

DE LA PHOTOLITTÉRATURE

Jean-Pierre MONTIER

Les articles que le lecteur trouvera ici exposés à sa sagacité sont le fruit d'un travail qui n'aurait pas tout son sens s'il ne cherchait à innover, et qui ne saurait non plus produire quelque nouveauté sans être lui-même en évolution. C'est pourquoi il faut commencer par situer ces travaux d'une part au regard de la continuité qu'ils assument avec les précédentes recherches, et d'autre part en fonction des innovations qu'ils tentent de proposer et des nouvelles ambitions qu'ils portent. Qu'il me soit ainsi permis de citer un extrait de la préface que j'avais rédigée pour les actes du colloque sur *Littérature et Photographie*, organisé à Cerisy-la-Salle en 2007 :

La conjonction *et* inscrite entre les deux termes « Littérature et Photographie » pointe tout le contraire d'une complémentarité naturelle, d'une complicité sans nuages. Si le terme existait en stylistique, ce *et* serait une « conjonction polémique », qui invite à l'étude d'une situation dans laquelle se déclinent tous les registres relationnels et passionnels, depuis la controverse jusqu'à la feinte indifférence en passant par l'intérêt courtois ou l'inclination déclarée. Le champ des interactions entre littérature et photographie est en réalité une carte de Tendre¹ !

La double métaphore, cartographique et amoureuse, tâchait déjà de pointer deux problèmes solidaires et essentiels que nous rencontrons : sous les auspices de quel type de savoir et de quelle méthodologie allions-nous pouvoir dessiner les contours et projeter les reliefs du territoire auquel nous nous intéressons ? Comment faire, une fois les données du corpus rassemblées, pour éviter que la démarche d'objectivation ne soit synonyme de figement, de sclérose ? Comment, au contraire, maintenir notre objet d'étude en cet état d'ouverture à la créativité qui est évidemment le propre des œuvres de l'esprit et la sensibilité, celles qu'on dénomme « esthétiques » ? De même que le pays de Tendre n'est pas celui de la tendresse mais

1. *Littérature et Photographie*, Jean-Pierre MONTIER, Liliane LOUVEL, Philippe ORTEL & Danièle MÉAUX (dir.), Rennes, PUR, 2008, p. 8.

celui de la passion, de même celui des relations entre photographie et littérature requerrait que l'on fût attentif à l'aborder sans en neutraliser les aspérités. Car tant au fil du XIX^e siècle qu'aujourd'hui même, ces relations ne sont jamais allées de soi, si nombreuses et inventives qu'elles aient été : constamment s'est au contraire maintenu un certain régime polémique et concurrentiel, une tension fécondante qu'il nous revient de savoir respecter pour en comprendre la spécificité. Ces exigences intellectuelles posées, voyons à présent ce que seront nos choix méthodologiques et l'extension du domaine à explorer, puis les propositions conceptuelles nouvelles que ce livre tentera de porter, autour de l'idée de « transactions photolittéraires ».

Question de méthode : pourquoi la « photolittérature » ?

Quelle est la nature de la démarche même que l'on entreprend dès lors que l'on dispose en deux entités pleinement distinctes le fait littéraire d'un côté, la production photographique de l'autre ? Académiquement, l'on se situe alors au cœur de ce que la tradition critique dénomme la Littérature comparée, démarche féconde et inventive bien entendu, mais qui méthodologiquement s'expose au risque de « comparer l'incomparable », selon l'expression avancée par Marcel Detienne². Un risque qui ne vaut d'être pris par les chercheurs qu'autant qu'ils se donnent les moyens de relever ce qu'à son tour Michel Collomb appelle très justement « le défi de l'incomparable », car :

il serait absurde de limiter notre attention aux seules œuvres littéraires dans lesquelles des photographies ont été introduites à titre d'illustrations. Et encore plus absurde de voir dans ce corpus limité une contribution inédite à l'histoire littéraire... La photographie aujourd'hui ne se contente plus des tâches ancillaires dans lesquelles Baudelaire voulait la confiner, elle envahit les arts plastiques, irrigue toute la création artistique et établit des *ponts* entre des secteurs d'activité très divers. Pour nombre d'écrivains, elle est devenue un outil de travail, une source d'inspiration, le révélateur privilégié de la sensibilité contemporaine³.

Ainsi que le suggèrent Marcel Detienne et, ci-dessus, Michel Collomb, si le comparatisme est *a priori* convoqué pour penser les rapports entre Littérature et Photographie, et pour en scander les grandes phases du point de vue de l'histoire littéraire (avec le réalisme, le symbolisme, le surréalisme, etc.), ce n'est pas sans être lui-même requis de se remettre en question, pour aller au-delà de l'idée d'une

2. Marcel DETIENNE, *Comparer l'incomparable*, Paris, Le Seuil, coll. « Essais-Points », 2009.

3. Michel COLLOMB, « Le défi de l'incomparable », SLFGC, *Vox Poetica*, sept. 2009, en ligne sur : [<http://www.vox-poetica.com/sfkgc/biblio/collomb.html>]. Nous soulignons.

simple « contribution inédite à l'histoire littéraire », tant en effet les relations de complémentarité ne sont pas moins vives que celles de conflictualité.

