

Patience, obstination, révélation

Manuel Álvarez Bravo et Bertrand Hugues face au monde végétal

Daniel Hautelin
Université de Lille

Pour Georges Didi-Huberman

Toute personne curieuse qui a tenté de photographier de manière suivie et patiente le règne végétal s'est bien vite aperçue que le sujet obligeait à un regard toujours plus exigeant, toujours plus ouvert. Il n'est pas surprenant que ce contact privilégié avec la nature replace sans cesse l'artiste au cœur même de sa démarche. Il n'est pas étonnant, non plus, que ce sujet – le monde végétal – ait été approfondi, avec sincérité et obstination parfois, tout au long d'une vie créatrice.

Le rapprochement, dans cet article, de deux corpus d'œuvres très différents sur de nombreux points s'est accompagné d'un parti pris, suivi de bout en bout, de ne pas hiérarchiser ou classer ces œuvres ; comparer deux auteurs, certes, mais pour montrer leurs richesses propres, suivre leurs perspectives, souligner toutes leurs possibilités, que celles-ci soient complémentaires, opposées ou totalement étrangères. Il était important, avant tout, de tenter de présenter la capacité de l'image photographique à saisir des réalités différentes et à les faire dialoguer, quitte à céder au vertige d'un kaléidoscope.

Si Manuel Álvarez Bravo photographie de plus ou moins loin, Bertrand Hugues photographie de près, voire de très près⁷¹. Suivant un de ses premiers maîtres,

⁷¹ Je remercie Bertrand Hugues pour l'entretien qu'il m'a accordé, en son domicile parisien, le 16 décembre 2015. Cela m'a permis de préciser les informations dont je fais état dans cet article et de prolonger les réflexions que m'inspirent ses photographies depuis plusieurs années. Mes remerciements, également, à Paul-Henri Giraud, pour la relecture de cet article.

Edward Weston, don Manuel traite plusieurs thèmes au même moment. De son côté, Bertrand Hugues n'a jamais quitté, dans le domaine de la création personnelle, l'univers de la microphotographie et cite volontiers l'ouvrage de Laure Albin Guillot, *Micrographie*, comme un exemple déterminant et fécond¹⁷². Les deux photographes ont répondu de manière identique aux bouleversements de leur discipline, en demeurant fidèles à la photographie argentique : de moyen format et essentiellement en noir et blanc pour ce qui est de don Manuel, de grand format et exclusivement en noir et blanc chez Bertrand Hugues. Ils ont complété, tous les deux, leur compétence technique par une culture très approfondie du monde de l'image.

Dans le bref éditorial qui ouvre le numéro 3 de la revue *Études photographiques*, André Gunthert définit la photographie comme « le théâtre de constructions imaginaires »¹⁷³. Il me semble que cette approche peut exactement qualifier l'œuvre des deux photographes étudiés. C'est la facilité avec laquelle l'image photographique se déplace d'un contenu purement descriptif et documentaire vers l'élaboration d'un univers imaginaire et fantasmatique qui m'a guidé, dans la mise en perspective de ces deux œuvres photographiques.



Bertrand Hugues (2002)

¹⁷² Cf. Laure ALBIN GUILLOT, *Micrographie décorative*, Paris, Draeger, 1931.

¹⁷³ André GUNTHERT, « Au doigt ou à l'œil », § 3, *Études Photographiques*, n° 3, novembre 1997, [En ligne], mis en ligne le 13 novembre 2002. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/91>. Consulté le 22 janvier 2016.

Manuel Álvarez Bravo ou la quête d'une « mexicanité onirique »

Nous ne serons pas hors sujet en parlant de la musique classique occidentale, celle qui fut tant appréciée par Manuel Álvarez Bravo, pour introduire un propos concernant l'œuvre du photographe mexicain¹⁷⁴. Une époque récente pour l'interprétation de notre « grande musique » voyait le monde entier se donner rendez-vous dans les salles de concert pour écouter des maîtres du piano qui étaient des hommes fort âgés dont le répertoire se restreignait au fil des ans. Le cas du pianiste américain Rudolf Serkin apparaît caractéristique de ce mouvement de retour vers un noyau essentiel, et ce n'est pas sans nostalgie que l'on se rappelle aujourd'hui les derniers concerts du Maître où ce dernier jouait et rejouait, de capitale en capitale, les dernières sonates de Beethoven ou de Schubert. Ce n'est pas sans émotion, non plus, que l'on peut retrouver ce mouvement de retour sur soi à la fin de la très longue vie de créateur de don Manuel. Ce mouvement n'est pas trop limitatif dans les thèmes abordés, mais il privilégie néanmoins le nu féminin, les arbres, les plantes et le jeu des reflets. On peut dire que ces sujets, photographiés tout au long de la vie, sont devenus déterminants au fur et à mesure de l'avancement et de l'achèvement de l'œuvre. Corrélativement, peut se mesurer un relatif effacement de certains autres thèmes importants, celui du visage humain ou de la photo de rue, par exemple.

