

Caractéristiques par période et par pays

Toutes les formes de photolittérature se retrouvant semblablement en France, au Royaume-Uni et aux États-Unis, il sera donc plus intéressant, plus utile à notre propos, d'en dégager les différences. Si l'on se penche sur l'histoire de la fiction photo-illustrée, par exemple, pour la période 1844-1939, soit trois cents titres français, deux cent cinquante anglais et cent cinquante américains¹, les différences sont incontestables.

En commençant par l'histoire des discours photographiques, il est clair que chaque époque a connu son discours dominant, ses métaphores favorites, ses contes exemplaires et polémiques. L'histoire des idées de la photographie se divise bien plus en époques qu'elle ne se diversifie géographiquement. La France, le Royaume-Uni et les États-Unis sont industrialisés et les applications commerciales de la photographie sont sensiblement les mêmes. Reste la couleur politique qui déterminera la vision des usages sociaux de la photographie, reste à intégrer la photographie dans une tradition littéraire spécifique.

Faut-il s'étonner de trouver dans ces trois pays des exemples de presque tous les discours photographiques, comme si les frontières nationales n'existaient pas? Une exception notable : il est difficile de trouver en Amérique des écrivains hostiles aux principes supposés égalitaires de l'image d'après nature. Les écrivains dans leur majorité louent les valeurs démocratiques de la photographie – tout le monde pourra éventuellement avoir son portrait. On peut citer pour la France Jules Janin en 1839, Viardot en 1867², Carjat en 1883³. Pour l'Amérique, Ralph Waldo Emerson en 1841, « [The daguerreotype is] the true Republican style of painting⁴ », Walt Whitman réagit favorablement en 1846⁵, l'Anglaise Elisabeth Barrett Browning embrasse l'idée dans une lettre en 1843⁶. Mais de rares écrivains renient violemment ces valeurs démocratiques. En France, Dumas père en 1866⁷, Barbey d'Aurevilly en 1867⁸, Quatrelles en 1883⁹. En Amérique, Melville est contre l'ubiquité des portraits, mais il ne diffuse guère son opinion¹⁰. En Angleterre, *Punch* revient souvent sur le thème dans des poèmes anonymes : « Ode to Apollo », en 1858 (la muse d'un artiste photographe se plaint d'avoir à reproduire des visages « Cockney », soit peu raffinés¹¹) ; « On

Photography to Phoebus », en 1870 (le narrateur apostrophe Phoebus, le soleil, pour regretter que l'art photographique se complaise à reproduire l'image de brigands et de snobs, et les expose en vitrine¹²). Quant à Talbot, ses préjugés aristocratiques se font entendre lorsqu'il parle de l'objectif qui décrit « avec la même impartialité » l'Apollon du Belvédère et un ramoneur¹³. Quelle que soit la représentation de ces valeurs pendant les tourmentes du XIX^e siècle, les associations politiques de l'invention de Daguerre ne sont pas celles qui ont le plus intéressé les littéraires dans les œuvres. Les seules fictions que j'ai trouvées qui mettent en scène la démocratisation du portrait sont françaises (Viardot pour et Quatrelles contre) – mais je ne compte pas les passages dans les romans fin de siècle où l'on s'offusque du nivellement opéré dans la vitrine des photographes, où se côtoient les piliers de la société, les « horizontales » et l'assassin du jour¹⁴.

Quelle incidence pour l'image de la photographie dans le roman et ailleurs? Disons tout net que c'est plutôt l'image du photographe et de son client qui deviennent les vecteurs des valeurs sociales. Dans des sociétés fortement hiérarchisées, le photographe représente le petit commerce et le désir de s'embourgeoiser, mais l'imaginaire photographique reste le plus souvent caricatural.

Quant aux portraits mentionnés dans le roman, ils invoquent d'autres idées que celles de la démocratie, puisqu'ils servent soit d'éléments de fantastique soit de moteur de l'intrigue. Ce sont des preuves, des faux témoignages, ou bien des fétiches, ou encore des objets détruits pour prouver que l'on peut vaincre la sentimentalité.