Pourquoi la démarche comparatiste rencontre-t-elle ses limites, voire se trouve-t-elle en situation quasi aporétique face à ce type d'image ? Sans doute parce que le chercheur littéraire tend tout naturellement à la considérer, dans un livre, comme une illustration redondante ou ancillaire (ce qu'elle n'est que dans les productions livresques les moins élaborées) et à l'appréhender globalement comme un phénomène relevant, au bout du compte, de la tradition antique de l'*ut pictura poesis*, ou bien comme une réédition contemporaine du *paragone* posé par Léonard de Vinci entre les arts de la vue et ceux du verbe⁴. Un *paragone*, c'est-à-dire un conflit, tant d'essence que de préséance, entre les sens (œil et oreille) et les arts qui leur sont associés (peinture et littérature).

Toutefois, pour que ce conflit ait eu une réelle consistance, encore fallait-il que peinture et littérature fussent considérées justement comme ayant des points communs, donc qu'au motif même de leur rivalité, elles aient été *comparables*. Aussi bien, à l'âge classique le conflit se conclut par une sorte de paix des braves : si le poète doit écrire de manière à donner à voir, le peintre quant à lui doit réaliser des images qui content une histoire ; si la poésie est une peinture parlante, la peinture une poésie muette⁵. La conclusion est cependant provisoire : comme le montre clairement Jacqueline Lichtenstein, cet armistice ne tient que jusqu'à ce que la querelle soit à nouveau ouverte par Lessing avec la publication (1766) de son *Laocoon*, après quoi la question du Parallèle des Arts resurgira notamment lorsque André Breton dénoncera la « peinture rétinienne » (l'expression péjorative est de Marcel Duchamp) pour contrer les attaques envers le Symbolisme et le Surréalisme et leur supposée pratique d'une « peinture littéraire ». De son côté, le critique américain Clement Greenberg, en 1940, publiera un article intitulé « Towards a newer *Laocoon* », défendant les partisans de l'abstraction, et se proposant de démontrer que les avant-gardes sont parvenues à un état de pureté qui préserve leur art de toute contamination : « Les arts sont à présent en sécurité, chacun à l'intérieur de ses frontières légitimes, et le libre échange a été remplacé par l'autarcie⁶. » Mais tandis que Breton, l'air de rien, remet la peinture sous le boisseau de la littérature en posant une équation d'apparence banale que l'on pourrait

4. « Paragone » est le titre du premier chapitre du *Traité de la Peinture* écrit par Léonard de Vinci. Voir l'édition établie et préfacée par André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987.

5. Voir Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Peinture*, Paris, Larousse, coll. « Textes essentiels », 1995, chapitre VII, p. 385-88.

6. L'article de Clement GREENBERG (édité dans *The collected essays and criticism*, ed. John O'Brian, University of Chicago press, 1986) est cité par Jacqueline LICHTENSTEIN, *op. cit.*, p. 388. On

formuler : « les images externes des impressionnistes sont aux images internes des symbolistes et des surréalistes ce que la prose est à la poésie », Clement Greenberg aura au moins le mérite d'aller jusqu'au bout de la logique du Parallèle, et de manifester que c'est celle de chacun chez soi, de l'autarcie, du refus du « libre échange ».

C'est tout le problème de *l'incomparable*, tel qu'exposé par Marcel Detienne et Michel Collomb, avec ce qu'il recèle en effet de défis. Mais le sujet est-il vraiment de comparer, s'agissant à présent de littérature et de photographie ? Si la problématique posée sous les auspices du « Parallèle des Arts » tient pour partie sa validité de son caractère itératif, ancien et vénérable, si l'on peut aussi comprendre qu'elle ait eu un sens stratégique et fort à l'époque où il s'agissait de faire passer la peinture du rang des arts dits mécaniques à celui des arts posés comme libéraux, est-il pertinent de penser que l'apparition de la photographie n'aurait fait que réitérer le même antique conflit, sous la forme oxymorique d'un art non plus « mécanique » mais « industriel », auquel il aurait fallu accorder la place qui lui revenait dans un Panthéon agrandi et remanié pour la circonstance ? En un mot, est-il vraiment approprié de penser que les rapports entre littérature et photographie ne font que reconduire ou répéter cinq siècles après les mêmes enjeux que ceux qui se sont présentés à la Renaissance puis à l'âge classique et même chez les modernes entre les peintres et les littérateurs ? Est-ce parce que les sujets de rivalités sont assurément récurrents que les questions rencontrées sont tout à fait les mêmes ? Académiquement, a-t-on tout à fait raison d'englober, de manière uniforme et sous les auspices de ce que les universitaires anglo-saxons dénomment les *Visual Studies*, les relations entre le champ littéraire et tous les types d'images, quel que soit leur support, quelle que soit la logique induite par leurs caractéristiques techniques ? A-t-on enfin vraiment affaire à des images – du dessin à la photographie en passant par la peinture ou la gravure – relevant de la même ontologie ?

