

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

75 | 2015  
Varia

---

# Henri Cartier-Bresson, le bougé décisif

François Albera

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4975>

DOI : 10.4000/1895.4975

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 146-148

ISBN : 978-2-37029-075-5

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

François Albera, « Henri Cartier-Bresson, le bougé décisif », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 75 | 2015, mis en ligne le 29 octobre 2015, consulté le 14 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4975>

---

verte», de la révélation : celles-ci sont forcément construites.

Outre la quantité de documents à laquelle il faut désormais se confronter et la logique de leur mise en forme, retenons pour finir trois faits majeurs - qui ressortent de cette exposition.

D'une part, on l'a dit, les Soviétiques se mettent à réunir des images et des sons, à confectionner des documentaires, à recueillir des données dès la fin de l'année 1941, soit dès l'arrêt de l'avance allemande sur le territoire soviétique. Il y a donc une *antériorité* importante par rapport à l'iconographie occidentale qui est dans l'après-coup. D'autre part, ils sont les seuls qui aient eu accès aux territoires occupés par les nazis à mesure qu'ils les reconquerraient ou les conquéraient (pays baltes, Pologne, Tchécoslovaquie, Hongrie), aux camps d'extermination proprement dits. Il y a donc une *autre topographie* que celle à laquelle on a été accoutumé. Enfin, dans *Nuremberg, les nazis face à leurs crimes* (2006), Delage soulignait l'« initiative radicalement nouvelle » du procureur Jackson de « montrer des images » lors du procès. On voit ici que les procès soviétiques, qui commencent dès 1943 dans les territoires libérés, avaient déjà inauguré cette pratique avec ces mêmes différences temporelle et géographique.

Il est certainement d'autres leçons que celles qu'on vient d'esquisser qui devront être tirées de cette iconographie tant de la part des historiens de la Shoah que de celle des spécialistes du documentaire et du cinéma d'actualité.

François Albera

## EXPOSITION

### Henri Cartier-Bresson, le bougé décisif

L'exposition Henri Cartier-Bresson du Centre Pompidou à Paris et de l'Instituto de Cultura de Madrid, qui a eu lieu entre février et septembre 2014, partait avec un handicap un peu paradoxal, celui de la notoriété indiscutable de Cartier-Bres-

son, son statut de classique de la photographie, image qu'il a contribué à forger lui-même dans la dernière partie de sa vie (notamment avec sa « Master Collection » de 400 photographies) et que sa fondation perpétue en exposant régulièrement ses œuvres couplées avec celles d'autres photographes (Paul Strand, Lewis Hine, William Eggleston...). L'explosion de l'utilisation de la photographie grâce à internet et auparavant dans les magazines et des journaux qui s'en tinrent longtemps éloignés par principe (comme *le Monde*) a inévitablement produit une « usure » à laquelle bien peu de photographies - ou d'« images » - résistent. La tâche à laquelle s'était attelé Clément Chéroux de présenter une exposition d'envergure sur le photographe était donc redoutable puisque, sur fond d'un consensus acquis d'avance, il s'agissait de renouveler le regard porté sur cet œuvre. Or dans son petit ouvrage de 2008, *Cartier-Bresson : le tir photographique* (voir 1895 n° 57, 2009), prélude à cette exposition, Chéroux faisait déjà bouger l'image convenue du maître de « l'instant décisif ».

En repartant des tirages originaux (HCB ayant fait réaliser de nouveaux tirages de ses négatifs au cours de sa vie ceux-ci changent de facture selon les époques) et de photographies peu connues - on a répertorié et classé 30 000 tirages à la fondation - en déployant surtout, dans quelques cas, ce qu'on pourrait appeler la « logistique » du « tir photographique » de HCB grâce à l'exposition de planches contact, d'albums et en redonnant toute sa place à deux activités minorées dans la carrière du photographe - son travail dans le cinéma et dans la presse illustrée d'extrême-gauche -, le pari de rendre à nouveau cet œuvre intrigante, inattendue a manifestement été gagné. Le gros catalogue de 400 pages grand format édité par le Centre Pompidou retrace et documente ce parcours des premières peintures réalisées dans l'atelier d'André Lhote aux collages surréalisants jusqu'aux œuvres graphiques des années 1980 en passant par cette foisonnante activité de photographe, de reporter, de cinéaste.

