

## Hervé Guibert – photographe ?

Frédérique Poinat

London University

En 2001 paraissait *Le Mausolée des amants*, journal d'Hervé Guibert : on pensait enfin épinglez toutes les *vérités* de cet écrivain qui avait déjà tellement fait circuler ses secrets. En 2011, *Hervé Guibert photographe*. Dix ans plus tard, l'écrivain a enfin le droit de montrer quelques aspects de sa complexité au grand public français. Nous savons maintenant qu'il n'est pas seulement un écrivain pour adolescents suicidaires, ni un photographe du dimanche, et que ses critiques photographiques étaient aussi poétiques que pertinentes. Se voulait-il cependant photographe ? N'est-on pas en train de

construire un contresens? Quelle est l'importance, aujourd'hui, de son travail photographique ? Ce texte interrogera quelques problématiques contemporaines sur la photographie guibertienne.

### ***L'introduction du catalogue Hervé Guibert photographe***

L'exposition des photographies à la Maison européenne de la photographie, *Hervé Guibert photographe*, du 9 février au 10 avril 2011, a permis de faire découvrir à un grand public un corpus de 219 images dont on peut aujourd'hui consulter le catalogue, ce qui donne la satisfaction de voir enfin un corpus d'images regroupées et classées chronologiquement.

L'introduction au catalogue est poétique, souvent tautologique, et il est difficile de savoir où son auteur, Jean-Baptiste Del Amo, nous entraîne dans cet « impossible photographique », titre de l'essai, qui semble davantage une douloureuse explication de texte de collégien que la présentation d'une œuvre incroyablement innovatrice. En effet, Del Amo se débat entre un mélange de citations barthésiennes (éternellement rabâchées depuis que la critique s'est penchée sur ce travail) sans jamais mentionner les écrits de sérieux critiques comme Jean-Pierre Boulé ou Ralf Sarkonak, qui ont ouvert le champ des études guibertiennes, il est vrai il y a plus de quinze ans, en Angleterre ou au Canada<sup>1</sup>. On dégage péniblement de cette introduction que la *bonne photo*, chez Guibert, serait surtout une photo née du hasard, mais fidèle à l'émotion et qui aurait une intériorité perceptible, au-delà de

---

<sup>1</sup> À ce sujet, voir Genon (2004), qui souligne l'incapacité française à donner une place rapide à une œuvre à la sexualité marginale, contrairement à ce qui se passe en Angleterre ou aux États-Unis.

*l'apparence*, ce qui est ensuite assimilé à l'inévitable *punctum* de Barthes. Puis, dans un second développement, nous passons à l'autoportrait, dont on nous dit qu'il devrait aller de pair avec la littérature, mais qu'il est en fait peu fréquent chez le photographe jeune ; l'auteur pense alors que les négatifs ont pu être détruits, comme l'indique le titre d'une photo, et que c'est seulement tardivement que les autoportraits deviennent plus intéressants dans leur rapport à une mort plus proche. Il conclut sans explication que « l'autoportrait est plus *brut*, mais n'en reste pas moins pudique » (Del Amo, p. 14). *Art brut ?* Le troisième paragraphe s'intitule « Le désir de l'autre-Thierry 1976 » et reprend donc ce qui aurait dû faire partie du premier paragraphe, c'est-à-dire la bonne photographie serait-elle en fait une photo de désir ? L'auteur aborde la sexualité de l'image, mais revient encore sur la photo absente de la mère, attestant que « si la photographie échoue à conserver intact le désir, ce n'est pas cependant lors de la prise de vue » (p. 15) Cela le conduira à évoquer le thème familial de la pudeur et l'impudeur du corps photographié. Il se permet alors un aparté tout subjectif sur les photos représentant les parents de Guibert :

Il est d'abord difficile de croire que cet homme et cette femme puissent être effectivement les parents de Guibert. Aucun d'eux ne semble correspondre aux personnes décrites dans *Mes parents* (ou dans *L'Image fantôme* pour la mère), présentées comme des gens pleutres, un peu rustauds et simples. Ils nous apparaissent, au contraire, modernes, dans des poses dynamiques, artificielles. (p. 16-17)

L'auteur conclut donc son paragraphe par une évidence, à savoir que l'image *véridique* des parents devrait se trouver quelque part à *mi-chemin*, entre littérature et photographie.

*Autofiction*<sup>2</sup>? Le critique continue sur le désir et, pour la première fois, donne au possible lecteur, étudiant, chercheur, amateur, etc., quelques détails sur un contexte photographique possible auquel Guibert pourrait se rattacher : il cite « the Five of Boston » avec une précision presque historique — « dans les années 75 » (p. 18) — bref, range Guibert, au passage, dans la photographie de l'intime, qui a enfin droit à une note en bas de page. Le dernier chapitre, « Le temps suspendu-*Munich* (1983) », est un peu plus convaincant : il mentionne d'abord la fascination pour le corps de cire et l'obsession guibertienne pour la mort et ce qui est plus personnel ici sonne enfin juste : le regard que ce jeune auteur porte aujourd'hui sur une photo de Munich, c'est-à-dire ce retour sur l'anticipation des beaux moments guibertiens, dans leur possibilité accomplie de disparition, trouve un écho plus fort parce que post-mortem<sup>3</sup>. La photographie est comparée à une vanité, dans son rapport particulier au temps, dans ce moment de nostalgie *contenue*.

De ce joli petit livre au format très attirant, je retiens la satisfaction de voir plus d'images que ne donnait à voir l'album *Photographies* publié chez Gallimard en 1993, mais je retrouve le même style de pauvreté critique, dans la forme d'un commentaire plat et tautologique, qui rend très mal hommage au critique poétique *et* savant qui écrivait régulièrement pour *Le Monde* ou *L'Autre Journal*. On note aussi une triste absence de biographie et de bibliographie, menant inévitablement aux contresens, le premier sautant aux yeux : le catalogue s'appelle *Hervé Guibert photographe* alors qu'une des premières citations

---

<sup>2</sup> Il est évident que la photographie guibertienne est aussi un prolongement de l'activité littéraire. Montrer ses personnages en photographie, c'est les montrer à l'état de traces muettes. La plupart des photos représentant ses proches cachent la personne par des voiles, des cadrages, des lumières.