Or, ainsi que Jérôme Thélot l'a fortement posé dans sa *Critique de la raison photographique*, non seulement la photographie ne relève pas de la même logique iconologique que les peintures ou les dessins auxquels songeaient jadis Horace ou Léonard, mais avec elle s'inaugure une autre métaphysique de l'image, qui n'est pas un épisode de plus dans l'histoire fort ancienne de l'écrire et du voir se regardant en chiens de faïence, mais un temps où les dés (la métaphore est sciemment mallarméenne) sont relancés. Bref, une vraie rupture historique, qui permet à Jérôme Thélot de parler spécifiquement d'un « âge de la photographie » qui ne rejouerait pas la querelle des anciens et des modernes mais se confondrait avec

trouvera dans le même ouvrage, p. 444-46, un extrait du livre d'André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, publié par Gallimard en 1965.

notre Modernité: « “moderne” veut dire: travaillé par la photographie, et, plus précisément, surdéterminé par les traits fondamentaux dont la photographie est faite⁷ ». Ce serait donc en réalité l'histoire littéraire même que l'immixtion de la photographie ferait entrer dans une ère nouvelle, une histoire qu'il faudrait réexaminer à nouveaux frais, car ce qu'il advient quant aux images (le pouvoir qu'on leur accorde, la manière dont elles circulent, etc.) ne saurait laisser de marbrer la relation que les écrivains ou leurs lecteurs ont envers l'acte d'écrire ou bien celui de lire.

Le comparatisme littéraire partiellement révoqué, ou plus exactement mis en demeure de se réinventer, se ressourcer, convient-il pour autant de se tourner en direction des historiens de l'Art, des linguistes, des sémiologues, pour bénéficier d'un point de vue surplombant et pertinent? Sans récuser leur possible apport, Jérôme Thélot écarte cette hypothèse, avec cette pointe d'humour: « La photographie est une affaire trop sérieuse pour laisser ses seuls historiens et ses seuls sémiologues en parler tranquillement⁸. » Une formule dont le dogmatisme n'est qu'apparent: elle a le mérite de substituer, à la tentation de s'en remettre à ces disciplines, la nécessité – à laquelle nous souscrivons aussi – d'articuler les unes aux autres quatre démarches: une archéologie de l'invention photographique, une phénoménologie critique, une herméneutique littéraire et une théorie esthétique.

Comment relever ce défi consistant à proposer les moyens de penser les relations entre le fait littéraire et l'image ou la production photographique qui lui est associée sous de multiples formes, dès lors qu'on voit bien que le problème n'est pas seulement méthodologique, mais en réalité philosophique (en ce qu'il engage une nouvelle métaphysique de l'image, autant que des considérations proprement esthétiques)? En créant, je pense, les conditions permettant de traiter l'objet littéraire et l'objet photographique autrement que comme des monades parallèles l'une à l'autre (donc en mettant le comparatisme littéraire à distance, ainsi que l'histoire de l'art), d'une part, et d'autre part en maintenant notre champ à l'écart aussi de celui des *Visual Studies*, qui présentent l'inconvénient, de notre point de vue, d'osciller entre les problématiques relevant soit de la communication soit des études culturelles, et en tout cas de traiter le plus souvent les images dans la

7. Jérôme THÉLOT, *Critique de la raison photographique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2009, p. 17. L'on ne trouvera pas ici de contribution signée de Jérôme Thélot, lequel néanmoins a présenté les thèses de son ouvrage lors d'une journée d'étude organisée à l'université Rennes 2 en mai 2011: son enregistrement audio intitulé « La manifestation photographique » est accessible sur le site PHLIT à l'adresse: [<http://phlit.org/press/?p=450>].

8. *Idem*, p. 15.

logique de la simple illustration, et sans distinguer non plus les types d'images (les techniques, leurs valeurs sémiotiques) auxquelles on a affaire.

La solution qui paraît s'imposer va consister, d'abord, à proposer de substituer au faux couple « littérature et photographie » un seul concept, unifié et unifiant, celui de Photolittérature. Il n'est pas sans poser problèmes, comme nous le verrons plus loin, mais à tout le moins acceptons-le à titre d'axiome. Ensuite, à se donner l'objectif d'étudier non pas un rapport en vis-à-vis ou en chien de faïence, mais un ensemble de va-et-vient que nous appellerons des « diagonales photolittéraires ». La figure de la Diagonale viendrait se substituer à l'évidence à celle du Parallèle. Conserver leur origine commune, renvoyant à la géométrie, c'est marquer qu'il nous semble pertinent de continuer à penser en termes de relations dans un espace, de projections et de trajets d'aller-retour visualisables. Mais fondamentalement, substituer Diagonale à Parallèle, ce n'est ni plus ni moins que tirer la conséquence non seulement du fait que la photographie a introduit une césure dans la tradition de l'image telle qu'elle se pense depuis fort longtemps, mais aussi du constat que l'ancienne logique du Parallèle n'a mené qu'à poser soit une dissymétrie, soit une aporie.