Le rapport de HCB au cinéma doit nous intéresser ici au premier chef. Il apparaît sous deux aspects :

d'une part l'ambition réelle et durable de HCB à devenir cinéaste. Il est assistant, figurant (*Partie de campagne, la Vie est à nous*). On a publié récemment dans ces colonnes une étude consacrée à son film *le Retour* tourné (en partie seulement) et monté par lui en 1945 (1895 n° 74, 2014), il n'est donc pas besoin d'insister sur ce point encore que l'exposition qui montrait des extraits du film procédait à une éclairante confrontation d'une séquence avec les photographies que prenait parallèlement le photographe (on retrouve ces matériaux dans le catalogue). On avait, il y a quelques années au Cinéma du Réel, redécouvert les films documentaires militants réalisés durant la guerre d'Espagne (dus à Ivens, Renoir, Kline, Hurwitz notamment) dont ceux de HCB, *Espagne vivra* et *Victoire de la vie*. C'est en réalité tout un épisode de la vie de HCB qui a trait au cinéma : durable compagnonnage avec Renoir, proximité avec Sadoul (qui a épousé sa sœur), collaboration avec Frontier Film aux États-Unis. C'est la guerre de 1940 qui interrompt ce mouvement vers le film – sinon *le Retour* –, ainsi que son engagement politique ; HCB choisit une voie spécifiquement photographique avec la création de l'agence Magnum (avec Capa et Chim, tous deux, comme lui, photographes militants dans *Regards* et *Ce Soir*).

Mais il est un autre aspect du rapport de HCB au cinéma et qu'on pourrait classer sous la rubrique du « cinématisme ». En effet en parcourant les cimaises du Centre Pompidou une impression s'imposait rapidement au spectateur qui faisait substituer au (trop) fameux « instant décisif » – sorte de « nombre d'or » – ce qu'on pourrait appeler le « bougé décisif », tant la fameuse géométrie de la composition ne se révélait avoir d'intérêt, de force et de pertinence qu'en fonction de ce qui lui échappe, y contrevient, la bouscule (d'où la « faiblesse » de certaines compositions trop centripètes et parfois de l'ordre de l'astuce – *Livourne, Toscane, Italie* (1933) où un homme lisant le journal debout se voit substituer les pans noués d'un rideau en guise de tête (une « tête de nœud »), ou un jeune homme se boutonnant en sortant d'un urinoir sur lequel une affiche publicitaire montre

une langue démesurée dardée en sa direction (1935), etc.

Le caractère centrifuge des photos les plus frappantes retient, soit dans le rapport au hors-champ (surgissement/disparition, coupe du cadre) soit à l'intérieur même du cadre (les flous en particulier et leur « champ » associé comme des frémissements, des micro-mouvements). La vision des tirages papier d'une part et d'époque de l'autre sont, à cet égard, précieux compte tenu de la multiplication et la banalisation de certaines photographies devenues épures graphiques dans la reproduction souvent réduite. C'est le phénomène de la photographie dite « iconique ». Ainsi l'homme qui saute au-dessus d'une flaque d'eau Place de l'Europe : contrairement aux reproductions qui rendent net l'ensemble des éléments (la réduction de taille alliée à la compression des pixels et autres codages de photogravure), le tirage révèle un reflet incertain, mouvant (non moins que Giacometti portant sa sculpture), et des rides de la flaque qui animent cette surface trop étale d'ordinaire. Il y aurait peut-être à s'interroger sur l'effet de « géométrie » des techniques d'impression, en particulier numériques, comme privilégiant la surface aux dépens des matières, du collage, du bougé, des plans en profondeur.