<sup>3</sup> On pense au « poids posthume » dont parlait Guibert lorsqu'il mentionnait le documentaire de Jean-Claude Larrieu sur Bernard Faucon dans l'introduction de *L'Image de soi*.

du livre nous dit : « Je me défendrai toujours d'être un photographe » (Guibert, 2001, p.28) et que cette même citation, donc jugée fondamentale, est reprise sur la quatrième de couverture.

Alors, qui était Guibert-photographe ? Que voulait-il faire de ses photographies, s'il ne voulait pas les emprisonner dans une galerie ? Quelle est l'originalité de son projet ?

### ***Une recherche des limites***

Guibert n'a en fait exposé ses images que très peu dans des galeries. Là n'était pas son but. Il était un amateur éclairé. Ses photographies l'accompagnaient dans un désir d'étendre les limites entre ses différents mondes de textes et d'images. Il me semble que cette remarque de Guibert résume bien son travail :

Je rêve (~~que le texte dise l'impossible les limites de la photo, et que la photo repousse les limites du texte~~) que la photographie semble un même travail manuel que la calligraphie. Je rêve que les photographes se mettent à écrire et que les écrivains prennent des photos, qu'il n'y ait plus d'intimidation des uns aux autres, que chaque activité soit l'indicible, l'innommable ~~de l'autre~~ autant que l'extension, la désatrophie de l'autre.<sup>4</sup>

Guibert voulait être cinéaste. Ses photos bougent ; elles sont toujours des mises en mouvement et il a choisi très tôt de les organiser en séries : elles ont d'abord produit *Vice* (écrit en 1979) et le roman-photo *Suzanne et Louise* (1980). Le premier est une descente dans les musées et leurs théâtres de morts, corps d'enfants arrêtés dans leur croissance, siamois flottants dans du formol, cires ouvertes ; le second, une étude de femmes aux corps laids et vieilliss.

---

<sup>4</sup> Extrait d'un texte manuscrit trouvé et recopié manuellement à l'IMEC. Pour le reste du texte, voir Poinat (2008, p. 144).

La première écriture du corps est à la recherche de l'image absolue : « Le récit du récit » (Guibert, 1991, p. 53) est une thématique essentielle de l'écriture guibertienne lorsque le narrateur déterre les corps doubles enlacés de l'enfant et du père morts. Cette écriture trouve dans ces images un accompagnement pervers. Il s'agit d'un petit film noir inséré dans un écrit au royaume des cires, simulacres du musée de la Specola à Florence ou celles du musée Grévin. Pour le narrateur de *La Mort propagande*, il s'agit d'un univers fascinant : « J'ai soudain eu l'impression de me trouver dans un établissement de beauté, de beauté pour les morts. » (1977, p. 251) Rosalind Krauss, qui s'appuie sur Freud (*L'Inquiétante étrangeté et autres essais*), explique ainsi la fascination que produisent ces doubles :

L'impression inquiétante que produisent souvent les figures de cire, les poupées mécaniques et les automates peut être attribuée au fait que ces objets font que l'on doute qu'un être en apparence animé soit vivant et, inversement, [qu'] un objet sans vie soit en quelque sorte animé. Cette confusion entre l'animé et l'inanimé est un exemple de ce type d'inquiétante étrangeté [...] impliquant une régression vers un mode de pensée animiste et vers la confusion des frontières qui le caractérise. À l'effet que produisent les poupées, on pourrait ajouter, selon Freud, l'effet des crises d'épilepsie et les manifestations de folie car « ces derniers actes [font] sur le spectateur l'impression de processus automatiques, mécaniques, qui pourraient bien se dissimuler sous le tableau habituel de la vie [...]. (p. 186 et 189)

Le mannequin en cire oscille entre deux axes, animé et inanimé, externe et interne, toujours sur le point de franchir les frontières entre les deux. *L'étrange étrangeté* de la photo choisie par Guibert en couverture du livre est sa propre effigie en cire. Tourner les pages du livre remet en vie ses protagonistes oubliés, morcelés. Dans ce parcours, le seul être

animé qui parcourt ce petit film diabolique, c'est le lecteur. Son regard est un court-circuit comparable à l'incendie chez les animaux fossilisés (voir Guibert, 1991, p. 67).

Dans le roman-photo *Suzanne et Louise*, Guibert juxtapose une écriture calligraphique intime, comparable à Duane Michals, à des corps laids aux longues chevelures grises à valeur de fétiche, qu'il avoue vouloir photographier morts :

Suzanne enfin, comme par défi, me propose ce qui a trait spécialement à mon désir, dans ce rapport photographique, et que je n'avais même pas osé porter jusqu'à ma conscience. Elle me dit : « on va regarder sur la carte de la Faculté de médecine le numéro de téléphone, je vais appeler pour demander si tu peux venir suivre mon corps après ma mort, photographier ce qu'ils vont en faire. » (« Le cadavre », 1980)

Cette première recherche photographique<sup>5</sup> chez Guibert est particulièrement intéressante, dérangement pour beaucoup et rarement étudiée — par Ralph Sarkonak (1995, p. 49-60) —, mais anticipatrice de travaux photographiques comme par exemple la série d'Andres Serrano, *La Morgue*, où cet artiste montre de véritables corps morts et leurs fragments, ou *A History of Sex*, qui expose des corps tabous comme ceux de couples insolites ou de femmes vieillissantes nues. Dans ce premier moment photographique, Guibert est allé très loin dans son exploration des limites et des tabous. Ses dédoublements de mort, corps taxidermiques ou corps différents, sont des prolongements de sa littérature. Il semble que, comme dans « Le musée de l'École de médecine », le narrateur explore son identité au milieu des corps rangés parmi les anomalies : « Il va d'une vitrine à l'autre pour repérer une anomalie semblable à la sienne. » (Guibert, 1991, p. 87) Ses histoires parlent du corps

---

<sup>5</sup>Pour une explication détaillée, voir Poinat (p. 63-82).

différent (entonnoir thoracique) de *La Mort propagande*, et ses photos de même.