Un de ces sujets ultimes concentre une part de ce qui a intéressé les pionniers de la photographie. Il s'agit de la transcription de l'arbre. Si la première photographie de don Manuel choisie dans ce développement ne fait pas véritablement partie de ses dernières œuvres, son caractère prémonitoire n'en est pas moins surprenant. C'est un cliché réalisé en 1972 qui porte comme titre *Peintre en noir*¹⁷⁵. Cette photographie pour le moins paradoxale nous place, frontalement, devant un mur assez haut qui vient d'être uniformément peint en noir. Un ouvrier peintre est encore suspendu à

¹⁷⁴ Álvarez Bravo était un grand mélomane, comme le signalent plusieurs critiques. Cf. par exemple Paul-Henri GIRAUD, *Manuel Álvarez Bravo, L'Impalpable et l'Imaginaire*, Paris, Éditions de La Martinière, 2012, p. 182.

¹⁷⁵ *Pintor de negro*. Photographie reproduite *ibid.*, p. 196.

une nacelle, dans le vide, sur la partie gauche de l'image. Celle-ci est coupée en son milieu par un mât métallique, de couleur sombre également, et chacune des deux parties de l'image est occupée par un arbre, planté juste devant le mur noir. Les deux arbres viennent d'être taillés et leurs branches sectionnées ne portent que très peu de feuillage : deux silhouettes, deux fantômes d'arbres très tourmentés, blessés, semblent tournoyer devant un immense écran noir. Sur les bords de l'image, un paysage urbain se laisse deviner. Dans le bas du mur noir, une porte n'a pas été peinte. Ces deux arbres – silhouettes anthropomorphiques se découpant, mutilées, sur le noir de la nuit, le noir de la mort – nous livrent un des sens donné par don Manuel à la photographie d'arbres : ceux-ci se dressent devant un voile noir, ils se lèvent contre la mort. La quête de don Manuel, dans ce domaine, pouvait se comprendre comme la recherche d'un « arbre sans fin » : un élément végétal faisant, dans sa temporalité propre, barrière à la mort¹⁷⁶. Un élément végétal qui aurait, tout comme le cliché photographique, un pouvoir de survivance, précaire, certes, mais au-delà de toute chronologie humaine.



Manuel Álvarez Bravo, *Peintre au noir* (1972)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

¹⁷⁶ Cf. *ibid.*, p. 214-215. Les titres originaux sont *Y por la noche gemía* et *El descarnado, dios de la primavera*.

Au sujet de l'arbre, un rapprochement pourrait être tenté entre la photo de 1972 et les deux clichés présentés en regard l'un de l'autre dans le livre de Paul-Henri Giraud : *Et la nuit, il gémissait* (1945) et *L'écorché, dieu du printemps* (1970-1972)¹⁷⁷. Dialogue imaginé entre deux paires d'arbres, entre des formes anthropomorphes brisées, tronquées, sacrifiées. Dialogue entre des gémissements devant la nuit, devant la monstruosité d'un sacrifice primitif ? Dialogue entre des images qui laissent supposer un métalangage tourné vers le rêve, vers le récit mythologique, vers le récit fondateur (un récit « sans fin » souvent sous-jacent chez don Manuel). Il n'est pas étonnant que le cliché d'un de ces spectres d'arbre porte le titre de *L'écorché, dieu du printemps* : pour le photographe cet écorché végétal appelle, d'abord, celle de Xipe Totec (« notre seigneur l'écorché »), et peut-être aussi celle d'un autre écorché au printemps, le Christ.



Manuel Álvarez Bravo, *Et la nuit, il gémissait* (1945)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 158-159.

Si le thème de l'arbre, de « l'arbre sans fin », nous conduit directement à la proximité de la photographie de don Manuel avec les grands récits fondateurs, le mur noir du cliché de 1972 est présent pour nous montrer les liens de l'image photographique et de la mort, liens précisés, soulignés, à la fin de ces années 1970, par Roland Barthes dans *La chambre claire*¹⁷⁸. Dans les dernières pages de cet essai, Barthes souligne aussi toute la « folie » de la photographie qui tente de se dresser devant la mort¹⁷⁹. C'est en suivant la « folie » contenue dans l'œuvre de don Manuel que l'on voudrait tenter de se rapprocher d'autres récits fondateurs. Le premier moment de cette marche dans la « folie photographique » sera celui d'un cliché empreint à la fois de tendresse et de détresse. Être devant l'image, être devant le temps, être devant la mort et être aussi, dans ce mouvement très barthésien, devant la mère ; plus exactement, garder toujours en mémoire l'angoisse de la (future) mère devant la mort et, en premier lieu, celle de l'enfant attendu, espéré. Le cliché de 1948 est titré par don Manuel *Maternité*. Les formes rebondies du ventre de la future mère, photographiée de profil, s'inscrivent (pour être encore mieux soulignées) sur une série de lignes verticales dessinant différentes plages de gris sur le fond du cliché. Les motifs de la robe portée par le modèle suivent ces mouvements verticaux. Cette photographie allie une grande douceur et l'expression douloureuse, profondément inquiète du visage de la future mère. Ce visage pourrait évoquer certains visages des Vierges de l'Annonciation des grands maîtres de la Renaissance italienne et, en premier lieu, celui de la Vierge de la grande Annonciation peinte par Fra Angelico dans le corridor d'entrée de l'étage des cellules des moines au couvent de San Marco à Florence¹⁸⁰. Ces visages en suspension, en attente, qui portent en eux toute la

¹⁷⁸ Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie* [1980], in *Œuvres complètes*, t. V, *Livres, textes, entretiens. 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, p. 785-892. Cf. *idem*, *Journal de deuil*, Seuil / IMEC, 2009 ; Olivia BIANCHI, *Photos de chevet*, Genève, Furor, 2015.

