



HAL
open science

La poursuite de l'extériorité

Gilles Picarel

► **To cite this version:**

Gilles Picarel. La poursuite de l'extériorité. François Soulages & Thierry Tremblay (codir.), *Interprétation & extériorité*, L'Harmattan, pp. 67-77., 2019, Eidos, 978-2-343-17635-2. hal-04019143

HAL Id: hal-04019143

<https://hal.science/hal-04019143>

Submitted on 8 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

La poursuite de l'extériorité

*Ce que je voulais photographier,
ce désir qui se déclenchait très rarement chez moi,
c'était toujours près de la mort.*

Hervé Guibert

La littérature et la photographie semblent être en proie à l'extériorité, c'est l'hypothèse ici formée à partir du vœu formulé par Hervé Guibert à leur égard :

~~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.¹~~

Dans cette perspective, si l'écriture se confronte à l'inexprimable et que les mots s'ouvrent à une modestie, confrontés qu'ils sont dans leur corps à corps avec l'indescriptible, alors l'écriture questionne la photographie dans la relation que cette dernière entretient avec son objet ou son sujet extérieur. Et la photographie, de son côté, irradie l'écriture de par l'insaisissabilité qui en constitue ses failles. Oui, il est question de limites : dans leur rapport qui se caractérise, selon Guibert, par le déploiement qu'elles opèrent l'une sur l'autre, l'une envers l'autre, littérature et photographie effleurent et caressent les frontières des possibles, lorsque les mots et les images sont dépassés par leur objet qui les transcende, lorsque l'extériorité les confronte à l'abîme. Il en va de l'extension, écrit Guibert, peut-être aussi de l'expansion, en tout cas de l'*ex*, c'est-à-dire du *hors de* et non pas d'un repli sur soi qui serait signe d'atrophie. Mais si les écrivains se mettaient à prendre des photos et les photographes à écrire, en quoi ces pratiques conjuguées nous éclaireraient-elles davantage sur l'extériorité ? Car est-il possible de poser la question de l'extériorité sans l'assigner à un territoire délimité – sans appauvrir cette idée ? Est-il possible de situer l'extériorité, de la définir, alors qu'elle déborde continuellement toute définition et qu'elle s'extrait de toute tentative visant à s'en emparer ? À moins que ce ne soit l'extériorité qui nous révèle

¹ Cf. Hervé Guibert, texte inédit publié avec les passages barrés par l'auteur, cité par Frédérique Poinat, *L'œuvre siamoise : Hervé Guibert et l'expérience photographique*, Paris, L'Harmattan, 2008.

littérature et photographie à travers leur tentative, leur mouvement, leur poursuite de l'extériorité.

Et dans le même temps, il y a aussi chez Guibert un geste littéraire et photographique qui est de l'ordre du toucher, comme celui que le calligraphe effectue en traçant, avec son pinceau, des lettres sur une feuille de papier. « Toucher » qui n'est pas sans poser problème lorsque littérature et photographie restent dans le sillage de l'extériorité. Qu'en est-il de ce toucher littéraire et photographique ? Alors, avec Hervé Guibert, une dialectique se forme entre la distance et la proximité, le proche et le lointain, l'intime et l'étranger, enfin, entre l'amour et la peur de la trahison de l'autre. Dans ces relations disjonctives, se forme le désir de photographier ou d'écrire. Dans cet instant ou l'extériorité de l'autre entre en dialogue avec le désir du photographe/écrivain, en quoi le rapport littérature et photographie permettrait-il une « éclaircie² » face à l'extériorité, une révélation plutôt qu'une négation ? La recherche partira du livre d'Hervé Guibert, *Le seul visage*, qui regroupe d'une part, un texte introductif et, d'autre part, des photographies prises par l'écrivain/photographe entre 1977 et 1984, photographies qui ont fait l'objet d'une exposition à la Galerie Agathe Gaillard, à Paris, du 26 septembre au 3 novembre 1984. Comme le soulignent Jean-Pierre Boulet et Arnaud Gênon dans leur livre *Hervé Guibert, l'écriture photographique ou le miroir de soi*³, l'intérêt de cet ouvrage est qu'il tient plus du roman que du livre photo. D'une part, car le format des Éditions de Minuit ne correspondait pas à l'époque à celui d'un catalogue d'exposition, mais plus à celui d'un roman et, d'autre part, du fait que la quatrième de couverture soit sans équivoque quant à la nature du livre :

Un livre avec des figures et des lieux, n'est-ce pas un roman ? Ses épisodes ont été déposés dans des livres précédents. Les personnages, qui n'étaient désignés que par des initiales, se présentent maintenant à visage découvert.