### ***Une photographie du toucher***

L'autre versant, plus étudié, classe Guibert comme photographe de l'intime. Dominique Baqué a très bien délimité les enjeux de ce mouvement des années 1990 en France :

Quand il n'y a plus d'Histoire à laquelle s'adosser, plus de mythologies collectives à inventer, grande est la tentation du repli — plus ou moins frileux, plus ou moins autarcique — sur les micro-histoires et sur les mythologies personnelles. (2004, p. 35)

Elle explique que l'intime est marqué par une posture de retrait face au politique, par des métaphores de retranchement et de secret dans une esthétique de distance et de recueillement, loin du monde de la marchandise et du spectacle. L'intime est aussi marqué par l'accès, pour tout un chacun, aux techniques faciles d'expression, comme le polaroid, l'autofocus ou le caméscope, permettant une désublimation de l'art et du monde pour une représentation facile de soi. Or, paradoxalement, cet intime qui se veut secret s'est fait image et s'est montré, proliférant en manifestations du moi, dérivant souvent vers le subjectivisme le plus flou, sans aucune valeur. De ces hordes de subjectivismes gratuits qui ont voulu prendre leur place dans cette sphère de l'intime, Baqué distingue Nan Goldin parce que

là où les petits maîtres de l'intime n'ont su qu'exploiter la vanité d'un moi redevenu haïssable à force de surexposition, Goldin, aussi patiemment que violemment, s'est ancrée dans l'intime pour mieux le dépasser. De l'intime elle fut l'une des rares à faire un monde, et de son œuvre un témoignage éminemment politique sur le « hors-champ » de la société américaine — gays, *drag queens*, toxicomanes, femmes d'errance et hommes de violence. Ce singulier témoignage

signifie qu'il est aujourd'hui encore possible d'entrer en résistance. (p. 57)

Là est la question chez Guibert : son univers intimiste photographique est-il plus qu'un carnet de croquis venant accompagner son écriture? Dans ma série d'entretiens (Poinat, p. 277-303), on se rend compte que les opinions divergent : pour Bernard Faucon, les photos accompagnent le travail de l'écrivain ; pour Christian Caujolle, elles forment une œuvre contemplative ; pour Hans Georg Berger, elles font partie d'un véritable projet qui reste encore à découvrir et, pour Agathe Gaillard, ce sont des photographies d'art.

On a beaucoup écrit sur cette proximité guibertienne, monde d'amis, d'objets, de tables de travail, de beaux moments et de lumières mais pour ses photographies, Guibert n'a pas choisi la facilité du polaroid (même si son appareil lui permettait d'être rapide pour l'époque), et ses images ont aussi bien intégré les leçons de lumière d'André Kertész que les compositions picturales des maîtres du XIX<sup>e</sup> siècle. Son monde intime est toujours étudié et complexe. L'univers est proche, si proche qu'il devient celui du toucher. En effet, ce que Guibert photographie est presque toujours possible à toucher. L'œil s'est mué en main. Quand il s'agit de son propre corps, Guibert n'aime pas être pris en photo. Ses autoportraits sont le plus souvent cachés, voilés, pour ne pas être touchés parce que la prise de vue est trop forte, l'image un rapt dont il se protège comme il protège ceux qu'il aime. La première photo du catalogue, *Autoportrait, 1976*, est caractéristique de cette bulle d'intimité : Guibert, comme dans un cocon, lit, tisse ses futures écrits, protégé par un voile. Là où Nan Goldin montre sa réalité de façon crue, Guibert continue les jeux de caches que sa littérature a développés. Dans *Le Seul Visage*, la pratique

photographique est définie comme un enjeu de désir, une attraction, une possibilité de s'approcher de sa proie : « comme le lion, j'imagine, en cercles concentriques » (1984, introduction) un toucher virtuel. La photographie, chez Guibert, est un retour à la main, celle de l'écrivain, et c'est dans ce rapport particulier qu'elle est bien une photo de l'intime.

Quelques photographies ont évoqué (plus que montré) le sida et Ralph Sarkonak (2000, p. 25-26 et 159-161) a parlé, au sujet de la photographie « Le club des cinq » (1988), d'une famille recomposée par cette maladie : les liens d'amour comme liens de sang. En effet, si jusqu'à sa mort, Guibert a inlassablement tissé un monde de proximité marginale (les écrits et le film demeurant les aveux absolus) et a brièvement enthousiasmé un public français, comme l'a remarqué justement Arnaud Genon, ce public n'était pas prêt à en appréhender toute la force.

Pourtant aujourd'hui, ce monde de traces, de corps fuyant et blessé, parce qu'il nous est si proche par l'écriture, nous entraîne à opérer sur les photographies un va-et-vient émotionnel, comme un prolongement autofictionnel. Guibert, en cela, a créé une œuvre siamoise où l'écriture hante l'image.