¹⁷⁹ « La Photographie devient alors pour moi un *medium* bizarre, une nouvelle forme d'hallucination : fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps : une hallucination tempérée, en quelque sorte, modeste, *partagée* (d'un côté "ce n'est pas là", de l'autre "mais cela a bien été") : image folle, *frottée* de réel. » R. BARTHES, *La Chambre claire*, 47, *op. cit.*, p. 882.

¹⁸⁰ Cf. http://www.museumsinflorence.com/musei/museum_of_san_marco.html et Daniel ARASSE, *L'Annonciation italienne*, Paris, Hazan, 1999.

grandeur d'être mère mais, en même temps, toute la prémonition du malheur qui marquera la fin de la vie terrestre de l'enfant à naître. L'image du début du cycle contient sa propre fin qui est obligatoirement dramatique. La gravité du visage de cette future mère répond d'une certaine manière au visage ensanglanté de l'*Ouvrier en grève, assassiné* (1934).



Manuel Álvarez Bravo, *Maternité* (1948)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

En suivant ce mouvement pendulaire de la vie et de la mort, de la question de notre origine à celle de la mémoire, mouvement d'oscillation que l'image, et particulièrement l'image photographique, est apte à accompagner, nous nous trouvons situés en plein cœur de cette « folie » soulignée par Roland Barthes. On connaît les circonstances de sa création et il est possible de se demander, encore de nos jours, quelle « folie » a pu conduire la réalisation de ce cliché de 1938-1939,

devenu la photographie la plus célèbre de don Manuel : *La Bonne Renommée endormie*. C'est véritablement un autre univers que le photographe est allé rejoindre sur cette terrasse inondée de lumière (un lieu privilégié, chargé d'une puissante signification érotique pour don Manuel) afin d'y faire poser une jeune femme nue portant de curieux bandages au milieu de végétaux (quelques fruits épineux) posés à son côté. Devant un mur très sombre, le modèle, comme endormi, est allongé au sol sur une couverture. Les péripéties précédant la réalisation de ce cliché sont connues : alors que don Manuel patiente en compagnie d'autres travailleurs pour obtenir son salaire, André Breton lui demande, dans une communication téléphonique, un cliché pouvant servir de couverture à une revue surréaliste. On peut imaginer la fièvre qui a entouré les préparatifs de la prise de vue : réunir, sur une terrasse, le modèle, les différents instruments de la prise de vue, les végétaux et le médecin capable de réaliser les bandages sur le corps du modèle. Dans cette photographie véritablement « folle », tous les éléments se trouvent réunis pour susciter la plus troublante émotion. Les quatre fruits posés à proximité du bassin du modèle, partie du corps magnifiée par les bandages qui ne laissent entrevoir que les poils pubiens, introduisent à la question de la représentation de l'ouverture du corps féminin, de la représentation, de la suggestion de notre origine. Ils introduisent au mystère de cette naissance « suspendue », en attente, suggérée par le cliché *Maternité*. La place de la question de notre origine, partagée par la plupart des hommes sous la forme du souvenir d'enfance, a été abordée par Hubert Damisch dans son livre *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, livre écrit en écho au texte de Freud, *Un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci*¹⁸¹. C'est dire que l'œuvre de don Manuel, *La Bonne Renommée endormie*, nous place très directement devant les thèmes de la femme ouverte, de la mère ouverte et nous renvoie encore à la présence sous-jacente d'une mythologie essentielle, fondatrice, que pourrait rappeler, aussi, le thème du sommeil¹⁸².

¹⁸¹ Cf. Hubert DAMISCH, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Paris, Seuil, 1997.

¹⁸² Cf. Michel SERRES, *Esthétiques sur Carpaccio* [1975], Paris, Le Livre de poche, « Biblio Essais », 1987, p. 109-113. Le sommeil d'Ursule est lié, pour Michel Serres, aux balbutiements d'une grammaire

Comment appréhender, dans ce cadre qui serait celui d'une survivance fondamentale, la présence du monde végétal ? Remarquons que dans la *Bonne Renommée endormie*, le monde végétal n'apparaît que sous la forme de détails (les fruits posés à côté du corps dénudé du modèle) mais là encore ce sont des détails hautement évocateurs, hautement signifiants, qui nous ouvrent l'accès à un monde secret, souterrain, dissimulé. Nous avons évoqué ce monde oscillant entre le document et la légende, entre la vie et la mort chez don Manuel mais cette perception de l'instabilité, du vertige, doit s'appuyer sur des éléments fixes, immuables, profondément accrochés à la réalité sensible. La présence du nu féminin comme celle du monde végétal dans l'œuvre photographique de Manuel Álvarez Bravo répondent à cette nécessité d'assurer une démarche créatrice sur des éléments stables, ne serait-ce que pour mieux approcher le vertige par après.