Dissymétrie lorsque l'œuvre visuelle est (selon diverses stratégies) placée sous la domination de l'œuvre de langue (ou inversement) : alors les parallèles sont au fond conçues comme de simples tangentes, dont on conclut invariablement à l'existence d'une « dominante », c'est-à-dire d'une symétrie faussée, laquelle à son tour ne renvoie qu'à des positions ou des postures idéologiques liées à une époque donnée⁹.

Aporie lorsque les parallèles, prises cette fois au pied de la lettre, désignent des lignes qui jamais ne convergent, jamais ne se rencontrent : c'est la logique de l'autarcie, de la pure autonomie des pratiques ou du médium, illustrée plus haut par Clement Greenberg, une position qui repose sans doute sur l'intention louable de faire la paix entre les Arts, mais qui, probablement par irénisme, récuse explicitement tout échange, tout compromis, toute transaction.

L'image des Diagonales présente l'avantage d'une part de renvoyer à l'idée d'une projection spatiale, donc de rendre possible une « cartographie » objective, et d'autre part de visualiser ce qui nous intéresse réellement, c'est-à-dire non pas l'autarcie évidemment, mais les échanges réciproques, les va-et-vient au fil desquels

9. Jacqueline Lichtenstein, dans l'ouvrage cité plus haut, pointe cette fausse symétrie systématique qu'a recelée toute la tradition du Parallèle entre les Arts. La notion de « dominante » est empruntée bien entendu à Roman Jakobson, titre d'un article célèbre publié en 1935 et repris dans *Huit questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1977.

chacun revient enrichi de l'apport et la spécificité de l'autre, mais pas non plus sans avoir laissé symboliquement quelque chose à l'autre. La figure des Diagonales permet de s'extraire de la seule logique de la présence ou de la reconnaissance institutionnelle, incarnée par celle du Parallèle. Non pas que ces questions d'institution soient exclusivement idéologiques, ni parfois ne posent de réels problèmes philosophiques, mais parce qu'il nous paraît essentiel de privilégier tout empiriquement les pratiques des photographes et des écrivains qui allèrent – dès le XIX^e siècle, et aujourd'hui plus allègrement encore – d'un registre ou d'un domaine à l'autre, selon diverses combinaisons, assemblages et stratégies.

Si l'on veut bien admettre que les querelles anciennes entre textes et images sont sans doute en partie reconduites avec la photographie, mais qu'elles sont aussi, et pour l'essentiel, largement reconfigurées, alors il convient dorénavant de commencer par constater que les praticiens tant de la littérature que de la photographie se sont finalement assez peu encombrés de préséances, et que le « bricolage » – au sens noble que lui donna Lévi-Strauss – de fait a largement prévalu. C'est bien pourquoi les photographies souvent sont devenues pour les écrivains, et dès le XIX^e siècle, des motifs, des supports, des outils d'écriture, à partir desquels les diverses sphères dont parle aujourd'hui la médiologie, loin de célébrer la « mort de l'image¹⁰ », se sont en réalité combinées les unes aux autres. Car de leur côté les photographes n'ont jamais cessé de puiser dans les textes des écrivains ou dans l'institution littéraire elle-même soit leurs manières de raconter soit les modèles de leur reconnaissance institutionnelle – tandis que les peintres ne la leur accordaient souvent qu'avec parcimonie (songeons à Picasso, qui demandait essentiellement à Brassai de lui fournir des documents fiables en photographiant ses sculptures ou ses céramiques). Autrement dit, si la concurrence entre peinture et photographie a d'emblée été manifeste, et si finalement comme l'aurait déclaré Picasso la photographie a délivré la peinture de l'obsession de la ressemblance¹¹, alors cela veut dire aussi qu'elle lui aura permis de regagner sa liberté, que la dette est réglée dès lors qu'avouée, et que l'affaire est enterrée.

En revanche, le double rapport des écrivains à la photographie et des photographes à la littérature aura probablement été moins frontal, plus biaisé, plus polymorphe, mais en réalité plus constant. Au-delà des premiers projets éditoriaux consacrés à des relations de voyages (projet réussi pour Maxime Du Camp, raté

10. Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

11. Cette idée est largement développée dans le célèbre article d'André BAZIN, « Ontologie de la photographie », paru dans *Qu'est-ce que le cinéma?* [1958], Paris, Le Cerf, 1990, p. 9-17.