### ***La fautographie***

Les influences de Guibert ont été multiples, ses rencontres avec les plus grands photographes ayant nourri son œuvre. Comme chez Sophie Calle<sup>6</sup>, les déplacements de sens ont fait partie

---

<sup>6</sup> Les liens avec l'artiste sont multiples. Interviewée plusieurs fois par Guibert, Calle est aussi *Anna* dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et elle a intégré

intégrale de la recherche guibertienne : tous deux, par exemple, se sont intéressés aux aveugles. Lorsque Calle soustrait les peintures du Musée d'art moderne aux passants (*Fantômes*, 1989) et leur demande de les reconstituer par des mots, ou lorsqu'elle donne aux aveugles un appareil photo pour qu'ils lui montrent leur concept de beauté (*Les Aveugles*, 1986), elle est au plus près de la recherche guibertienne. Guibert est lui aussi fasciné par l'exploration des sens manquants. Si *Des Aveugles* paraît en 1985, il a déjà écrit *L'Image fantôme* (1981), un texte essentiel sur la photographie, qui va plus loin que *La Chambre claire* de Barthes puisque ce n'est pas seulement l'image de la mère qui est enlevée au lecteur mais toutes les photographies entrevues par son photographe. L'image est restée sur la rétine du narrateur et s'est transformée en texte. Dans cette mutation, elle est devenue plus présente, plus lancinante. La mémoire, le toucher sont les véritables sens liés à l'image. Dans ce recueil, Guibert fournit à la fois une réflexion théorique sur les deux mediums, écriture et photographie, mais rend à la photographie sa dimension plastique tactile. La photo de famille se prend en mains, se déchire, est intéressante, non pas dans sa perfection d'objet de galerie mais dans ses défauts et ses manques : le scotch rouge de l'affiche pornographique, l'agrafe sur la photo d'identité sont parfois plus importants que l'image elle-même. La *fautographie* de l'amateur rejoint alors celle des plus grands photographes — Man Ray se déclarait « fautographe » (voir Lebeer et Chéroux) dans sa recherche de hasards photographiques — et est plus intéressante que l'image encadrée sur les murs de galerie. Elle trouve, dans ce texte, sa place de fétiche au même titre que la boucle de cheveux que l'on

---

Guibert dans son œuvre: dans le film *No sex Last Night* et dans un livre, *Douleur exquise*.

porte autour du cou. Elle rejoint ses débuts d'objet mystérieux, magique, envoûteur, qui se fane et disparaît lentement. Dans ce texte tout à fait original, Guibert a déplacé la valeur oculaire toute-puissante de la photographie contemporaine.

### ***L'archive emmêlée : Hervé Guibert/Hans Georg Berger***

Parmi toutes les manifestations culturelles<sup>7</sup>et souvent commerciales qui sont venues rendre hommage à Hervé Guibert, celui qui a voyagé et travaillé pendant douze ans et qui a publié deux livres avec lui (*L'Image de soi, ou l'injonction de son beau moment* ?1988 ; *Lettres d'Égypte*, 1995) est resté muet.

Dans un entretien datant de 2003 (voir Poinat, p. 297-303), Hans Georg Berger avait expliqué leur travail de la façon suivante :

FP — Vous avez fait beaucoup de portraits de lui [Guibert]; il parle dans une préface (*L'Image de soi*) d'assiduité « amoureuse ? clinique ? compatissante ? envieuse? » ; qu'en pensez-vous ?

HGB — J'ai fait beaucoup de photos d'Hervé (un travail ininterrompu pendant plus de 12 années) et vous n'en connaissez qu'une petite partie par la publication. Pendant un moment, avant la publication de *L'Image de soi*, j'avais complètement limité mes activités photographiques à Hervé. Il en a toujours parlé de façon un peu fière et coquette ; c'est de cette époque que vient la notion d'« assiduité ». Mais mes portraits d'Hervé ne forment qu'une partie d'un projet photographique beaucoup plus vaste que nous avions planifié

---

<sup>7</sup> Saluons, entre autres, les lectures de Vincent Josse dans son émission sur France Inter (19/02/11, *Dans l'atelier fantôme d'Hervé Guibert*), qui ont permis à un grand public de sentir l'importance de son écriture sur la photographie, grâce à des extraits de *L'Image fantôme* ou de ses textes journalistiques.

ensemble. Projet conçu d'après une réflexion qui déclinait et testait les concepts doubles de portrait/autoportrait, de vrai/faux, de moi/toi et de simultanéité/déplacement temporel. Il y a de nombreux portraits de moi faits par Hervé, presque toujours dans la même situation où je l'ai photographié. En contrepartie, beaucoup de photographies d'Hervé ont des correspondances dans mes photographies : nous avons photographié les mêmes choses, les mêmes ambiances ou personnes presque en même temps. Nous avons consciemment utilisé le même appareil et la même pellicule. Au fil des années nous avons de plus en plus photographié avec l'appareil de l'autre ou photographié l'un après l'autre avec le même appareil. Nous avons fait cela de façon complètement consciente. Nous voyagions souvent ensemble (et avec Thierry Jouno) ; nous avons vécu ensemble à Paris, à Munich, sur l'Île d'Elbe et à Rome. Il a fait développer mes films et moi les siens ; et pendant longtemps nos deux activités n'en faisaient qu'une dans les deux appartements parisiens loués par Hervé (rue du Moulin Vert et rue Raymond-Losserand) et dans le mien, à Munich. Ce n'est que quelques mois avant la mort d'Hervé que j'ai commencé à séparer les archives ; il était assis à côté de moi et participait à toutes les prises de décision importantes. Cela faisait partie du rangement et de la mise en ordre qu'il avait déjà effectué pour ses manuscrits en vue de sa mort imminente. Chaque pas était mûri. Aujourd'hui encore il y a des photos que j'ai faites qui se trouvent aux archives des négatifs d'Hervé Guibert et dans mon archive il y a des négatifs d'Hervé Guibert. Nous étions d'accord sur le fait que ces enchevêtrements étaient inévitables et constituaient une partie de l'intérêt de notre expérience photographique commune, de notre projet. [...] L'accueil public de ce travail en commun est encore à faire. Nous avons toujours l'intention de publier notre travail photographique ; nos photos n'étaient pas des snapshots. Du vivant d'Hervé nous n'avions pas trouvé d'éditeur pour nous suivre dans nos projets photographiques multiples. Il n'y a que W. Blake & Co à Bordeaux qui se soit aventuré à *L'Image de soi*. Dans ses derniers mois Hervé a essayé de persuader Gallimard de publier un livre de ses photos et il n'a pas réussi ! Quand je pense que cela lui aurait permis de revoir lui-même toutes ses photos, de les choisir et de les ordonner en séquence comme il

aurait fait cela volontiers et comme cela aurait été bien et juste ! Mais chez Gallimard on ne trouvait pas ça assez intéressant, trop cher [...]. Il s'agissait de la création d'une image de soi qu'Hervé voulait laisser après lui. [...]