Manuel Álvarez Bravo, *La buena fama durmiendo* (1938-1939)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

originelle et à une forme d'enfance de l'art. On pourrait légitimement se demander si les perspectives ouvertes par don Manuel avec *La Bonne Renommée endormie* ne concernent pas, elles aussi, la grammaire essentielle d'un art photographique.

Ce privilège accordé à l'immobilité du règne végétal répond également chez le photographe à la volonté d'établir ce qu'Enrique Krauze définit justement comme une « mexicanité onirique »¹⁸³. Ici, encore, c'est rechercher une forme de paysage idéal, rêvé et fondateur, et il est remarquable que celui-ci soit évoqué, dans le cliché-phare de don Manuel, par des fruits très humbles d'Amérique latine, des *abrojos*. Fruits épineux qui appartiennent aux végétaux caractéristiques du paysage mexicain (ceux-là même qui ont attiré l'attention d'Eisenstein lors de son séjour mexicain et qui figurent en grand nombre sur des photographies d'archives personnelles, pas encore publiées aujourd'hui)¹⁸⁴. On peut évoquer ici une parenté d'esprit entre le photographe et le cinéaste à propos du paysage mexicain, et rappeler que don Manuel a assisté dans les années 1930 à plusieurs séances de tournage du film d'Eisenstein réalisé au Mexique¹⁸⁵. Soulignons pour terminer que ces plantes épineuses appartiennent directement à cet univers sensuel et érotique diffus que nous a transmis don Manuel. La présence de ce monde charnel est un élément primordial de cette mexicanité révélée par l'œuvre du photographe. Et ces *abrojos* disposés, comme pour le protéger, le long du corps du modèle, ne symbolisent-ils pas la fertilité et la maternité ?

J'aimerais maintenant faire dialoguer, sur une sorte de table de montage symbolique et métaphorique, les témoignages de la fidélité de don Manuel aux végétaux et aux paysages de son pays et les photographies de végétaux réalisées par le photographe français Bertrand Hugues.

¹⁸³ Cité par P.-H. GIRAUD in *Manuel Álvarez Bravo, op. cit.*, p. 15.

¹⁸⁴ Quelques documents photographiques inédits appartenant aux archives du cinéaste et concernant son séjour au Mexique (années 1930-1931) ont été projetés par Georges Didi-Huberman lors de son séminaire de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales au mois de décembre 2015. Ces documents ont été communiqués à ce dernier par Mme Elena Vogman (Freie Universität, Berlin).

¹⁸⁵ Don Manuel a réalisé, au moins, un très beau portrait d'Eisenstein.



Bertrand Hugues (2013)

Bertrand Hugues, herboriste de la lumière

Dans son travail de création photographique, Bertrand Hugues est l'artiste d'un seul thème, et cela depuis ses débuts. Le monde végétal est pratiquement le seul lieu de sa recherche ; c'est un thème inépuisable pour lui parce qu'il réclame une rigueur implacable durant tout le cycle de son traitement : de l'observation, toujours plus précise, de ses infimes détails jusqu'à l'examen méticuleux et souvent passionné, enfiévré de la « montée » de l'épreuve finale dans la chambre noire. Bertrand Hugues tient à mettre en évidence que le contact qu'il entretient avec le monde végétal le place directement devant la question de la lumière, cette dernière devenant au fil de son œuvre la question première. Il est important de rappeler, aussi, toute l'humilité du photographe devant son projet qui reste, dans son esprit, à améliorer sans cesse et qu'il sait, à la fin, impossible à achever.

Les clichés de Bertrand Hugues traduisent immédiatement la patience intraitable que l'on a évoquée à propos de l'œuvre de don Manuel. Ces deux créateurs ne travaillent pas dans l'instant mais plutôt dans le temps suspendu de l'attente. Cette patience souveraine, Bertrand Hugues l'a héritée de son père qui l'a initié dans

