elle ne dit rien de mon sentiment, car en fait je n'ai pas eu de sentiment, l'appel de la photo l'a aspiré et finalement a pris sa place. Je montrerai peut-être un jour cette photo, mais pour l'instant je préfère montrer des photos qui rendent compte des relations particulières que j'ai avec telle ou telle personne. L'exposition pourrait s'appeler «Familiarités».

V. Je voudrais raconter une anecdote, parce qu'elle me semble révélatrice de ma situation, ou de mon aspiration, dans la photographie, par rapport à un paramètre, une sorte d'étalon-mètre de qualité, d'indiscutabilité, qui est Cartier-Bresson. Récemment, je suis allé avec lui, et d'autres personnes, à Prague, pour voir une exposition de photographies conçue par son amie Anna Farova. L'exposition avait lieu dans la campagne, à cent kilomètres de Prague, dans un ancien monastère bâti sur pilotis, au-dessus d'un marécage. Cette exposition était un tel événement, pour les Tchèques qui étaient là, un tel symbole de liberté, un tel geste contre la brimade et vers la conscience, qu'il semblait flotter dans l'air, comme la couche d'un gaz peu volatil, une nappe d'émotion qui unissait tous les corps. Anna Farova a fait un discours, puis la masse des gens groupée autour d'elle s'est engouffrée dans une petite chapelle ronde, éclairée dans la voûte par un œil percé qui laissait couler très doucement la lumière, de la musique allait être jouée. Avec Cartier-Bresson nous étions les derniers à entrer et nous nous sommes retrouvés serrés l'un contre l'autre, tout au fond de la chapelle, près de la porte, le dos contre le



mur. Le bruit des déclics des appareils photo a cessé, un silence très grave s'est établi et la complainte un peu funèbre d'un violon seul s'est élevée. Alors j'ai oublié la présence de Cartier-Bresson, car je me suis aperçu que toute cette forêt humaine pressée devant moi et qui me tournait le dos, le regard sans doute fixé vers le musicien, me désignait, par le jeu subtil, fixé par le hasard, des échancrures de vision déterminées par l'entremêlement des épaules et des têtes, un visage, le seul qui pût me faire face, enserré comme un joyau dans un tout petit créneau et qui était mon opposé, exactement, plaqué de l'autre côté contre le cercle de la chapelle, comme un jumeau spatial.

Instantanément j'aimais follement ce visage. C'était pour moi un instant proprement photographique : programmé par le hasard et la configuration de l'espace, un coup de foudre photographique. Si je me déplaçais à droite ou à gauche de quelques millimètres ou si le visage se déplaçait de son côté, la vision s'effondrait, le visage s'évanouissait. Je pris mon appareil, le réglai rapidement sur l'infini et pris la photo.

Quelques secondes plus tard je sentis Cartier-Bresson, qui était à ma droite, s'agiter. Il se retournait fréquemment sur la gauche et, en me retournant à mon tour pour suivre son regard, je vis un petit groupe de gens, magnifiquement éclairés par une fenêtre haute, comme une fente de lumière, qui désorganisaient, par la torsion en quinconce de leurs cous renversés afin d'examiner la peinture qui ornait la voûte, la logique de la masse ordonnée,

occupée à écouter la musique. Cartier-Bresson, donc, remua, jusqu'à ce que la vision se stabilise, se peaufine, s'équilibre, et très brusquement il enleva le capuchon de son objectif, et furtivement, en deux trois mouvements rapides, tandis que moi j'essayais de toutes mes forces de me plaquer contre le mur en retenant mon souffle pour ne pas gêner sa manipulation, il prit la photo. Alors je vis quelque chose d'étonnant et d'inédit pour moi dans son visage (que je connais un peu, que j'ai examiné en plusieurs circonstances) : la photo était prise, mais Cartier-Bresson se retournait une dernière fois vers le groupe comme pour s'assurer de sa vision (et qu'il y avait bien eu «vision»), et alors je vis dans ces yeux quelque chose de terrible, réellement le regard d'un abandon après la mise à mort. Aucun des gens du groupe n'intéressait Cartier-Bresson, mais un rapport de lumière, une anomalie géométrique frayée dans la masse humaine.

Alors que moi, avec ma photo, et bien sûr je ne me compare pas à Cartier-Bresson, la photo n'était qu'un instant de ma relation avec le visage et d'un attachement sentimental. Dans les heures qui suivirent, chaque fois que le groupe se dispersait pour se reconstituer dans un autre espace que la chapelle, salle d'exposition ou réfectoire, je cherchais le visage dans la masse et au moment où je le décelais je prenais la photo de la distance qui m'en séparait, comme des lignes de rapprochement, d'attraction tirées par le hasard, un jeu de dés entre moi et l'espace dont l'enjeu était le cœur, le désir. Tout mon attachement au visage passait par la photo, car la photo était aussi un moyen de m'en approcher (comme le lion peut danser, j'imagine, en cercles concentriques toujours plus rapprochés, autour de ce qui ravive sa faim).

VI. Je vais dire les choses très directement, peut-être presque crûment, parce qu'il n'y a pas pour l'instant d'autre façon de les dire : ma mère a été opérée d'un cancer il y a trois semaines, et quand je l'ai revue pour la première fois, j'ai vu une vieille femme au teint jaune, qui titubait dans un couloir en tenant un drain à la main. La lumière de l'hôpital était caverneuse : quand ma mère était couchée dans son lit, cette lumière accentuait les cavernes de ses yeux, redessinait à la place du visage une tête de mort. Il n'a pas été question pour moi de photographe ma mère dans cette situation, j'ai même pensé que je ne la rephotographierais plus jamais. J'ai eu l'idée, pour passer le temps, parce que le temps se passait lourdement, que la conversation était épaisse, de la dessiner : c'était aussi une façon de pouvoir la regarder et de l'aimer, de converser dans le silence avec elle. Le deuxième jour j'ai apporté un carnet de dessin, et des



crayons dans ma poche, mais j'ai posé le carnet sur la table où étaient les fleurs et je ne l'ai repris que pour partir, je n'ai fait aucun dessin : j'ai eu peur d'avoir peur du dessin qui sortirait peut-être sur le papier et, comme je devais de toute façon le montrer à ma mère, de lui faire peur à elle.

Trois semaines plus tard elle a déménagé, une ambulance l'a emmenée dans une clinique, en banlieue, pour lui faire des rayons. Je suis retourné la voir. Tout de suite, dans le couloir, en me dirigeant vers la porte qui portait ce numéro qu'elle m'avait indiqué et que je savais déjà par cœur, j'ai vu une raie de lumière très vive. Je suis entré dans la chambre, qui était vaste, et lumineuse, une grande verrière éclairant de biais ma mère couchée dans son lit. Et tout de suite cette lumière m'a réconcilié avec ma mère, ou plutôt avec l'image de ma mère, et avec mon espoir qu'elle reste en vie. J'ai eu envie de la prendre en photo. Je lui ai dit qu'elle était belle et je le pensais. Pour la première fois j'ai pensé qu'elle allait vivre : la lumière sur son visage, le renouveau de l'attrait photographique s'en portaient garants.