FP — On dirait qu'Hervé-modèle est récalcitrant à l'image. Est-ce vrai ? Était-il difficile à photographier ? [...]

HGB — Il a souvent refusé d'être pris en photo. [...] C'était très étonnant comme il était toujours prêt pour moi, comme il acceptait d'être inlassablement mon modèle. C'était aussi par confiance, intimité, amitié, ce pour quoi on autorise des choses que l'on refuse d'habitude, dont on a peut-être peur autrement. Mais très vite « mon » projet s'est transformé en « notre » projet. Alors après ce n'était plus du tout difficile de le photographier. Absolument pas. Parce que l'idée était bonne. Je crois qu'il avait le sentiment d'exercer un contrôle sur ses portraits tant que je les faisais. C'était important pour lui. Il ne voulait pas que ce soient des images fortuites de lui qui existent... Et il aimait les accords, les contrats entre amis, photographe était un de ces contrats. On y trouvait bien sûr du plaisir.

Lorsque je suis retourné le voir, en 2009, à Berlin, Hans Georg Berger a ouvert, avec grande gentillesse et malgré la difficulté que cela représentait pour lui, son carton à photos et là, j'ai pu voir une œuvre entremêlée de photos, de portraits magnifiques d'Hervé Guibert, de vues juxtaposées avec changement de photographes, de changements temporels, une expérience comparable à celle de Denis Roche. Au fur à mesure qu'il me montrait ses images, j'écoutais ses réminiscences :

Avec de la distance, je pense qu'il s'agit d'un travail très particulier et d'une approche substantielle, et qu'il est important d'en parler. [...]

Nous savions qu'on touchait à une chose insolite et innovatrice, rare et surprenante dans la photographie. [...]

Nous étions intéressés par les liens entre la peinture et l'écriture, par le XIX<sup>e</sup> siècle. Nous cherchions ces images dans les musées, à Turin, Munich, Paris, Florence ou Rome, etc. Ces images de soi étaient importantes pour nous, elles ont fini par se transformer dans un projet de travail : Hans von Marées, Lehnbach, et Hildebrandt, faisaient quelque chose de similaire ; Herbert List et Feininger ont aussi exploré le portrait commun comme un travail ensemble, un portrait double. On a repris, comme eux, les travaux de photos réciproques et les points de référence. [...]

Ce sont des réfractions multiples. On adorait les *Lachkabinett* des fêtes foraines, toutes ces transformations que peuvent prendre la tête, le corps, dans leurs miroirs déformants. [...]

Il s'agit d'une suite d'images, un portrait qui dépasserait la seule image. [...]

Nous voulions briser les séparations traditionnelles entre auteur et sujet, vivre la photo comme une expérience, un laboratoire. Jusqu'où peut-on aller, que peut-on supporter dans une relation à l'autre par rapport à sa propre image ? Il s'agissait d'un regard double, de lui et de l'autre. [...]

Si Hervé avait accepté avec moi, pendant 12 ans, de se faire photographe dans les moments plus intimes, je crois que c'est la preuve d'un projet. Il supportait l'appareil, car cela faisait partie d'une véritable recherche avec un but à long terme. Nous pensions toucher un aspect innovateur, une expérience nouvelle de la photo. Cela s'est développé de la façon suivante ; au début, je le photographiais très régulièrement et il ne me photographiait pas : dans un certain sens, je lui faisais la cour, j'essayais de l'entraîner ; puis il a commencé à me photographier, et on était à égalité ; pendant les dernières années, Hervé me photographiait plus souvent que moi. Je crois aujourd'hui que ce projet lui permettait de retrouver les préoccupations littéraires qu'il traitait dans ses derniers livres : le Moi, le Toi ; le rapport à la réalité mais construite par celle des autres ; vérité/mensonge. Notre projet photographique était probablement une extension ludique de ces questions qui occupaient sa tête. Je ne me rendais pas compte de cet aspect. [...]

Plus tard, je souffrais aussi de le voir par l'objectif, sa souffrance physique me semblait encore plus crue, vue par l'appareil photo, que par le regard normal. Dans ce regard normal, il pouvait y avoir une idée de l'amitié, de l'amour, de la compassion ; le regard à travers l'œil de la caméra comportait toujours une idée future que l'œuvre, indéniablement, allait avoir, et des responsabilités liées au fait que ces instants seraient un jour partagés. Je savais que je photographiais mon ami qui était en train de mourir. Évidemment, on avait des préoccupations bien différentes à ce moment-là ; elles se lisent dans ces photos. [...]

Ma spécialité de départ, c'est la religion. Dans mes études, je me suis très tôt intéressé aux rituels, aux masques, à la répétition. Je suis un homme de théâtre. Je pense qu'on retrouve cela dans ce travail avec Hervé ; il était intéressé. Je crois que l'aspect du rituel, de la théâtralité, de la répétition, si forts dans l'œuvre d'Hervé, n'ont pas encore été abordé suffisamment. Si un jour quelqu'un s'y intéresse, il trouvera des réponses dans ce travail photographique commun. [...]