l'enfance aux secrets de l'entomologie. Il est significatif qu'après avoir placé l'humilité au cœur de sa démarche, Bertrand Hugues ait rappelé, dans notre entretien, la figure du père. C'est dire que, devant ses œuvres, il ne nous faudra jamais oublier que son geste créateur trouve son origine, aussi, dans la mémoire des souvenirs d'enfance. Tout cliché de Bertrand Hugues nous invite à un retour à un état originel proche d'une nature première et de l'enfance et réclame de nous un regard émerveillé. Dans leurs multiples dimensions, les images du photographe français sont un travail sur la mémoire, en premier lieu parce qu'un bon nombre d'entre elles proviennent de végétaux trouvés dans des herbiers anciens qu'il a fallu au préalable collecter. L'artiste insiste sur le fait que la plupart de ses photographies actuelles offrent aux végétaux photographiés une seconde vie, autonome, détachée de leur premier contexte — celle d'un moment de l'art situé entre les cimaises d'une galerie d'exposition et la collection d'un amateur. En clair, ces végétaux photographiés revivent après une première mort, survivent au-delà des outrages du temps, au-delà des pages pliées et maculées d'un herbier ancien. Bertrand Hugues situe sa quête dans les plis du temps des vieux manuels de botanique ou d'entomologie, dans le papier des herbiers que les siècles ont froissé, dans les végétaux collectés, « frottés » par le temps, si nous voulons reprendre le terme employé par Roland Barthes¹⁸⁶. Il situe son travail dans le mouvement vaste et très profond de la survivance et il admet volontiers que celui-ci participe du genre de la nature morte. A-t-on besoin de souligner ici la proximité, dans la langue allemande des mots *Stilleben* et *Nachleben*, c'est-à-dire la proximité entre, d'une part, le paradoxe d'une nature morte et toujours vivante à la fois (celle qui est le sujet premier des recherches de Bertrand Hugues), et d'autre part, les grandes formes de la survivance — celles de l'antique dans la Renaissance italienne, par exemple, telles qu'elles furent éclairées par Aby Warburg au début du XX^e siècle¹⁸⁷ ?

¹⁸⁶ Voir *supra*, n. 8.

¹⁸⁷ Cf. en traduction française : Aby WARBURG, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990 ; *id.*, *Le Rituel du serpent*, Paris, Macula, 2011 ; *id.*, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'Écarquillé, 2012. Et aussi Georges DIDI-

Bertrand Hugues constate avec satisfaction que certains collectionneurs de ses œuvres les exposent dans de véritables cabinets de curiosité. Pratique ancestrale qui est contemporaine des herbiers dont se sert le photographe ; ainsi, curieusement, un petit nombre de végétaux photographiés retrouverait, par delà les siècles, les lieux de leur provenance : le monde clos et secret des amateurs d'objets scientifiques, artistiques, ou d'objets évoquant de lointaines contrées. On peut apprécier qu'une photographie soit un objet choisi pour ouvrir l'accès à un monde caché ; on peut apprécier, encore, qu'émane du cliché photographique la présence d'un univers régi essentiellement par le goût de ce qui est rare et unique. En d'autres termes, il importe d'associer, avec Bertrand Hugues, l'univers de la photographie et une certaine forme de magie qui serait celle d'une nouvelle naissance, d'une survivance au-delà des cadres temporels et spatiaux habituels. La magie propre à des cabinets de curiosité où se retrouveraient des objets vivants et morts à la fois, proches et éloignés, familiers et totalement étrangers ; la magie de lieux dévolus au disparate et à la plus puissante imagination où l'« usage de l'image » serait « habité de chimères et traversé de fictions »¹⁸⁸.



Bertrand Hugues (2006)

HUBERMAN, *L'Image survivante*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002 ; Philippe-Alain MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

¹⁸⁸ A. GUNTHER, « Au doigt ou à l'œil », § 3, art. cit.

Dans ce sens, les images de Bertrand Hugues possèdent toutes une magie particulière. Essayons de nous rapprocher d'une d'entre elles. L'image choisie figure en page 13 du catalogue édité par Aktis Gallery suite à l'exposition consacrée au photographe à Bruxelles en 2013¹⁸⁹. Il y a, au cœur de cette image, l'alchimie secrète de la métamorphose d'une forme en une autre. Une forme positive, plus foncée (une longue feuille de roseau recourbée sur elle-même) occupe la partie droite de l'image, et sur la partie gauche est projetée l'ombre de cette feuille comme élément négatif, atténué, entourant une forme ovoïde très claire. Cette partie centrale de l'image, variation sur le noir et blanc, est nimbée, jusqu'aux limites de celle-ci, par de subtils dégradés de gris. La lumière a provoqué un jeu de reflets des formes et des teintes entre elles, elle a construit un univers de vibrations colorées unique qui semble se fonder sur une physique autre. Il n'y a pas de couleurs parce que cette image contient toutes les couleurs et, dans ses plus secrètes vibrations, paraît produire une infinité de formes. Au plus près que l'on puisse se rapprocher d'elle, on pourrait y voir une sorte de mise en abyme du processus photographique argentique par lui-même, en lui-même : le jeu entre le négatif et le positif, entre le noir, le blanc et des plages de gris qui l'entourent. Ce vaste jeu de miroirs, de mises en perspective de chaque élément par un autre peut nous rappeler que toute photographie n'est que le reflet, le miroir d'une image première — l'image latente inscrite dans les halogénures d'argent de la pellicule avant son développement, image que nous ne verrons jamais. La nature spéculaire de la photographie fonde sa nature spectrale d'image inscrite devant le temps et devant la mort.

¹⁸⁹ *Bertrand Hugues, Photographies*, Londres, Aktis Gallery, 2012. Catalogue de l'exposition de Bruxelles (Brafà, 2013).