Une deuxième conception de la photographie met en jeu un élément spirituel. Dans un premier temps, l'invention est décrite en termes métaphysiques, animistes, comme « pencil of nature » et prodige de la nature bienveillante¹⁵. La rhétorique d'une image naturelle se trouve chez Talbot tout au long des années 1840¹⁶, chez Frith en 1859¹⁷, puis aux États-Unis chez Oliver Wendell Holmes en 1859¹⁸ et Marcus Aurelius Root en 1864, qui parle du « crayon solaire infaillible¹⁹ ». On trouve la même idée en France chez Janin : « Songez donc que c'est le soleil lui-même,



Fig. 1. W.H. SANFORD, photographie sans titre (phototypie), reproduite dans Ernest Whitney, *Pictures and Poems of the Pike's Peak Region*, chez l'auteur, Colorado Springs, 1891.

introduit cette fois comme l'agent tout-puissant d'un art tout nouveau, qui produit ces travaux incroyables. [...] nulle main humaine ne pourrait dessiner comme dessine le soleil²⁰ », puis plus prosaïquement chez Gustave Planche en 1857 : « l'œuvre du soleil, envisagée comme document, est une chose excellente²¹ ». Toujours en évoquant l'animisme de la nature, Édouard Thierry écrit en 1859 : « L'image qui se fixe sur la plaque sensibilisée, c'est l'objet lui-même qui la dessine en se regardant²². » Cette communion de la nature avec elle-même (faisant fi du photographe) donnera naissance à une gamme d'idées qui vont du témoignage impartial jusqu'au fétichisme, dont l'héritier sera – mais pas seulement – le portrait dans la fiction.

Alors, dans une culture où le paysage a une valeur transcendante, aux États-Unis de Ralph Waldo Emerson ou au

Royaume-Uni, pays dans lesquels une longue tradition littéraire valorise et questionne l'idée que le Livre de la Nature est le Livre de Dieu, il est clair que le paysage photographié aura une résonance qu'il n'a pas dans la France post-révolutionnaire, que l'on soit de l'école romantique ou de l'école réaliste, avec des conséquences déterminantes pour l'histoire du livre illustré.

Contrairement à la France, le Royaume-Uni et les États-Unis ont privilégié l'illustration de la fiction par le paysage. Pour donner un premier exemple – parmi environ quatre-vingts ouvrages britanniques et quarante ouvrages américains examinés –, l'édition de *Rip Van Winkle* par Washington Irving publiée chez Joseph Knight Co. (Boston, 1894), contient des photogravures dont la précision et la fidélité descriptives rendent plus réel le fantastique de l'histoire, en montrant comment le paysage s'est

modifié pendant les vingt ans de sommeil du héros : une rivière s'est élargie, un flanc de rocher s'est couvert de ronces... Il est seulement regrettable qu'elles ne montrent pas l'avant et l'après d'une même vue! Dans *Pictures and Poems of the Pike's Peak Region*, Ernest Whitney décrit les paysages, et surtout les montagnes, de façon animiste [Fig. 1]. La description se fonde sur l'idée d'un Créateur, qui, comme le Dieu de l'Ancien Testament, agit avec violence et colère pour créer le paysage sublime, puis, apaisé, endormi, laisse agir une nature harmonieuse qui communique avec elle-même, à l'image des pins que le poète voit comme des prêtres officiant autour de la montagne. La nature est ici conçue comme le livre de Dieu. La photo, par sa netteté, par son effet de présence, tente de nous faire partager une expérience religieuse. Il est significatif aussi qu'au Royaume-Uni comme aux États-Unis on privilégie l'illustration de la poésie. J'en conclus que le paysage est consonant avec la poésie; le « coin de nature », souvent sublime, est poésie.