Alors c'est à partir de ce roman – roman où l'image est liée au fictionnel et le texte ramené à son plus simple appareil, celui de légende des photographies –, et plus précisément à partir de l'image intitulée *Le seul visage*, que la question de l'extériorité va être posée, et ce, relativement à l'idée de désir.

Dans *Le seul visage*, Hervé Guibert dit éprouver la crainte qu'avec la photographie il puisse « trahir [ses sujets] en les transformant en objet de vision⁴ » et en même temps, cette crainte s'estompe à l'idée que sa création, en opérant une révélation, poursuive un seul et unique but : « témoigner de [son] amour⁵ » pour les personnes photographiées. Avec l'écriture, il n'éprouve pas cette appréhension, car le corps des autres n'est

² Cf. Argumentaire du 4^{ème} Colloque international sur l'extériorité, *Littérature, Arts visuels & extériorité*.

³ Jean-Pierre Boulet, Arnaud Gênon, *Hervé Guibert, l'écriture photographique ou le miroir de soi*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015, p. 119.

⁴ Hervé Guibert, *Le seul visage*, Paris, Les éditions de Minuit, 1984, p. 6.

⁵ *Idem*.

pas représenté, ils ne sont nommés que « sous forme d'initiales⁶ ». À partir de ce qu'écrit Hervé Guibert et en travaillant les tensions qui paraissent animer le texte – tout d'abord entre l'ambition de révéler autrui et le risque de le réifier, ensuite à travers la relation complexe qui s'établirait entre l'objet photographique et la présence d'une subjectivité, enfin, entre le souhait de témoigner de son amour pour autrui et le danger de la trahison –, il s'avère que la problématique de la photographie de l'autre se pose. De la même manière, lorsque, dans ses écrits, l'autre n'est désigné que par des initiales, l'écriture ne se confronte-t-elle pas à l'innommable ? La distance qui sépare le photographe et l'écrivain de son sujet serait-elle une frontière infranchissable, une séparation absolue à tout désir d'atteindre l'autre ; où alors, est-il possible d'interroger cet écart comme un espace d'accueil de l'altérité ? Dans cette double perspective, en quoi la question de l'extériorité – entendue comme *bors de*, ou *excès* qui, dans *Le seul visage* mettraient littérature et photographie en rapport avec l'infini – travaille-t-elle la photographie et la littérature, alors même que le désir de l'écrivain photographe aiderait à franchir toute frontière et à s'affranchir de la distance qui séparerait la photographie et la littérature de l'autre ?

Dans *L'image fantôme*⁷, Hervé Guibert, en tant qu'écrivain, imagine une photographie dotée d'un pouvoir de transpercer les choses, de passer au travers d'une frontière, en l'occurrence celle des vêtements portés par la personne photographiée. Avec *Le seul visage*, Hervé Guibert, en tant que photographe, élargit cette idée en envisageant la photographie comme un moyen permettant d'enjamber la distance qui sépare le photographe de l'autre :

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 désir. Tout mon attachement au visage passait par la photo, car la photo était un moyen de m'en approcher.⁸

Mais comment penser que le désir puisse donner à la photographie le pouvoir de s'approcher d'un autre distant ? L'image *Le seul visage* montre, au premier plan, une foule vue de dos, sombre et floue qui occupe le premier tiers de l'image. Elle semble faire référence à un événement, une représentation, un concert, une conférence ou une performance artistique, qui est hors de l'image. Les regards de la foule, qui sont tournés vers ce hors-champ situé à gauche de l'image, lui en confèrent son importance. La foule est là pour assister à quelque chose. À l'instar de cet anonymat lié à la masse, la photographie élude le contexte, ne laissant à voir qu'une salle dont on ne perçoit qu'un mur blanc, en fond, une fenêtre, à droite et du côté opposé, une sorte d'alcôve. Au fond de la salle, à distance, un visage, *le seul visage*, émerge dans l'espace entre deux têtes et semble diriger son regard vers le photographe. Étrangement, Hervé Guibert porte son attention, non pas sur l'événement qui est en train de se passer, il en détourne son regard, mais sur ce minuscule visage, au fond de la salle,

⁶ *Idem.*

⁷ Hervé Guibert, *L'image fantôme*, *op. cit.*, p. 9.