Bertrand Hugues

photographie de la série *Saint-Vallier* (2004)

La méthode de Bertrand Hugues, photographe qui refuse toute « hyper conscience » dans sa démarche (si la finitude et l'érotisme sont inscrits dans ses clichés, il n'en a pas conscience au moment de la prise de vue), cette méthode pourrait se résumer en une formule : *ostinato rigore*. Si le regard doit être patient, il doit être déterminé. Ce qui signifie, en premier lieu, régler au mieux les détails de la prise de vue, utiliser le matériel adéquat (une chambre de grand format pour Bertrand Hugues comme pour don Manuel) et donner tout son « métier » au moment magique du travail en chambre noire, moment pendant lequel le photographe s'adjoint souvent la compétence d'une artiste du tirage photographique, Isabelle Menu. Il est difficile, aujourd'hui, de prendre la mesure véritable du dialogue entre les créateurs et le papier photographique sur lequel apparaît lentement l'image. Sur un des murs du bureau parisien du photographe est accroché un agrandissement de grande taille d'une de ses œuvres. L'exigence particulière sur ce tirage portait sur la

valeur des gris qui entourent le centre de l'image. C'est ce détail particulier qu'il s'agissait de privilégier alors qu'il n'apparaît pas sur l'image du catalogue ou sur un agrandissement effectué sur une chaîne de traitement habituelle. Dans la chambre noire, le regard du photographe porte sur les limites du perceptible, semblant devoir toujours repousser celles-ci. Au laboratoire, il ne s'agit plus d'« hyper conscience » mais plutôt d'« hyper regard » : voir ou plus exactement pré-voir l'élément constitutif de l'image (qui sera très souvent ignoré par le lecteur de celle-ci). Il est fascinant de penser ici que le terme de cet « hyper-regard » est, symboliquement, ce qu'il ne parviendra jamais à saisir, c'est-à-dire, véritablement, l'image latente, ce qui est « de l'autre côté du miroir ». Au terme du travail, chaque tirage est unique, d'autant plus que Bertrand Hugues s'interdit de tirer plus de cinq épreuves positives grand format à partir d'un négatif. Doit-on préciser que le photographe ne peut laisser faire son travail de laboratoire par une machine, aussi perfectionnée soit-elle ?

Devant l'œuvre de Bertrand Hugues, on pourrait évoquer les techniques ancestrales de la gravure qui ont guidé les premières recherches de Nicéphore Niépce dans son approche de l'héliographie et de ses premiers tirages photographiques, et qui fascinaient Manuel Álvarez Bravo¹⁹⁰. N'oublions pas que la pratique photographique est aussi et surtout une activité manuelle et qu'elle demeure conditionnée, pour Bertrand Hugues, par ce qu'il nomme sa « parole », un mot qui recouvre toute la sincérité de l'artiste et l'intégrité de sa démarche.

¹⁹⁰ Cf. *La estampa europea de los siglos XV y XVI. Colección Manuel Álvarez Bravo*, Mexico, Museo Soumaya / Asociación Carso, 1998.



Bertrand Hugues (2008)

Il conviendrait d'évoquer maintenant un autre domaine de l'œuvre de ce photographe : la rencontre du règne minéral au contact des sculptures de François Weil. À l'origine, les photographies de Bertrand Hugues ont permis de dresser un catalogue informel des œuvres de son ami. Mais très vite, comme l'explique Sabine Puget dans le catalogue de l'exposition de l'été 2012 au Château Barras de Fox-Amphoux, le dialogue s'est approfondi entre les deux artistes¹⁹¹. Rappelons que, dès l'origine de la photographie, les deux domaines ont été liés dans, par exemple, les nombreux clichés des petites statuettes de plâtre (elles étaient parfaitement immobiles durant des poses de plusieurs minutes...) réalisés par les pionniers que furent Hippolyte Bayard ou William Fox Talbot¹⁹². En ses débuts, la photographie

¹⁹¹ Cf. *Bertrand Hugues / François Weil. À propos d'affinités électives*, catalogue d'exposition (été 2012, Château Barras de Fox-Amphoux, Var, France), Fox-Amphoux, Galerie Sabine Puget, 2012, s.p.

¹⁹² Cf. Michel FRIZOT et Jean-Claude GAUTRAND, *Hippolyte Bayard. Naissance de l'image photographique*, Amiens, Les trois cailloux, 1986. Cet ouvrage est le catalogue de l'exposition du fonds