En France, l'illustration par le paysage est écartée ainsi que l'illustration du poème au profit d'une illustration « mise en scène » du conte et du roman. Une raison se trouve dans un compte rendu du *Tour de Marne* :

[...] le photographe [Ildefonse Rousset] et l'écrivain [Émile de la Bédollière], l'un stimulant l'autre, ont fait un livre très-original, très-intéressant, qui résout, ce me semble, un problème dont on cherche depuis longtemps la solution [...] : Jusqu'à quel point la photographie peut-elle concourir à l'ornement, à l'illustration d'un texte typographique? [...] ce dont on doutait, c'était que la photographie pût reproduire avec succès des paysages, en leur conservant le charme de la nature, le moelleux des contours, & cette physionomie, cette grâce, ce flou, ce je ne sais quoi enfin qui est l'idéal de l'art du paysagiste,

écrit Louis Jourdan dans *Le Siècle* (17 déc. 1865). S'il n'y avait pas de paysages réussis en photo, selon la réception critique, c'est que les belles photos de la Mission Héliographique n'étaient pas connues. Mais si Jourdan, comme Théophile Gautier qui loue le même ouvrage, sont d'avis que le paysage n'est pas hors de portée de l'art photographique, cela n'explique pas son absence dans le photobook littéraire français après 1865.

Une première réponse pourrait être que la France n'a pas connu le phénomène de l'« extra-illustration » de romans dont l'action se passe en Italie et qu'on lisait en faisant le « Grand Tour » (mon deuxième chapitre est consacré au plus intéressant de ces romans). Aux années 1860 et jusqu'en 1900, les touristes anglais et américains trouvaient en Italie des librairies qui vendaient des vues en petit format, inventariant les sites et les monuments d'une ville, et qui proposaient de les insérer en hors-texte dans des livres, des guides touristiques ou des romans dont le cadre se situait à Rome, Florence ou Pompéi. Le petit format des éditions Tauchnitz convenait parfaitement à celui des tirages, qu'ils fussent salés, albuminés ou au gélatino-bromure, suivant l'évolution des procédés. L'étiquette du libraire italien à l'intérieur de la couverture confirme que le truffage se faisait

en Italie; d'ailleurs, une « préface de l'éditeur » au *Marble Faun* (Hawthorne) paru chez Houghton, Mifflin & Co. (Boston et NY, 1890) fait état de cette « tradition depuis longtemps établie ». Notons toutefois que le phénomène ne se limite pas aux éditions Tauchnitz (le « livre de poche » de l'époque), car certains touristes faisaient relier des éditions de plus grand format avec des photos moins rognées, toujours dans une reliure plein veau rehaussé d'or et comportant parfois une ornementation peinte à la main en rouge. Puis, à partir de 1889, des éditeurs à Londres, à Boston et à San Francisco proposaient ces mêmes livres déjà illustrés de photogravures. Ils offraient une vision moins pittoresque des villes historiques de l'Italie, puisqu'ils favorisaient les monuments plutôt que la vie des habitants, leurs costumes, mœurs ou métiers; alors que, du côté des touristes, on peut se demander si le jeu ne consistait pas aussi à chercher parmi les milliers d'images en vente celle qui semblait illustrer une scène particulière du roman. Les touristes se servaient des longues descriptions des œuvres d'art et des monuments dans *Marble Faun* et *Romola* (G. Eliot) pour se guider, allant jusqu'à annoter leur exemplaire de dates et de commentaires laconiques du type : « Vu ». Ainsi, par le biais du tourisme, la photographie est entrée dans le livre de fiction.

La France n'a pas non plus connu l'engouement pour le livre d'étranges illustré par la photographie. À Londres, surtout dans les années 1880, les œuvres complètes des grands poètes étaient offertes à la vente déjà truffées d'une dizaine de paysages que hantent les vers de leurs poèmes.