pour Nerval¹²), c'est le plus souvent en marge des grands genres ou en lisière des éditions prestigieuses qu'ils fraieront. Photographes et écrivains pourront avoir en partage la figure interlope du journaliste ou du reporter, et parfois le grand reporter photographe pourra s'élever au niveau du « témoin », voire de l'intellectuel : lorsqu'en 1954 Sartre préface *D'une Chine à l'autre* de Cartier-Bresson, avouant ne connaître de la Chine que des clichés, il n'en saisit pas moins que le photographe est devenu le rival de l'écrivain : « Les photos de Cartier-Bresson ne bavardent jamais. Elles ne sont pas des idées : elles nous en donnent¹³. » Des magazines d'actualité voire même de mode (*Vu*, *La Vie de Paris*, *Harper's Bazaar*) seront ainsi des lieux neutres de rencontres fertiles ou passagères. Certes, dans les genres mineurs comme le roman policier les exemples de collaboration entre un écrivain et un photographe ayant le rôle d'illustrateur ont rarement été des réussites éditoriales (*La Folle d'Itteville*, de Simenon et Krull¹⁴). Mais, plus profondément que le seul apport illustratif auquel on songe spontanément, la littérature en réalité est allée constamment chercher dans la photographie (pratiquée par des écrivains ou par des photographes) une succession de modèles heuristiques, de critères de production et de validation du « vrai ». Car c'est toute l'ambivalence de la photographie que d'être à la fois un objet scientifique, technique et artistique (voir plus loin l'article de Philippe Ortel sur l'invention du physionotrace). Une ambivalence féconde dès le romantisme, lorsque Victor Hugo évoque l'idée d'une « collaboration avec le soleil¹⁵ » : certes la photographie est une trace, une empreinte, une preuve, mais au-delà – et l'idée d'*au-delà* peut être prise à la lettre chez Hugo – elle est aussi un mode de relation entre le visible et l'invisible, dès lors qu'objectivement elle repose sur l'idée de *révélation*. Lorsque Victor Hugo, au dos d'une photographie qui le représente les yeux fermés, écrit pour légende « Oyendo a dios » [écoutant dieu], il mêle gaillardement les pouvoirs des photons

12. Voir Jean-Nicolas ILLOUZ, « Nerval et Baudelaire devant Nadar », in *Baudelaire et Nerval : poétiques comparées*, actes du colloque international de Zürich (25-27 octobre 2007), Études réunies par Patrick Labarthe et Dagmar Wieser, avec la collaboration de Jean-Paul Avice, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 83-102, publié sur Phlit : [<http://phlit.org/press/?p=622>].

13. Sur la couverture, les noms d'auteurs figurent l'un au-dessous de l'autre, et celui du photographe vient en premier : Henri Cartier-BRESSON, Jean-Paul SARTRE, *D'une Chine à l'autre*, Paris, Delpire, 1954. Voir aussi Jean-Pierre MONTIER, « Henri Cartier-Bresson, figure de l'« intellectuel » ? », *Études photographiques*, n° 25, mai 2010, p. 146-179.

14. Georges SIMENON et Germaine KRULL, *La Folle d'Itteville*, Paris, Jacques Haumont, collection « Phototexte », 1931. Voir la thèse d'Alexandra KOENIGUER, *Autour du roman-photo. De la littérature dans la photographie*, Danièle MÉAUX (dir.), université de Saint-Étienne, 2013.

15. Voir l'ouvrage de Françoise HEILBRUN et Danièle MOLINARI, *En collaboration avec le soleil. Victor Hugo, photographies de l'exil*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1998.

solaires, de l'électricité, du magnétisme et du Verbe créateur, mais n'en charge pas moins cette image industrielle d'incarner sa propre posture de prophète et d'en diffuser toute l'*aura* dont parlera plus tard Benjamin, une aura non pas abstraite mais parfaitement concrète, dans la mesure où il s'agit bien pour lui, nonobstant son exil dans les îles anglo-normandes, de rester présent, actif, sur la scène politique et littéraire française.

Autrement dit, si la photographie contrariait la prétention de la peinture à restituer les apparences, en objectivant, en technicisant sinon l'idée de révélation du moins le processus d'apparition du visible, c'est aussi la littérature qu'elle vint percuter sur le terrain cette fois de la métaphysique et la morale, donc au cœur de son pouvoir, celui qu'elle avait elle-même emprunté à la tradition religieuse, et qui avait conduit selon l'expression de Paul Bénichou au « sacre de l'écrivain¹⁶ ». C'est bien pourquoi elle va être vivement contestée par ceux qu'Antoine Compagnon dénomme à juste titre les « Antimodernes¹⁷ », tel Baudelaire, mais néanmoins rapidement reprise aussi comme contre-modèle, notamment par un Villiers de l'Isle Adam, qui en 1886 publie *L'Ève future*. Toutefois, lorsque Villiers raille l'androïde féminin produit par l'ingénieur américain Thomas Edison selon un modèle de création parfaitement photographique, il ignore évidemment qu'il contribue à inventer la science-fiction, qu'il préfigure la « fée électricité » ainsi que le « robot » dont les pouvoirs fascineront le futurisme (Marinetti le premier donnera une image photo de robot) et tous les promoteurs de la modernité. Voilà cependant deux beaux exemples de Diagonales : en tentant de limiter le rôle du daguerréotype à celui de la sténographie, Baudelaire légitime la fonction documentaire à laquelle la littérature de fiction aujourd'hui a largement recours ; et Villiers, tout en croyant défendre la métaphysique chrétienne et la morale religieuse classiques, par une ironie retournée, inaugure sans le pressentir un type de personnage et de fiction mettant un terme à la fonction prophétique de la littérature, puisque c'est désormais la science qui devra éclairer l'avenir autant que les écrivains « phares ». Quelques années plus tard, selon Antoine Compagnon, c'est le modèle photographique de la révélation qui resservira à Proust (à la suite de Bergson), dans son procès contre l'intelligence conceptuelle et son plaidoyer en faveur de la « vraie vie », c'est-à-dire de la littérature : « Le poète dispose du pouvoir non plus archaïque mais moderne – comme l'atteste l'évocation de la photographie – de