s'est rapprochée de la sculpture car elle trouvait en cette dernière l'élément d'immobilité, de fixité qui lui était nécessaire pour s'éprouver elle-même. Ce n'est pas directement ce qu'a pu rechercher le photographe dans les œuvres de François Weil puisque les sculptures de ce dernier sont, pour la plupart, y compris pour les plus monumentales, animées. Paradoxe de cet univers minéral doué de mouvement, intermittent, il est vrai. C'est, peut-être, la volonté de dresser une sorte de catalogue des éléments, végétaux et minéraux, qui nous entourent, qui a conduit Bertrand Hugues vers le minéral transfiguré de François Weil. Très exactement, ce catalogue serait celui des possibilités de basculement dans le rêve que nous procurent l'observation des formes végétales et la contemplation de leur diversité. Il est possible que nous soit donné, dans ce dialogue avec des œuvres façonnées par la main d'un autre artiste, un des secrets de la démarche de Bertrand Hugues : la photographie traduit ce qu'a désiré, ce qu'a exprimé, ce qu'a modelé ou façonné une autre main, celle du sculpteur. Tentons de suivre le processus du photographe au plus près dans son déroulement. Une première main installe sur le plateau l'objet à photographier, compose la scène, pense la lumière. Une deuxième main va accomplir les gestes d'un rituel qui est celui de la prise de vue photographique avant de laisser la place au regard du photographe. Ensuite, une troisième main va accomplir les gestes d'un autre rituel qui aboutira au tirage de l'épreuve dans la chambre noire, lieu de l'exercice d'un regard attentif, également. Au contact du végétal apprêté par sa première « main », au contact du minéral, humanisé, transcendé par François Weil, le catalogue que cherche à établir Bertrand Hugues, cliché après cliché, est celui de l'émerveillement devant les multiples variations que permettent les règnes végétal et minéral au travail de la main de l'homme.

d'œuvres du photographe détenu par la Société Française de Photographie. Exposition tenue à Paris et à Amiens en 1986. À propos des statuette de plâtre utilisées par les premiers photographes, cf. Stephen PINSON, « *Daguerre, expérimentateur du visuel* », *Études Photographiques*, n°13, juillet 2003, [En ligne], mis en ligne le 11 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org.proxy.scd.univ-lille3.fr/345>. Consulté le 22 janvier 2016.

Si le mot catalogue peut être employé pour l'œuvre de Bertrand Hugues, ce serait pour désigner la lente confection, tirage après tirage, d'une nomenclature des regards émerveillés devant la « main mise » de l'homme sur le végétal et le minéral. Transformation, transfiguration d'éléments naturels par la « main mise » de l'artiste dans un domaine (peut-être le seul) où l'activité manuelle de l'homme peut encore aboutir à un émerveillement. Catalogue essentiel que l'artiste photographe sait à la fois précaire et sans terme possible. De plus, il ne serait pas faux de dire que si émerveillement il peut y avoir, chez Bertrand Hugues, c'est aussi devant la facilité avec laquelle la matière photographique peut s'adapter aux multiples perspectives contenues dans une recherche essentielle pour un créateur.

« Solitude première »

Du relevé documentaire d'une simple observation à un univers de la contemplation, du murmure de la vie la plus humble à la fixité immémoriale de la mort, le cliché photographique est le lieu du cheminement de Manuel Álvarez Bravo et de Bertrand Hugues au-delà de toute frontière, ou mieux, le lieu du passage de bon nombre de limites. On peut avancer l'idée que la magie propre de l'image photographique proviendrait directement des possibilités de transgresser les limites de la représentation pour accéder à un univers « autre ». Or le parcours des deux créateurs s'est inscrit dans une pratique proche de celle des premiers photographes : la photographie argentique en noir et blanc à l'aide d'une chambre de prise de vue de grand format.

Si don Manuel semble vouloir se tenir à distance de ses sujets en inscrivant ceux-ci dans une réalité toujours autre que celle du temps de la pose, Bertrand Hugues exprime le désir de s'en rapprocher toujours plus. La focalisation du sujet est très différente chez les deux photographes : le réel transcrit par don Manuel appelle un irréel sous-jacent, onirique, imaginaire dans lequel il semble suspendu, et la visée micrographique de Bertrand Hugues invite à entrer toujours plus au cœur de l'objet pour découvrir d'autres formes, d'autres reflets, d'autres structures. En des termes

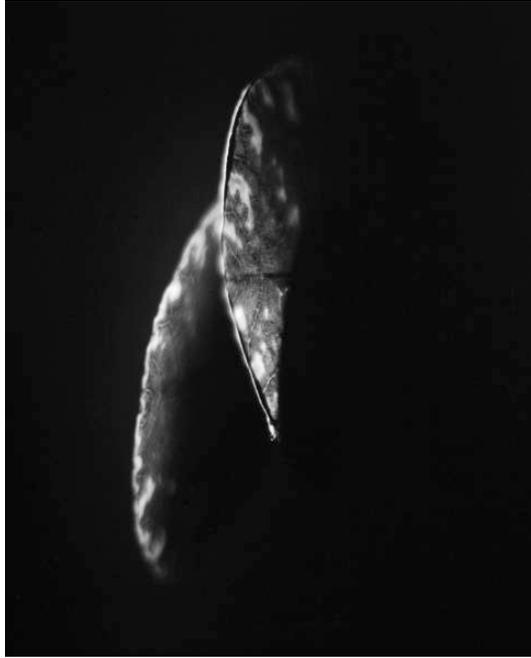
différents, l'un développerait plutôt une esthétique de la plénitude et l'autre une esthétique du fragment, du morcellement. Pour appréhender plus précisément ces perspectives générales, on pourrait poser à côté l'une de l'autre deux images de ces photographes. Prenons *Solitude première* (*Primera soledad*, 1956) de don Manuel et un cliché de Bertrand Hugues reproduit aux pages 18 et 19 du catalogue de la Galerie Aktis¹⁹³.