Avant les années 1930, la France n'a pas non plus donné dans une certaine forme d'hagiographie très anglo-saxonne qui consiste à reproduire des paysages associés à la vie d'un auteur ou aux paysages de ses romans. En France, il faut attendre Jean Giono (*Les Vraies Richesses*, 1936, photos de Kardas) et François Mauriac (*Les Maisons fugitives*, 1939, photos de Jean-Marie Marcel), puis les ouvrages sur le Paris de Marcel Proust, alors que certains photographes anglo-saxons en ont fait une spécialité, tels Catherine Weed Ward, dès la fin du XIX^e siècle, et Charles Olcott, pour ne citer que deux exemples. Dans *The Lure of the Camera* (1914), Olcott présente ses photos de lieux associés à quelques auteurs célèbres et livre son manifeste photolittéraire dans un court chapitre séparé où il explique l'importance pour le critique de visiter les « literary landmarks », afin de comprendre comment un lieu peut influencer un conteur. La romancière Mrs Humphry Ward l'encourage dans sa démarche (p. 115), tellement il leur semble naturel que la littérature soit le fruit d'un paysage.

En France, le paysage vide d'acteurs n'apparaît qu'exceptionnellement. *Bruges-la-morte* (1892) et *Nadja* (1928) sont des productions atypiques, comme *Banalité* de Fargue, Parry et Loris (1930), ou *Valois* de Germaine Krull (texte de Nerval, 1930). Dans *L'Algérie artistique et pittoresque*, Gervais-Courtellemont fait valoir la couleur locale grâce à des images d'archives, mais il lui faut aussi les personnages, par exemple lorsqu'il fait illustrer *Les Trois Dames de la Kasbah* de Pierre Loti²³. Jules Verne s'en



Capricieuse et attristée,
elle rêvait des heures dans
les bois, au bord des lacs.

révolté le doux et tiède obstacle de leur chair pâmée, de leur corps amoureux dont il usait une seconde, une seconde amère, brève, cruelle parfois, sans jamais détourner les yeux de son ambition et vibrer autrement sur la gorge d'une femme que du désir effréné de la conquête et de la gloire !

Joséphine, jalouse, vint le rejoindre une fois, un soir de bataille.

Ce fut, toute une heure, les folies et les bonheurs des plus beaux jours, puis au milieu des baisers il s'arrêtait soudain, faisait venir ses généraux, et sur la carte des mondes divisés, échafaudait des plans de bataille dont le rêve était pour lui une autre volupté plus tragique et plus grande !

Il emmenait aussi avec lui au hasard des campagnes des femmes qu'on appelait les *En-cas* de l'Empereur.

C'étaient souvent des actrices des théâtres des villes où l'on passait ; des bourgeoises que le récit de ses exploits avait rendues amoureuses du grand homme et qui, dans les rues et les sa-



Fig. 2, 3 et 4. ANON., *Capricieuse et attristée, elle rêvait des heures dans les bois, au bord des lacs*, photographie (simili. en bleu), *Napoléon, en somme n'aima réellement que Joséphine et Mme Waleska* (collage), *sans titre* (simili.), reproduites dans *Femmes galantes, scènes reconstituées par la photographie d'après nature*, seize livraisons [sans indication de périodicité], sans nom d'éditeur, s. l. n. d. [1900-1901], s. p.

tient aux photos d'agence pour étoffer le versant histoire-géo de ses romans, comme *Les Frères Kip* (Hetzel, 1902), qui contient sept similigravures pleine page représentant des Maoris, des vues de Nouvelle-Zélande, de Nouvelle-Guinée, et d'autres lieux traversés par les héros, d'après les clichés de Valentine & Sons (Dundee) ou empruntés à des ouvrages de géographie, ou encore comme *Le Testament d'un excentrique* (Hetzel, 1902), pour ne citer que deux exemples.

La norme, c'est donc la mise en scène avec des personnages, dans le style du tableau vivant, depuis les productions de luxe des années 1890²⁴ jusqu'aux années 1930, en passant par les romans populaires des années 1900²⁵ – seules illustrations photographiques distribuées en masse, si l'on exclut les couvertures, les revues et les pièces de théâtre.