16. Paul BÉNICHOU, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Corti, 1973.

17. Antoine COMPAGNON, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

dévoiler une vérité non pas transcendante, mais latente, présente en puissance, tapie hors de la conscience, immanente, singulière et jusque-là inexprimable¹⁸. »

C'est sans doute parce que la photographie et la littérature ne sont ni parallèles ni vraiment comparables qu'en réalité elles sont allées puiser d'emblée et si régulièrement l'une à l'autre. Loin que la littérature se soit altérée ni qu'elle ait perdu au *change* en frayant avec les nouvelles images, industrielles, scientifiques et mécaniquement reproductibles, c'est grâce à un « commerce des regards¹⁹ », qui lui fut sans doute imposé, qu'elle fut requise de réinventer ses potentialités heuristiques, ses combinaisons mimétiques, et les fondements de ses pouvoirs.

Ainsi, les « diagonales photolittéraires », ce seront, spatialement disposées, les traces des échanges noués entre le photographique et le littéraire, les trajectoires empruntées par les objets, les formes, les genres, les comportements et les enjeux symboliques allant de l'un à l'autre pôle et en divers points, sur un territoire qui n'a cessé de s'étendre et se diversifier depuis l'invention de la photographie, territoire dans lequel les relations sont fondamentalement de l'ordre du potlatch, au sens que Marcel Mauss donnait à ce terme, une économie du don / contre-don²⁰, ainsi que nous le verrons plus loin.

Le Territoire photolittéraire

Puisque de « photolittérature » il est question, rendons grâce à l'inventeur du néologisme, qui est aisément datable: en 1988, il est employé en titre d'un numéro de la *Revue des Sciences humaines* dirigé par Charles Grivel. Toutefois, le terme ne s'est pas encore réellement diffusé, ni en France ni à l'étranger, en dépit de quelques publications d'importance. Il convient donc d'en argumenter la nécessité, et de l'imposer à présent comme une évidence, tant sur le plan théorique qu'historique.

Le concept « photolittérature » désignera l'ensemble des conjonctions qui, des années 1840 à aujourd'hui, ont noué la production littéraire avec l'image photographique, les processus de fabrication spécifiques qui la caractérisent et les valeurs (sémiotiques, esthétiques, etc.) qu'elle infère. Il s'agit matériellement

18. Antoine COMPAGNON, « La littérature, pour quoi faire? », Leçon inaugurale au Collège de France, prononcée le 30 novembre 2006, consultable sur le site du Collège de France.

19. Marie-José MONDZAIN, *Le Commerce des regards*, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2003.

20. Le célèbre *Essai sur le don* de Marcel Mauss fut publié en 1923 dans *L'année sociologique*, réédité avec une introduction de Claude LÉVI-STRAUSS, *Marcel Mauss, Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1989.

de productions éditoriales illustrées de photographies, mais aussi d'œuvres dans lesquelles le procédé et l'imaginaire qui lui est associé (l'exploitation de l'idée de « révélation », la rhétorique de l'inversion en positif/négatif, ou noir/blanc, ou bien encore la décomposition de descriptions en équivalents d'instantanés, etc.) jouent un rôle structurant. Ce corpus comprend donc en droit et de fait des œuvres illustrées ou non, on y reviendra. Telle est la raison qui nous fait préférer l'expression de « territoire photolittéraire » à la notion de *genre*, à laquelle nous aurions pu aussi songer²¹.

De même que la littérature de voyage n'est pas véritablement un genre littéraire, tant la relation de voyage ou son récit traverse objectivement tous les genres existants, sans même évoquer le fait que lesdits voyages peuvent être réels ou imaginaires, pèlerins ou sédentaires, de même ce territoire de la photolittérature ne se cantonne pas à la recension exhaustive – à supposer qu'elle soit réalisable – des livres à visée littéraire accompagnés de photographies. Car d'une part cette production relève en partie de la tradition (naturellement bien plus vaste) du livre illustré avec laquelle elle partage nombre de caractéristiques objectives – même si évidemment les différences sont d'un intérêt tout particulier –, et d'autre part il apparaît capital de soutenir l'idée qu'une œuvre littéraire puisse, sans être éditée avec quelque photographie que ce soit, ressortir cependant de la photolittérature, dès lors que le processus fictionnel – descriptif ou narratif – qui s'y déploie implique expressément le type de relation au « réel » qui est spécifique à la photographie, qu'il s'agisse de contester ses pouvoirs ou bien de s'en inspirer en les mimant ou les relayant dans le champ de l'écriture. Songeons par exemple à *Trois fermiers s'en vont au bal* de Richard Powers²², qui glose la capacité fictionnelle d'une photographie d'August Sander figurant en couverture, donc au « seuil » du texte (selon le terme de Genette), mais rayonnant sur tout le texte romanesque depuis cette position dont elle renouvelle le pouvoir et la fonction. La photographie en couverture, en