Nous utilisons tous les deux le Rollei 35 S, qui a un objectif qui ouvre un peu plus que normal, ce qui change un peu les dimensions. C'est une vision particulière. Par exemple, les portraits de *Suzanne et Louise* sont faits avec cette petite déformation, ce qui change quelque chose, je crois. C'est un petit appareil, on le met dans la poche, c'est efficace quand on veut capter le « beau moment ». Au temps des petits appareils numériques, il semble anodin de mentionner cela ; mais notre travail commun a été fait avant la grande diffusion du digital, quand les appareils analogiques avaient tendance à devenir de plus en plus massifs et lourds. Au point que certains amis dans la profession riaient de nos deux petits Rollei. Ce n'était pas sérieux de photographeur comme ça ! À un moment incroyable, ma mère m'a offert le même appareil qu'Hervé avait reçu comme cadeau de son père. Signe du ciel, nos deux appareils se sont alors mélangés, les mêmes pellicules ont été développées dans le même labo, cela faisait partie du jeu d'images juxtaposées. Nous prenions des photos similaires en déplaçant le photographe, et après, on faisait un travail sur le souvenir : il s'agissait d'explorer la distance, la conception de l'auteur, le

« je », le « toi », les procédés de manipulation entre des images semblables prises par chacun de nous, souvent à quelques secondes d'intervalle. Les manipulations devenaient le contenu. C'est ce que nous avons testé pendant douze ans avec insistance. Nous avons découvert que nous aimions ces jeux sur l'auteur et le sujet, sur le mensonge, et aussi, ce jeu sublime où notre intimité devenait le sujet d'un regard extérieur et futur. [...]

Tout ce travail n'a jamais été montré dans sa complexité. Je suis sûr qu'il sera vu, un jour. [...]

Le père d'Hervé l'avait beaucoup photographié, pendant son enfance et son adolescence. Hervé l'avait toujours accepté ; il y a même une photo prise par son père, qu'il pensait la plus belle qu'on ait jamais faite de lui ; il m'en a offert un tirage, minuscule, vers la fin de sa vie. Le rapport d'Hervé avec son père était comme une histoire d'amour. Lorsque j'ai proposé à Hervé de le photographier systématiquement, je n'en savais rien. Je pense aujourd'hui que mon idée, pour Hervé, répétait quelque chose qu'il avait fait avec son père. Dans notre relation, elle aussi, pour certains aspects, une relation amoureuse, et certainement « perverse » dans le beau sens du mot, parce qu'elle tentait de briser les limites, la photo offrait un plaisir juste, une façon de faire avancer notre rapport insolite et étrange. C'était quelque chose qui appartenait à nous deux seulement. Le photographe, c'était d'abord un moyen de me rapprocher de lui, puis il a vu l'intérêt de la chose quand on la partageait. [...]

Le père d'Hervé était un homme remarquable, je l'aimais beaucoup, et cela, dès notre première rencontre ; après la mort de son fils, il était convaincu de le retrouver, après sa propre mort. Cet homme âgé, si digne, a accompagné le corps de son fils mort tout le chemin jusqu'à l'île d'Elbe, il était dans la voiture des pompes funèbres, il a dormi, avec le chauffeur, dans la voiture, à côté du corps de son fils mort, la nuit quand ils se sont arrêtés pour se reposer, sur un parking d'autoroute. Il ne pouvait pas imaginer aller dormir dans un hôtel et laisser ce fils mort seul dans la voiture... Devant le tombeau, il semblait si serein ; rien ne les séparait, que la mort...C'est beau ! [...]

Il ne faut pas oublier que mes premières photos d'Hervé, et les premières photos qu'Hervé faisait de moi, sont nées au même moment où il écrivait *L'Image fantôme*. C'était pendant son premier été (1979) à l'Ermitage de Santa Caterina. Prendre ces photos, c'était comme tester, jour après jour, la force du manuscrit qui progressait. [...]

Vous voyez cette photo d'Hervé, je l'ai faite lorsqu'Hervé n'était pas encore malade, un jour, sur l'île d'Elbe, au cimetière du village... On n'avait pas vraiment l'habitude de fréquenter ce lieu. Il se tient exactement, mais exactement, à l'emplacement où se trouve sa tombe aujourd'hui... C'est incroyable : à cet endroit, il n'y avait même pas le columbarium à ce moment-là... C'est étrange, qu'en pensez-vous? [...]

À la fin de sa vie, comme il l'explique dans *Cytomégalovirus*, Hervé ne pouvait plus voir que d'un œil, il ne pouvait surtout plus regarder des planches-contact. Nous avons donc fait le tri de ses photos ensemble, choisi les tirages pour le livre qu'Hervé avait proposé à Gallimard, que Gallimard a refusé, deux mois avant sa mort. Chaque jour, nous passions une heure sur les photos et il écrivait *Le Paradis* en même temps. Il exprimait des doutes sur sa photographie ; comme je n'étais pas toujours d'accord, je m'efforçais de lui montrer des choses, des séries, des liens que je voyais. Il avait ce magnifique sourire, quand, parfois, il était content d'une image. Une nuit, il a commencé à faire des tas et à écrire des dédicaces sur ces photos, c'étaient des cadeaux pour ses proches. Le tas qui m'était destiné grandissait de jour en jour, et je lui disais qu'il avait trouvé le moyen de se débarrasser élégamment de témoignages pesants. « Non », disait-il, « je veux mettre mon nom sur ce que j'aime dans ces photos. » Après sa mort, tout le matériel photographique, les négatifs, les tirages, les planches-contact, sont allés dans ma chambre dans l'appartement de Thierry, qui m'avait accueilli. Nous avons un jour fait le tri, Thierry et moi ; Thierry était malade comme Hervé, mais il luttait pour ne pas le montrer et nous étions en complète illusion sur son état. Thierry a pris les choses en main, il pensait proposer une exposition à un musée, il cherchait un regard critique de conservateur. Je sais que ses discussions avec Beaubourg étaient bien avancées et la galerie Gaillard n'avait rien à voir

avec ça. Puis Thierry est mort. Je voulais partir de Paris, prendre mes affaires, et puis c'est tout. Les deux personnes les plus importantes de ma vie affective étaient mortes, l'une après l'autre, à six mois d'intervalle. [...]