La France se distingue également par son recours au nu [Fig. 2, 3 et 4]. En commençant par les éditions pornographiques aux



Napoléon, en somme, n'aime réellement que Joséphine et Mme Waleska.

photos collées des années 1860, suivies des romans 1900 distribués et vendus dans toutes les gares, puis des poèmes illustrés de nus des années 1930. C'est l'affaire non des auteurs, mais des éditeurs autour de 1900 : Éditions Nilsson/Per Lamm, Offenstadt Frères, Charles Offenstadt, Pierre Fort/Chaubard, Bonvallot, Librairie d'Art Technique/Méricant, Bibliothèque du Journal Fin de Siècle. Pendant les années 1930, on trouve des amateurs qui s'auto-produisent, comme *Germinal* et *La Bourdonnais*, et

de nouveaux éditeurs comme Paris-Publications. Sans compter les périodiques photolittéraires qui se spécialisent dans la grivoiserie, mais dont le versant littéraire n'est que figuration... *La Vie de Paris*, pour n'en citer qu'un.

Dans les pays de tradition protestante, le nu est quasi absent chez les éditeurs, à l'exception du nu enfantin, symbole d'innocence. Un bon exemple est l'ouvrage de Nell Dorr (née Koons, 1895-1988) intitulé *In A Blue Moon* (NY, 1939). La suite de