21. Daniel Grojnovski quant à lui propose, avec une certaine prudence, d'adopter le concept de *genre* pour appréhender les « photos-récits » où la part textuelle et la part photographique sont pratiquement sur un même plan, comme dans *Trajet d'une amoureuse éconduite* d'Anne BROCHET (Le Seuil, 2005) ou *Des histoires vraies* de Sophie CALLE (Actes Sud, 1994) : « Le récit-photo, écrit-il, donne l'exemple de l'invention dans la durée d'un genre ou d'un mode d'expression. » Daniel GROJNOVSKI, « Des récits-photos aux photos-récits », in *Photographie et littérature, frictions de réel*, Jacqueline GUITTARD (dir.), *Revue des Sciences humaines*, n° 310, 2/2013, Lille, Septentrion, p. 13-28.

22. Richard POWERS, *Trois fermiers s'en vont au bal*, [*Three Farmers on Their Way to a Dance*, 1985], Paris, Le Cherche Midi 10/18, 2004.

effet, donne une preuve (fictive) de l'existence des personnages tout en servant de scène primitive de la fiction.

Cette proposition – consistant à poser que la photolittérature n'est pas tout à fait un genre ni ne se réduit aux ouvrages accompagnés de photographies –, quoique paradoxale, n'a rien d'artificiel. Reprenons l'exemple de la littérature de voyage. De Xavier de Maistre à Jean Giono, il existe une véritable tradition du voyage sur place, l'un voyageant autour de sa chambre, l'autre s'enracinant dans sa Provence afin de mieux y concentrer l'univers tout entier. Mais lorsque Giono se définit comme un « voyageur immobile²³ » dans un court texte éponyme publié dans *L'eau vive*, c'est afin de poser que le voyage chez lui n'est pas un thème ni même un acte, qu'il est au contraire inhérent à son écriture littéraire, celle-ci devant être comprise *en soi* comme un voyage. Une position esthétique que Giono concrétise littéralement en écrivant *Pour saluer Melville* en 1939 enfermé dans le Fort Saint-Nicolas, une situation de réclusion qui devient la condition pour optimiser le potentiel de « voyage » contenu dans son écriture²⁴. Un même type de paradoxe peut être relevé concernant la photolittérature non illustrée et exclusivement textuelle. Il y a bien entendu nombre de textes littéraires où ni l'existence d'un personnage photographe ni la mention de photographies à quelque endroit de la fiction ne revêtent au bout du compte pas davantage d'importance que la présence d'un téléphone ou d'une automobile. Au mieux, la photographie y intervient alors assurément comme un simple « thème » anecdotique, sans intérêt ni effet esthétique repérable. Comment et pourquoi supposer que la photographie, même absente du livre, puisse avoir un effet structurant dans un texte littéraire ? C'est qu'à l'instar du « voyage » justement, dans certains cas la photographie (la façon d'être et de voir qui y correspond) se trouve en situation de *mitoyenneté* avec le texte – François Moureau parle ainsi de la littérature de voyage comme d'un « genre métoyen²⁵ » – du fait que la photographie est, comme l'écriture littéraire,

23. Jean GIONO, *L'Eau vive*, dans *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », tome III, p. 118-120. Sur Giono et la photographie, voir l'article plus loin de Jean Arrouye, et du même auteur « Du voir au dire – Noces de Jean Giono », *Études romanesques*, 10, textes réunis et présentés par Danièle Méaux, Caen, Minard, 2006.

24. « Je me trouvais dans une vieille prison, dont les murs étaient couverts de salpêtre. Je me mettais à plat-dos sur mon lit et je regardais cette carte de géographie prodigieuse que les boursoufflures de salpêtre faisaient sur mon plafond. Il y avait des continents, des îles, des archipels, des presqu'îles, des isthmes, des mondes imaginaires et inconnus... Couché sur mon lit et les yeux au plafond, je faisais d'immenses périples... » Jean Giono, entretien enregistré par l'INA et diffusé sur France Culture le 26 décembre 2013 dans l'émission *Les Nouveaux Chemins de la Connaissance*.

25. François MOUREAU, *Travaux de Littérature*, XXVI, Genève, Droz, 2013, p. 7.

un mode de relation et de représentation des choses en tant qu'elles *sont-là*, un mode de construction de ce que Pierre Campion appelle « la réalité du réel²⁶ ».