Manuel Álvarez Bravo, *Solitude première* (1956)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

¹⁹³ Bertrand Hugues, *Photographies*, *op. cit.* Ce cliché est repris en couverture de l'ouvrage.

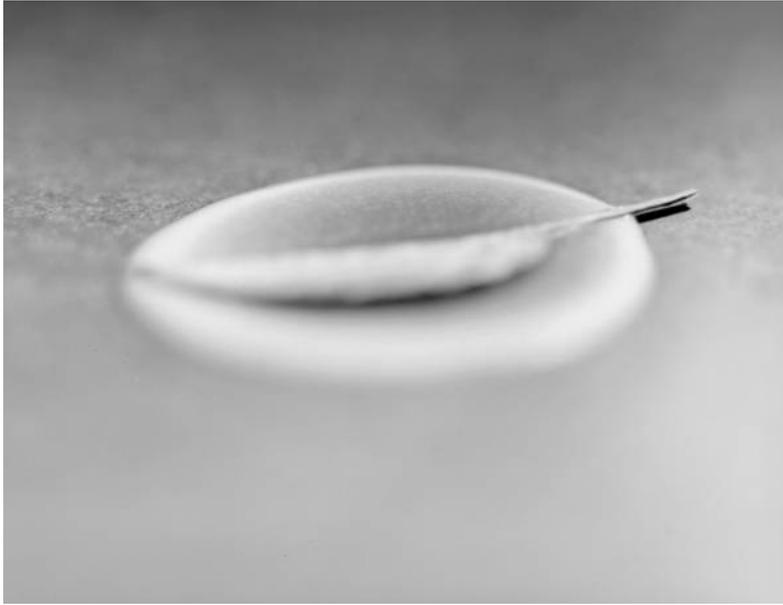


Bertrand Hugues (2006)

La « solitude première » de don Manuel est incarnée par la silhouette d'un arbre isolé perdu dans un paysage désolé. La ligne d'horizon est bien marquée entre le ciel et une vaste plaine plantée d'un arbre unique. Le sol caillouteux semble vouloir repousser le ciel. Le cliché de Bertrand Hugues semble plus formel, moins descriptif : sur un fond uniformément noir, se détachent deux feuilles de végétaux pointées vers le bas du cliché et disposées comme pourraient l'être les deux ailes d'un papillon vues de dos à cet instant précis du vol où les ailes sont au plus près du corps de l'insecte. Le cliché de don Manuel semble devoir toujours s'ouvrir et souligner encore la solitude centrale de l'arbre. Il est cependant organisé en fonction d'une ligne d'horizon stable et d'un point de fuite qui laisse deviner un lointain indistinct. Dans l'image de Bertrand Hugues, la profondeur, infime, n'est donnée que par une mise au point différente pour les deux feuilles, celle de l'avant-plan étant plus nette que celle de l'arrière-plan. Seule une infime épaisseur du cliché est nette et le jeu subtil des taches blanches et grises éparpillées sur les deux feuilles vient s'écraser sur le fond uniformément noir. Nous nous trouvons devant un papillon qui

tente de prendre son envol dans un monde sans profondeur où n'existent ni ligne d'horizon, ni point de fuite. Si spatialement la forme de l'ellipse peut caractériser cette mise à distance particulière à l'œuvre dans le cliché photographique, le caractère elliptique du premier cliché conduirait plutôt vers les marges de celui-ci et vers un horizon toujours plus ouvert, un univers sans fin ; en revanche, la portion nette du cliché de Bertrand Hugues semblerait attirer tout le mouvement, le concentrer comme le ferait la partie centrale d'un tourbillon. En deux mots, nécessairement réducteurs : macrographie, mouvement expansif, centripète, d'un côté, et micrographie, mouvement sélectif, centrifuge, de l'autre. Mais le prochain cliché de chaque créateur suivra certainement une direction différente... Ce qui reviendrait à situer le cliché photographique comme le lieu d'un perpétuel déplacement, d'une oscillation, d'une modulation essentielle provenant du travail souterrain de l'imagination ; à le cerner dans sa dimension de condensé, de résumé, de raccourci de la réalité qu'il transcrit.

Si la forme elliptique peut caractériser en partie la mise à distance propre au cliché photographique, l'inscription de celui-ci dans une temporalité particulière est aussi un élément constitutif important. Pour reprendre nos deux images précédentes, il demeurera une seule conclusion partagée : chaque cliché aura exprimé, avec ses moyens propres, une petite partie de la « solitude première » de l'homme, sous la forme d'un arbre abandonné dans la tristesse d'un paysage ou bien sous celle d'un papillon qui ne parvient pas à s'envoler sous un ciel implacablement noir. Les démarches différentes des deux photographes, dans le lent dévoilement de toute la richesse du contenu photographique, aboutissent à des termes identiques : le jeu de miroir entre les différentes perspectives, la specularité photographique qui fait se répondre, s'opposer, s'éloigner inexorablement les points de vue, et la spectralité d'une image qui nous replace toujours, à travers le bref laps de temps de la pose, devant la solitude et la finitude du sujet photographié, c'est-à-dire, en un mot, devant la mort.



Bertrand Hugues (2016)