⁸ Hervé Guibert, *Le seul visage*, *op. cit.*, p. 7.

indiquant ainsi qu'une relation se crée, par ou grâce à l'image - ou au *faire* image, entre le photographe et la personne photographiée. Un premier paradoxe s'établit entre la banalité d'une scène représentant un événement dont on ne voit rien, et l'importance qu'elle a pour l'auteur, car comme la légende l'indique, elle porte le titre du livre : *Le seul visage*. Il est par ailleurs troublant de constater combien elle tranche et se singularise par rapport aux autres photographies composant cet ouvrage. C'est le deuxième paradoxe, le rapport étonnant entre, d'une part, des photographies souvent posées, composées, peut-être mises en scènes, représentant généralement des proches, dans un geste photographique de proximité, photographies qui semblent avoir nécessité un certain temps pour être réalisées et, d'autre part, l'image *Le seul visage*, qui résulte d'un geste de capture, quasiment instinctif et fugace, réalisé au milieu d'une foule dont il est possible d'imaginer que du fait de son mouvement, de son rythme et de sa densité, elle implique une forme d'approximation du photographe, une capture plus qu'une construction. Alors, dans ces circonstances où le désir prime, que penser alors de l'extériorité de l'autre photographié ? « Je prenais la photo⁹ » écrit Guibert et non pas « je la faisais ». L'objet du désir est présent, ce visage au loin qui s'offre à la photographie, et comme le confirme notre auteur il va, avec la photographie s'en « approcher, (comme le lion, j'imagine, en cercles concentriques autour de sa proie)¹⁰ ». Prendre, rapprochement, attraction, attachement, proie, autant de mots utilisés par Guibert et qui consacrent, au bout du compte, le désir. Pourtant, porter vers l'autre et l'extériorité de l'autre, les lignes de rapprochement ne font-elles pas référence à une photographie de la relation au sujet photographié, relation créée par Guibert lui-même ?

Suivant cette logique, il serait possible de penser que photographier l'autre puisse se faire sans extériorité, loin de tout *hors de*, car ici il est question de s'affranchir des frontières de l'autre, et que la photographie se forme dans un entre soi, un moi avide de satisfaire ses moindres désirs. Hegel distingue le désir selon que son intérêt soit pratique ou artistique. « L'intérêt artistique, écrit le philosophe, se distingue de l'intérêt pratique du désir en ce qu'il laisse subsister son objet librement et pour soi, tandis que le désir l'emploie pour son usage propre en le détruisant¹¹ ». À partir de la perspective pratique du désir, la photographie entretiendrait un rapport négatif à l'extériorité dans le sens où Hegel écrit qu'à travers le désir, l'homme, en rapport avec des objets particuliers, se comporte à leur égard « selon des impulsions et des intérêts particuliers, et se maintient lui-même en eux, les utilisant, les consommant ; et œuvrant, par leur sacrifice, à sa propre autosatisfaction¹² ». Si, comme l'avance Hervé Guibert, la photographie est un moyen de s'approcher, à distance, du sujet, et que la distance forme une ligne « d'attraction », n'y a-t-il pas alors un risque de s'approprier, par la photographie, à la fois l'extériorité du sujet, son apparence, et le sujet lui-même en tant que tel, par une négation de son extériorité et de son altérité ? L'attraction n'est-elle pas justement ce qui

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Hegel, *Esthétique*, Tome 1, Paris, Le livre de poche, 2014, p. 93.