On a pu apprécier – une fois seulement – une sorte de dossier complet autour d'une photographie : d'abord la place qu'elle occupe dans la suite des photogrammes de la planche contact, d'autre part les usages qui en furent faits dans la presse illustrés internationale. Il s'agit d'une photo prise à Moscou en 1954 où l'on voit deux jeunes femmes attendant non loin d'une voie de tram et deux militaires arrivant derrière elle et marchant dans leur direction. *Life*, *Stern* et nombre de journaux la publièrent en commentant le fait que même en URSS les hommes regardent les femmes... Au-delà de ces commentaires, qui font songer au jeu markérien de *Lettre de Sibérie*, il est surtout fascinant de voir, sur la suite des photogrammes, que les six premières photos saisissent le cadre et le sujet des deux femmes avec de légères variations et que le photographe attend quelque chose – ou que

quelque chose survient, mais la venue de ces deux militaires ne tombe pas du ciel, il les voit venir – pour obtenir que cette composition, qui serait demeurée statique, connaisse une tension (homme/femme, militaire/civil, marche/arrêt, rigidité/sinuosité, etc.). Que les militaires regardent ces femmes est, cela dit, des plus conjecturaux : celui de droite pas du tout et celui de gauche que regarde-t-il ? Les deux femmes (« proies sexuelles ») ou le fait qu'elles soient photographiées (curiosité, étonnement) ?

Il est dommage qu'on n'ait pas plus de démonstrations de la « méthode » HCB du « tir photographique » comme celle-là et comme la série dans le camp de personnes déplacées à Dessau où une kapo ou indicatrice se fait interroger et frapper par une ancienne détenue. Car assez rapidement, devant toute photographie, vient à l'esprit la question : avant/après que s'est-il passé et pourquoi le choix, sous l'agrandisseur, de celle-là qui fait mouche ? À cet égard le petit film tardif où l'on voit HCB sautiller sur les boulevards en photographiant comme autant de clins d'œil, s'il permet d'apprécier sa gestuelle, sa chorégraphie, ne dit sans doute pas grand-chose de son *modus operandi* – en tout cas celui des années 1930-1950, celui de « l'instant décisif » qui relève de l'affût...

Le fait d'exposer les ensembles – tirages et reproduction dans la presse – est un tremplin pour des considérations multiples qui « dépassent » HCB. La mise à disposition sur Gallica de *Regards* vient également changer la donne en permettant d'accé-

der à un corpus jusqu'ici difficilement exploitable et replonger ces photographies dans des situations avec leurs enjeux contemporains plutôt que de les projeter dans l'éternité, l'intemporel de l'Art. On y découvre ainsi un reportage sur le camping populaire avec un texte de Sadoul en 1938. L'exposition montrait les tirages de photos issues d'un reportage sur le couronnement de Georges VI pour le quotidien du soir du parti communiste, *Ce Soir*. Et elle montrait aussi les pages du journal, leur mise en page (montage, disposition). HCB ne photographie pas les souverains, ceux qui défilent, mais les spectateurs, ceux qui regardent et qui le font, pour certains, en tournant le dos au spectacle royal en raison des prothèses optiques dont ils usent (une sorte de périscope qu'on tient au-dessus de sa tête). Ce renversement des places respectives (roi/peuple) est-il « surdéterminé » par l'abdication d'Edouard VIII pour des raisons sentimentales qui introduisent le doute dans l'ordre monarchique ? Ou – couverture de *Regards* de 1938 : « Quand Paris dit son amitié à l'Angleterre » à la venue de George VI à Paris – est-ce la manifestation d'une volonté de rapprochement franco-anglais dans un contexte international tendu où l'on ne cesse de parler de guerre imminente avec l'Allemagne ? (Catalogue-album de Clément Chéroux, *Henri Cartier-Bresson*, Paris, Centre Pompidou, 2014, 400 p.)

François Albera