Les photos du voyage en Égypte, avec Hervé, sont en grande partie inédites. C'était un travail, pas un voyage touristique, un projet commun d'écriture photographique. Chacun devait écrire et photographier l'Égypte et l'autre, photographier l'Égypte et nous-mêmes. Pas un livre sur l'Égypte, mais de nous en Égypte. Lorsque nous sommes partis, je fuyais un peu les problèmes du festival de théâtre de Munich. Hervé était aussi parti en catastrophe de Paris, il voulait arrêter son travail au *Monde*, aller à *L'Autre Journal*. Nous formions deux états perturbés qui débarquent au Caire, ce pays nous prend tout de suite, un vieil hôtel anglais, le bruit des Égyptiens avec leurs voitures, les klaxons, les nuits étoilées, la chambre sur le Nil, l'air infect du Caire sous la tempête de sable, tout cela sur fond d'un projet contemporain. J'ai tenu un journal en Égypte, il est écrit en français avec sur les pages manuscrites, comme des pattes de mouches, des attestations, commentaires et corrections d'Hervé. Bien sûr, ce serait une bonne idée de le publier, avec les photos. J'avoue que je ne m'en suis pas suffisamment occupé. Dans les manuscrits d'Hervé « à publier après ma mort » se trouvait une chemise avec ce que nous avons publié en 1995 chez Actes Sud, grâce à Christian Caujolle, *Lettres d'Égypte*, avec des lettres (fictives) d'Hervé à ses amis. Il y a un choix très réduit de mes photos. Le projet original était plus ample : il y a les photos d'Hervé, il y a mon journal, il y a ses lettres, il y a mes photos inédites. Quand je les revois, il me semble que ces photos faites en Égypte sont l'apogée du projet de se photographier mutuellement. [...]

Dans ce qu'Hervé a fait, ses écrits, ses photos, il y a un élément passionné, un appel à l'affection de celui qui les regardera. On pourrait considérer toute son œuvre comme des lettres, des messages à ses plus proches, et il attend avec anxiété la réponse. Les lettres sont touchantes, il parle à chacun d'une manière différente et avec chaque personne il aborde des thèmes différents. [...]

Oui, on peut trouver un lien avec mon travail actuel, les photographies sur la méditation theravada, les photographies des manuscrits sur feuille de latanier, la beauté des livres, les tables d'écriture d'Hervé certainement, les plissés, les tissus, la fidélité au noir et blanc, la beauté du tirage à l'ancienne, les lumières, la persévérance sur un sujet, puis sur un pays, une religion : le Laos, ses acteurs, les rites, la renaissance du bouddhisme [...].

Un auteur d'Amérique du Nord, John Alan Farmer, a récemment écrit un texte analytique où il fait le lien entre mes photos d'Hervé et mon travail sur la méditation bouddhiste (2011, *The Self-In-Relation. On Hans Georg Berger's photographs*). Cela m'a surpris, mais je comprends ce qu'il veut dire. Un texte que j'aime beaucoup. [...]

Et puis c'est aussi très différent [...] ma photo est très engagée aujourd'hui [...] oui je pense encore souvent à Hervé, mais c'est loin, vous voyez ça fait un moment que je n'avais pas ouvert ces boîtes.

Lorsque je lui ai demandé pourquoi ces images sont aujourd'hui encore enfermées dans ce carton, il m'a répondu :

Je vois l'amour comme une chose précieuse, noble, à ne pas mettre dans une situation de bataille. C'est pourquoi j'ai toujours voulu un témoignage serein de ma relation avec Hervé.

Il était difficile de suivre la pensée créatrice d'Hervé de son vivant ; maintenant qu'il est mort, il me semble que cela est encore plus difficile. Guibert était quelqu'un qui dérangeait parce qu'il posait froidement les questions les plus dérangeantes. Curieusement, notre jeu avec la photographie reste un élément dérangeant pour ceux qui maintenant essaient de « mettre de l'ordre » dans ce qu'il a laissé. Les publications posthumes laissent toujours un amer goût de faux, on soupçonne vite des arrangements, des normalisations. Guibert détestait exactement cela, la normalisation ; il était très subversif. Le projet entre Hervé et moi gêne parce qu'il ne se laisse pas classer de manière habituelle : comment deux auteurs photographient-ils ? Qui a fait quelle prise de vue ?

Je suis le seul à me souvenir du qui et du comment. Pour les critiques, les galeristes, les collectionneurs, c'est difficile de s'y retrouver dans cet enchevêtrement volontaire. Mais c'était notre but, et c'est un des intérêts du travail photographique d'Hervé. Bien sûr, ce n'est pas le seul. Mais je ne vois pas comment on peut prétendre que ce travail commun n'a pas existé. Il a existé, c'est une création, et comme toutes les créations qui sont dignes de ce nom, elle va faire son chemin : « *Habent sua fata libelli* » (« Les livres ont leur propre destin ») bien sûr, c'est vrai pour la photo aussi. Ce travail est innovateur et, pour qui veut savoir qui était Guibert-photographe, incontournable.

Vingt années après, l'héritage guibertien semble stigmatisé par le monopole d'une maison d'édition qui sonne le gong tous les dix ans et par l'étrange devenir d'un mouvement, *l'intime*, qui s'est asphyxié devant l'importance donnée, *ad nauseam* (Baqué, p. 49), à des travaux sans valeur. Alors que les études sur cet auteur sont passionnantes en Angleterre ou au Canada, on a tenté un réveil en France, en 2011, qui a suivi le boom du marché photographique, largement anticipé et craint par Guibert critique<sup>8</sup>. Soudainement, l'écrivain est devenu photographe de galeries. Si l'on se félicite de voir enfin un inventaire de ses photographies, c'est encore pour se tromper de sujet : l'introduction au catalogue ne constitue qu'un pâle