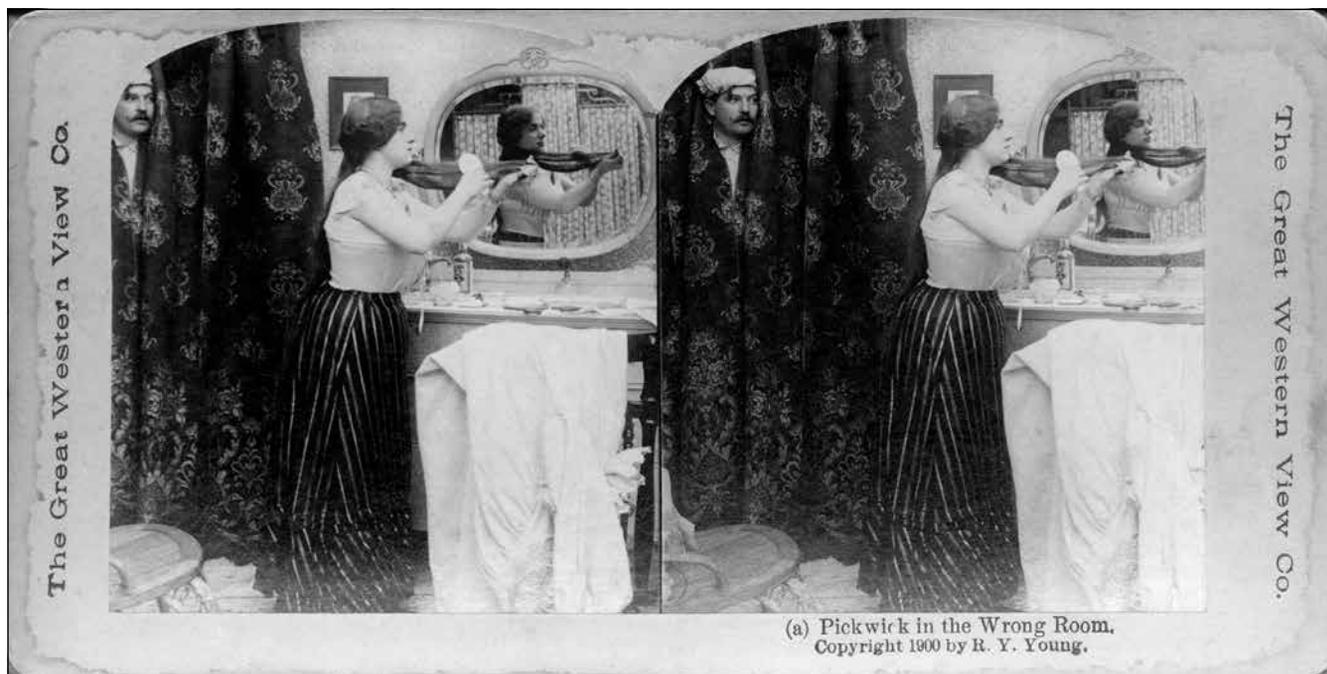


Fig. 5. R.Y. YOUNG (The Great Western View Co.), *Pickwick in the wrong room*, stéréo (tirage au charbon?), 1900.

nus féminins à l'extérieur marque le passage de l'enfance à la puberté, le tout sous un regard maternel. Mais de manière générale, on écarte l'illustration avec des acteurs, considérée comme redondante par Henry James dans sa préface à l'édition new-yorkaise du *Golden Bowl* (1909), où il dit que les images ne doivent pas suivre l'action « pas à pas » mais représenter la scène « sans les acteurs²⁶ ». Le roman photo-illustré n'a pas pris. L'illustration avec des mises en scènes se fait dans les sous-genres [Fig. 5, 6 et 7] : cartes postales, stéréoscopies, livres pour enfants, ou parce qu'il s'agit d'un acteur célèbre, ou d'une pièce de théâtre, d'un film. Les poses, généralement exagérées, semblent naturelles lorsque le texte qu'elles illustrent est déjà théâtral, et que le support n'est pas trop noble. Toutefois, portraits et mises en scène se trouvent dans quelques romans anglais qui ont pour particularité d'avoir pour auteur un photographe professionnel – tel est le cas du roman *Moussmé* de Clive Holland (Londres, 1901) – et dans quelques autres, tels *Orlando* (1928) et *Flush* (1933) de Virginia Woolf, où c'est l'auteur qui est à l'origine du projet d'illustration. Comme en France aussi, il existe des exceptions aux tendances générales et des auteurs qui résistent aux pressions des éditeurs²⁷.

Pour le reste, les différences entre les productions photo-illustrées tiennent à l'évolution des genres dans chaque pays. Il n'est pas étonnant que le surréalisme soit moins représenté hors de France²⁸. En revanche, il est curieux que le pictorialisme français n'ait pas produit de photobooks littéraires comme dans les pays anglo-saxons²⁹ (qui enfreignent alors la règle en montrant des personnages, mais esthétiquement flous et symboliques). Quant

aux romans policiers en France, comme Marie-François Goron avec *Le Crime de la rue de Javel* (1901), ou Georges Simenon et Germaine Krull avec *La Folle d'Itteville* (1931), ils contrastent avec la tradition britannique où les images sont ludiques, par exemple dans *The Norwich Victims* de Francis Beeding (1935), où il suffit de regarder les portraits pour résoudre l'énigme, ou encore avec le best-seller de Denis Wheatley, *Murder off Miami* (1936), où les illustrations font partie des documents qui permettent de désigner le coupable au même titre que les objets que le lecteur découvre dans un sachet collé sur la page : une vraie allumette à moitié brûlée [Fig. 8] ou un morceau de rideau avec une tache de sang.

En dehors de ses nombreuses autres singularités qui font la richesse de l'histoire photolittéraire, on peut avancer que dans ses manifestations les plus commerciales, la tradition anglo-américaine a privilégié le document *spécifiquement photographique* – qu'il soit paysage immanent ou portrait ludique –, à l'opposé de la tradition française qui a plutôt effacé la qualité photographique de l'illustration pour la faire ressembler aux dessins et gravures, considérées plus nobles... avant que le surréalisme ne renverse cette donne avec une nouvelle idée de l'immédiateté et un modèle « purement intérieur ».