¹² *Ibid.* p. 91.

fait que Guibert agit par impulsion ? Action qui le pousse à nier l'altérité de l'autre, en l'attirant à soi et donc à détruire la liberté et l'autonomie de l'autre photographié. Cette négation de l'autre photographié équivaldrait à une forme de consommation de ce dernier au moyen de la photographie, par la médiation de l'image, et satisferait l'impulsion initiale du désir de l'autre ce qui, selon Hegel, caractérise l'« égoïsme direct des impulsions¹³ », en forme leur « brutalité¹⁴ » ; les désirs se transforment ainsi en « sauvagerie des désirs¹⁵ ». Alors, à travers ce désir ardent de l'autre, désir ou concupiscence qui conduit à le *prendre* en photographie, le rapport de cette dernière à l'altérité révèle que l'image incarnerait, non pas autrui tel qu'il est pour lui-même, extériorité échappant à toute tentative de prise, mais qu'il crée avec l'image un à côté de ce qui est photographié, l'image du désir du photographe, c'est-à-dire, « une détermination différente, écrit Hegel, mais à laquelle nous rapportons cependant l'objet ». C'est pourquoi, dans cette perspective pratique du désir tel que la conçoit Hegel, l'image photographique ne révèle pas l'extériorité ; l'autre est absorbé dans une photographie qui n'est alors plus qu'une totalité et dont il ne peut s'échapper.

Mais, paradoxalement, l'étrangeté de l'image proposée par Hervé Guibert – étrangeté manifeste relativement aux autres photographies composant *Le seul visage* –, et la distance qui à la fois en constitue son fondement et l'éloigne en même temps de la proximité dans laquelle travaille habituellement le photographe ne sont-ils pas l'incarnation d'un mystère qui conduirait l'image à quelque chose de plus élevé que la simple satisfaction d'un désir ? Suivant cette ouverture il est possible de faire dialoguer *Le seul visage* de Guibert avec *A mon seul désir* de la dame à la licorne, au sens équivoque, mais qui montre le geste d'une jeune femme déposer les bijoux dans un coffret, la libérant, de ce fait de l'enchaînement aux désirs, à leur satisfaction, pour au contraire s'élever vers une autre fin : l'avènement d'une subjectivité et d'une liberté. La photographie de Guibert se livrerait alors à une nouvelle hypothèse, à une lecture différente de celle qui consiste à n'y voir qu'un désir de posséder l'autre à travers la photographie. À partir de Hegel, la lecture de cette photographie consisterait à voir dans ce seul visage la volonté de l'artiste de le laisser « subsister [...] librement et pour soi¹⁶ ». Comme l'écrit François Soulages « toute photographie, est photographie de quelque chose¹⁷ », et dans cet écart qui sépare la photographie de son objet, dans la relation à lui, émerge la possibilité d'une prise de conscience, d'une possible extériorité, c'est-à-dire d'un *hors de* qui serait le *hors du* photographe – non pas l'enchaînement à un désir, mais la liberté face à cette extériorité réticente voire en dehors de toute possibilité de prise. L'approche hégélienne d'un désir dont l'intérêt serait artistique aiderait à voir dans l'extériorité constitutive de ce rapport entre photographie et altérité, la possibilité d'une liberté, car ces

¹³ *Ibid.*, p. 105.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 105.

¹⁶ *Ibid.*, p. 93.

¹⁷ François Soulages, *Géoartistique & Géopolitique. Frontières*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2013, p. 96.

désirs désormais hors de lui « s'opposent, écrit Hegel, à lui comme quelque chose d'objectif¹⁸ ». C'est pourquoi, éloignée de tout égoïsme, cette photographie révèle la capacité singulière de ce médium, de la littérature et de l'art en général de tempérer la violence des désirs. L'enjeu est immense, car l'artiste, comme tout être humain confronté à l'existence, se pose la question de ce que Hegel conçoit comme « une fin plus élevée, en soi plus universelle¹⁹ ». À partir de cette conception, à travers la conscience que l'artiste peut avoir de son objet, une distance éloigne l'immédiateté d'un sentiment et c'est cette extériorité qui, pour Hegel, est une condition nécessaire afin de « se comporter de façon idéale²⁰ ». Alors avec ce désir littéraire et photographique de l'autre la question reste posée de savoir si son extériorité est réduite au même ou si elle se révèle dans son éclat.