---

<sup>8</sup> « On a découvert, aux États-Unis, qu'on pouvait faire de l'argent avec la photographie, que ces petits morceaux de vie ou d'espaces suspendus pouvaient former un capital, être l'objet de transactions, de convoitises, de vols, d'expertises, bientôt de faux. La photographie est une matière comme une autre, et pourquoi échapperait-elle à la loi de l'argent ? [...] Or, quand on se rend aux États-Unis, on s'aperçoit que la photographie a pris une tournure sinistre, moribonde, immobilisante. Il ne faudrait pas que la France tombe à son tour dans ce piège, dans cet emballement aveugle, dans cette frénésie vide, dans ce fétichisme banal. La photo est une chose qui se prend, puis qui se prend en main, qu'on froisse dans le journal, sur laquelle on peut rêver, ourdir de l'amour, des révoltes ou des désirs, sur laquelle on peut jeter des sorts. » (Guibert, 1999, p. 308-309).

reflet tautologique de cette œuvre aux racines précoces et tentaculaires et ne situe pas l'originalité d'un travail qui se définit, entre autres, comme un laboratoire de choix précoces, de sujets tabous et toujours marginaux, correspondant à des textes assoiffés d'absolu, de mort et de différences, par une écriture photographique à la recherche de nouvelles limites — comme par exemple *L'Image fantôme*, qui détrône le pouvoir oculaire de l'image —, par une œuvre photographique du *toucher*, mais récalcitrante à *se* laisser figer, dont la force permet, aujourd'hui encore, d'établir un couloir autofictionnel entre le lecteur et le visiteur d'exposition. Les complexités du carton à photos restent encore à découvrir, l'exemple du travail en collaboration avec Hans Georg Berger reflétant bien une autre diffraction du projet guibertien, *une mort de l'auteur*, qui inscrit *Guibert photographe* comme un paradoxe.

## Bibliographie

- BAQUÉ, Dominique. (2004), *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion.
- BERGER, Hans Georg. (1988), *L'Image de soi ou l'injonction de son beau moment ?*, Bordeaux, Éditions William Blake.
- . (2000), *Het Bun Dai Bun, Laos-Sacred Rituals of Luang Prabang*, Londres, Westzone Publishing.
- . (2006 et 2009), *The Floating Buddha*, New York, Anantha Publishing.

- . (2009), *The Learning Photographer. Scholarly texts on Hans Georg Berger's art work in Laos and Iran*, New York, Anantha Publishing.
- BOULÉ, Jean-Pierre (dir.) (1995), *Hervé Guibert, Nottingham French Studies*, n° 34.
- . (1999), *Voices of the Self*, Liverpool, Liverpool University Press.
- . (2001), *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan.
- CALLE, Sophie. (2003 [1986]), « Les Aveugles », dans *M'as-tu vue*, Paris, Éditions Xavier Barral, p. 377-384
- . (2003 [1989-1991]), *Fantômes*, dans *M'as-tu vue*, p. 393-400
- CHÉROUX, Clément. (2002), *Fautographie : Petite Histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now.
- DEL AMO, Jean-Baptiste. (2011), « L'impossible photographique », dans *Hervé Guibert photographe*, Paris, Gallimard, p. 5-22
- FARMER, John Alan. (2011), *The Self-In-Relation. On Hans Georg Berger's photographs*, New York, Anantha Publishing.
- GENON, Arnaud. (2004), « [Hervé Guibert en 2004](#) », *La Revue des Ressources*.
- GUIBERT, Hervé. (1977 [2009]), *La Mort propagande*, Paris, Régine Deforges [Gallimard]
- . (1980 [2005]), *Suzanne et Louise*, Paris, Éditions Libres/Hallier [Gallimard].
- . (1981), *L'Image fantôme*, Paris, Minuit.

- . (1984), *Le Seul Visage*, Paris, Minuit.
- . (1988), *L'Image de soi, ou l'injonction de son beau moment ?*, Bordeaux, William Blake and Co.
- . (1991), *Vice*, Paris, Jacques Bertoin.
- . (1993), *Photographies*, Paris, Gallimard.
- . (1995), *Lettres d'Égypte*, Paris, Actes Sud.
- . (1999), *La Photo inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie, 1977-1985*, Paris, Gallimard.
- . (2001), *Le Mausolée des amants : Journal, 1976-1991*, Paris, Gallimard.
- . (2011), *Hervé Guibert photographe*, Paris, Gallimard.
- KRAUSS, Rosalind. (1990), *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Éditions Macula.
- LEBEER, Irmeline (1973), « Man Ray fautographe », *L'Art vivant*, n° 44, novembre, p. 25-27.
- POINAT, Frédérique. (2008), *L'Œuvre siamoise : Hervé Guibert et l'expérience photographique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels ».
- SARKONAK, Ralph (dir.) (1997), *Le Corps textuel d'Hervé Guibert*, Paris, La Revue des Lettres Modernes Minard.
- . (2000), *Angelic Echoes, Hervé Guibert and company*, Toronto, University of Toronto Press.
- SERRANO, Andres. (1994), *Andres Serrano : La Morgue*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal.
- . (1997), *A History of Andres Serrano/A History of Sex*, Groningen, Groninger Museum.

## Résumé

Cet article interroge Hervé Guibert en tant que photographe. Dans un premier temps, l'analyse se penche sur la pertinence de la toute nouvelle critique, prologue du catalogue de l'exposition de ses photographies à la Maison européenne de la photographie (2011) : *Hervé Guibert photographe*. Dans un second temps, l'auteure va rechercher les préoccupations véritables de l'écrivain lorsqu'il utilisait la photographie. Il s'agit alors de montrer que l'organisation photographique était liée à l'exploration de nouvelles limites, que ce soit dans le choix des sujets et leur mise en scène dans le livre, de l'exploration de sens nouveaux ou encore de jeux à deux sur le portrait et l'autportrait.

## Abstract

This article questions the recent consideration of Hervé Guibert as photographer. The author will critically assess *Hervé Guibert photographe* (Hervé Guibert photographer), the catalogue for an exhibition at the Maison européenne de la photographie, Paris, in 2011. Then she will reflect on important dimensions of Guibert's work with Photography that tended to be ignored in the publication. Three dimensions will be considered, firstly the exploration of new limits, either in the choice of topics and their organisation into a book; secondly a research of new senses and finally pair experiments around the notions of portrait and self-portrait.