Récapitulons nos observations générales sur les productions les plus typiques, c'est-à-dire celles dont le modèle a perduré. Dans les premières manifestations de la photolittérature, la tendance anglo-américaine fut d'aller à la rencontre de la nature, de voyager dans la contrée d'un roman, de marcher sur les pas d'un auteur, afin de voir un vrai paysage, mais à travers les yeux d'un



Fig. 6. ANON., *Excuse me*, collection « The Sairey Gamp Series », carte postale (héliogravure) imprimée par C.W. Faulkner & Co., Londres, c. 1900.



Fig. 7. ANON., *Oh! That determines me*, carte postale représentant Pickwick (d'après le roman de Dickens), imprimée par C.W. Faulkner & Co., Londres, c. 1900.

poète. La photographie est mise en valeur à cause de son contact direct avec le monde, et présente donc un avantage sur le dessin, comme le rappellent maints avant-propos éditoriaux et comptes rendus louangeurs. La forme prise par leurs productions reflète le marché du livre et, surtout, l'industrie naissante du tourisme des classes moyennes. La vue, déjà tirée en masse pour les collectionneurs et pour les touristes voulant un souvenir d'Écosse ou d'Italie, pouvait être contrecollée dans des éditions d'auteurs populaires. Le prix des ouvrages était élevé, mais pas exorbitant, leur luxe était modulable (nombre d'épreuves réduit ou élevé, cartonnage éditeur ou plein cuir ouvragé); ils s'adressaient au bibliophile, au touriste, et s'offraient pour étrennes. La formule était économiquement viable et ces productions ont trouvé leur public pendant plus de trente ans (1860-1890, et au-delà, si l'on compte les éditions comportant des reproductions photomécaniques de qualité). De plus, les normes du pittoresque

satisfaisaient autant les photographes professionnels que le public. On estimait le travail de l'artisan sans avoir à entrer dans le débat plus difficile du statut artistique du médium lui-même. Dans le discours dominant de l'époque, l'originalité et la qualité d'un photographe se bornent à la facture de l'épreuve, à sa bonne netteté, à sa gamme de tons, et à la justesse du cadrage – juste assez pour permettre un discours sur la « poésie » de l'image et pour garantir au photographe son statut d'auteur et sa réputation. En somme, le photographe (Wilson, Valentine, Jennings...) ne semblait pas imposer sa vision personnelle et ne faisait donc pas intrusion dans la relation entre le lecteur et l'auteur du roman ou du poème.

Tout autre est la tendance française. De 1850 à 1890, le photobook en France est le fait d'initiatives individuelles qui ne connurent pas de suite, et la petite industrie de la fiction photo-illustrée ne démarre, timidement, qu'en 1890, à la recherche

d'une formule économiquement viable, qu'elle ne parvienne jamais à trouver. Que l'ouvrage soit luxueux ou très abordable, que le photographe affiche ou non son nom, on constate que les photos d'acteurs mimant l'action du conte ou du roman ressemblent à des illustrations classiques, dans un style dénué de fantaisie, sans recours au symbolisme, aux arabesques ou aux autres astuces « non naturalistes » des dessinateurs. Chez les éditeurs parisiens autour de 1900, il n'y a que deux différences entre

ces illustrations et des lavis : le cliché photographique revient moins cher, et les déshabillés, étant « d'après nature », ont une charge supposée plus érotique. Chez les éditeurs qui s'adressaient aux amateurs de beaux livres, la recherche artistique, de la part des photographes, n'est guère plus poussée. En somme, la *différence* photographique ne paraît pas importante, alors que c'était la raison d'être de la production anglo-américaine.

Fig. 8. ANON., photographie de la page 113A, Denis Wheatley, *Murder off Miami* (1936), édition en fac-similé, Hutchinson/Webb & Bower, Londres, 1979, montrant quelques échantillons d'objets figurant dans ce livre-objet : un sachet contenant de vrais cheveux, un autre contenant une vraie allumette, et une simple photographie de mégots (simili.).