Comment penser, pour l'autre photographié, une photographie qui serait un témoignage de l'amour du photographe pour ce dernier, ou qui appellerait à ce que Guibert désigne sous le nom de « coup de foudre photographique²¹ » ? Cette perspective appelle une autre question : cet amour photographique ne présente-t-il pas un risque de ramener l'autre au même ? Pour Byung-Chul Han, l'amour, « l'Éros vise l'autre, au sens emphatique, qui ne se laisse pas récupérer dans le régime du moi²² ». Autrui est l'extériorité même, toujours en échappé, *hors de portée* ; c'est l'*atopos*, c'est-à-dire celui qui n'est pas dans son lieu, qui est toujours *hors de son lieu*. Suivant cette logique, l'amour de l'autre tel que l'avance Alain Badiou « c'est l'expérience radicale, peut-être la seule qui le soit à ce point, de l'existence de l'autre²³ ». Et le philosophe d'ajouter : « c'est l'expérience absolue de l'altérité²⁴ ». Et le terme absolu, dans son acception latine, fait référence à quelque chose qui est séparé de : altérité et extériorité entreraient donc en rapport afin de pouvoir faire l'expérience de l'amour vrai. Alors, le *coup de foudre photographique* expérimenté par Guibert doit être interrogé dans sa capacité à instaurer une relation d'extériorité avec l'autre photographié. La photographie comme « pratique très amoureuse²⁵ », telle que l'envisage Guibert, serait-elle animée par une relation asymétrique ? Une relation dans laquelle il n'y a donc pas de similitude, de concordance, et pas de coïncidence – ou l'autre n'est pas le pendant de moi, et donc est différent du même. Asymétrique également dans le sens où la relation d'échange n'est pas possible, il n'y a aucun commerce avec lui. Byung-Chul Han avance d'ailleurs à ce sujet que « l'Éros est précisément un rapport à l'autre situé au-delà de la prestation et de la capacité²⁶ ». À ce titre, la photographie *Le seul visage* de Guibert pose problème. Car en quoi une photographie conçue, comme l'avance Pierre St-Amand, « sous le mode

¹⁸ Hegel, *Esthétique*, Tome 1, *op. cit.*, p. 106.

¹⁹ *Ibid.*, p. 105

²⁰ *Ibid.*, p. 106.

²¹ Hervé Guibert, *Le seul visage*, Paris, Les éditions de Minuit, 1984, p. 6.

²² Byung-Chul Han, *Le désir. L'enfer de l'identique*, [2012], Paris, Éditions Autrement, 2015, p. 20.

²³ Alain Badiou, « Inventer l'amour », in *Le désir. L'enfer de l'identique*, Byung-Chul Han, *op. cit.*, p. 8.

²⁴ *Idem.*

²⁵ Hervé Guibert, *L'image fantôme*, [1981], Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 11.

²⁶ *Ibid.*, p. 39.

de la drague²⁷ » c'est-à-dire, chez Guibert, une photographie animée par un désir immédiat de l'autre, instaurerait-elle une relation à l'autre photographié à travers laquelle, d'une part, autrui puisse être absolument différent du même et, d'autre part, échappe à toute prise en étant indéfiniment dans le *bors de* de l'extériorité ?

L'Éros, c'est-à-dire le désir passionné envers l'autre, « met en marche, écrit Byung-Chul Han, une *dérecognition* de soi volontaire, un *vidage* de soi intentionnel²⁸ ». Et cet anéantissement de soi est la condition nécessaire d'un voyage vers l'autre ouvrant à une posture d'accueil et de découverte de ce dernier. À l'origine de ce possible élan vers l'autre, il y a un acte de destruction. Et cet acte, c'est « l'apocalypse », écrit Byung-Chul Han :

Dans l'enfer de l'identique, l'arrivée de l'autre atopique peut prendre une forme apocalyptique. En d'autres termes : aujourd'hui, seule une apocalypse peut nous libérer, voire nous sauver, de l'enfer de l'identique en nous poussant en direction de l'autre.²⁹

À partir de la photographie *Le seul visage*, en quoi est-il possible d'envisager une forme de catastrophe, celle qui permettrait de se sauver de l'enfermement du soi dans l'identique ? Cette photographie de l'autre envisagée comme une proie dont il s'agirait, grâce au médium photographique, de se rapprocher, ne peut-elle pas revêtir un tout autre sens ? Au fond de la salle, le minuscule visage qui se détache de la foule et qui regarde le photographe ne serait-il pas l'incarnation de l'équivoque et de la dissonance dans cet univers représenté au premier plan de la photographie, celui de la foule de dos, masse anonyme où le régime du même règne ? Il est *bors de*, séparé de la foule et du photographe et c'est pourquoi il est possible d'avancer l'hypothèse selon laquelle ce seul visage incarnerait « l'autre atopique³⁰ », par lequel justement le désir de l'éros naîtrait et dont l'élan vers l'autre serait possible. Cet unique visage est à la fois *atopos* dans le sens où il ne semble pas être en son lieu, il est dissonant par rapport aux autres éléments composant l'image, et il est de ce fait insolite. Ce visage, au loin, est-il visage ou non visage, la « non-étoile³¹ » évoquée par Byung-Chul Han au sujet du film *Melancholia* de Lars Von Trier, c'est-à-dire le désastre, élément paradoxal incarnant l'autre atopique ? Dans cette hypothèse il ne serait pas, pour la photographie, une mise à mort, - dans *Le seul visage*, Hervé Guibert évoque le rapport de la photographie à la mort de l'autre, notamment à partir de la pratique d'Henri Cartier-Bresson, pratique prédatrice où, une fois la photographie prise, l'autre est abandonné-, mais la condition d'un passage de la mort à la vie.

²⁷ Pierre St- Amand, « Mort à blanc, Guibert et la photographie », *Le corps textuel de Hervé Guibert*, au jour le siècle 2, sous la dir. de Ralph Sarkonak, Paris, *Lettres modernes*, 1997, p. 87.

²⁸ Byung-Chul Han, *Le désir. L'enfer de l'identique*, *op. cit.*, p. 23.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.* p. 25.

³¹ *Ibid.*, p. 24.

Alors, le rapport de la littérature à la photographie, tel qu'il est à l'œuvre dans *Le seul visage*, pourrait être animé par une poursuite de l'extériorité ; une poursuite qui ouvrirait l'homme à ce qui serait sa condition, celle de devoir rester vivant³², comme l'écrit Michel Houellebecq. C'est pourquoi le désir de ce visage minuscule, imperceptible, est au plus près de ce que serait l'extériorité, l'étoile manquante – l'absence, celle de l'être aimé, de sa mort irrémédiable, et inéluctable – extériorité radicale. D'ailleurs, à la fin du texte par lequel le roman photographique de Guibert démarre, la mort surgit lorsque soudainement l'écrivain évoque le cancer de sa mère et de son désir de la prendre en photo :

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.³³

Littérature et photographie sont ici intimement liées dans cette poursuite de l'extériorité qui ne serait que celle de l'amour, et « l'amour de l'autre, qui comme l'écrit Levinas, est l'émotion de la mort de l'autre. C'est mon accueil d'autrui, et non l'angoisse de la mort qui m'attend, qui est la référence à la mort. Nous rencontrons la mort dans le visage d'autrui³⁴ ». La photographie intitulée *Le seul visage*, aussi anecdotique quelle puisse paraître, est au cœur du problème de l'extériorité, de ce qui se dérobe à tout pouvoir. Elle est au seuil d'un mystère dont la distance qui nous en sépare ne permettra pas d'obtenir de réponse, le fantasme alors demeure – l'extériorité de l'autre en fonde son altérité. Ce soir-là, avec Guibert, la distance avec ce seul visage ne sera d'ailleurs jamais comblée, « écart irrémédiable³⁵ » de la mort, écrit Levinas. Ce visage a-t-il seulement existé ? N'est-il pas celui de la rencontre de l'extériorité et de l'extériorité absolue de la mort qui traversent littérature et photographie, une poursuite de l'extériorité comme un désir d'une ouverture à l'autre ?

Gilles Picarel

³² Cf. Michel Houellebecq, *Rester Vivant*, Paris, Flammarion, 1997.

³³ Hervé Guibert, *Le seul visage*, *op. cit.*

³⁴ Emmanuel Levinas, *Dieu, la mort et le temps*, [1993], Paris, Grasset, coll. biblio essais, 2017, p. 121.

³⁵ *Ibid.*, p. 20.