De même qu'il existe une forme de mitoyenneté entre voyage et littérature (permettant à certains textes de se réclamer du voyage sans en relater aucun), il existe aussi un voisinage ou une même parenté entre photographie et littérature, du fait qu'elles sont l'une et l'autre des dispositifs mimétiques, du fait qu'elles pointent des référents ou produisent du récit, du fait que la littérature peut utiliser la photographie comme document, que réciproquement la photographie peut convoquer la dimension du discours pour se gloser en l'absence même de texte, ou mieux encore former une tresse florale avec le signifiant littéraire, un « bouquet » mallarméen autour de l'idée d'*absence*, comme le montre Jérôme Thélot à propos d'un poème en prose de Mallarmé intitulé *Le Phénomène futur*²⁷. Ainsi, par exemple chez Marcel Proust ou Georges Perec (en particulier *W ou le souvenir d'enfance*), dont les œuvres ne sont certes pas parues illustrées de la moindre photographie, mais dont il est difficile désormais de penser qu'elles ne sont pas intrinsèquement liées aux photographies qui s'y évoquent ou bien aux phénomènes corrélés qui y sont restitués, comme l'ont démontré de récents et convergents travaux critiques²⁸. En poussant le raisonnement jusqu'au même type de limite que celle pointée par l'expression de « voyage immobile », l'on pourrait au demeurant se demander si certains textes ne tirent pas une part de leur puissance purement littéraire du seul fait que les photographies en sont justement absentes : l'exemple célèbre de la photographie de la mère-enfant dans le Jardin d'hiver, dans *La Chambre claire* de Barthes, serait loin d'être exclusif, car ceux d'*images fantômes* (ces mots accolés évoquent à eux seuls Guibert, Le Clézio et maints autres écrivains) ou de photographies non révélées (au double sens de « non reproduites » dans l'œuvre et de « inadéquatement interprétées ») sont légion, constituant une sorte de *topos* photolittéraire²⁹. Le paradoxe est poussé à son stade ultime lorsqu'une photographe comme Françoise Huguier publie un récit autobiographique sans la moindre

26. Pierre CAMPION, *La Réalité du réel. Essai sur les raisons de la littérature*, Rennes, PUR, coll. « *Æsthetica* », 2003.

27. Jérôme THÉLOT, *Les Inventions littéraires de la photographie*, chapitre VI, Paris, PUF, 2003.

28. Sur Proust, voir Jérôme THÉLOT, *Les Inventions littéraires de la photographie*, *op. cit.*, chapitre VIII, et Jean-Pierre MONTIER, *Proust et les images*, Rennes, PUR, 2003. Sur Perec, voir Christelle REGGIANI, « Perec, une poétique de la photographie », *Littérature*, n° 129, mars 2003, p. 77-106.

29. Voir Anne-Cécile GUILBARD, « Le roman du regardeur en 1980 (Roland Barthes et Hervé Guibert) », *Littérature et photographie*, *op. cit.*, p. 259-275. Voir aussi l'article d'A.-C. GUILBARD, *infra*.

image, quoique la photographie y soit en réalité partout, et dès le titre : *Au doigt et à l'œil*³⁰.

Dans l'évolution de la narration de soi, de l'autoportrait (c'est le sous-titre du livre de Françoise Huguier : *Autoportrait d'une photographe*), du récit de vie ou de l'autofiction – quel que soit le terme adopté dans l'émergence de nouvelles formules ou conceptions autobiographiques à laquelle on assiste depuis cinquante ans –, Philippe Ortel a démontré le rôle capital joué par les rapports étroits que les Nouveaux Romanciers et leurs émules ont eus avec des matériaux photographiques, en particulier évidemment pour tout ce qui a trait à la restitution ou la construction, fictive ou non, des données ou bien des phénomènes mémoriels³¹. Quelle mémoire de soi-même, quelle mémoire collective peuvent aujourd'hui se passer de photographies, et pas seulement à titre de document ? Les multiples « usages de la photo » (pour reprendre le titre d'un roman d'Annie Ernaux, qui dans un autre de ses ouvrages évoque les photographies comme « déclencheurs de l'écriture³² ») ont évidemment rapproché à présent les historiens des écrivains, tout autrement qu'ils ne l'étaient au temps de Michelet et des romantiques. Et pour cause : la forme de « mémoire » mécanique que met à notre disposition la photographie intéresse autant les historiens, qui disposent ainsi d'archives visuelles, que les psychologues, qui se penchent sur les mécanismes de la mémorisation (de l'hypermnésie, autrement dénommée « mémoire photographique », à l'oblitération des souvenirs et formes diverses d'amnésie). Et les écrivains n'ont pas manqué de puiser dans les travaux ou réflexions de ces historiens et psychologues, sans négliger non plus ceux des sociologues : ainsi Umberto Eco dans *La Mystérieuse flamme de la Reine Loana* (Grasset, 2004), un roman illustré dans lequel il insère sa propre photographie d'enfant pour figurer son personnage fictif de bibliophile ayant perdu la mémoire³³. Les diverses pratiques de collection, de confection d'albums, d'échanges d'images dédiées que l'on trouve au XIX^e siècle ont très tôt inscrit la photographie au cœur de la vie sociale (intime ou

30. Françoise HUGUIER, *Au doigt et à l'œil, autoportrait d'une photographe*, Paris, Sabine Wespèiser édit., 2014.

31. Voir Philippe ORTEL, « La mémoire en noir et blanc », *Esprit*, n° 206, novembre 1994, p. 126-134. On renverra aussi aux ouvrages plus récents de Akane Kawakami et Fabien Arribert-Narce mentionnés dans la bibliographie en fin de préface.

32. Annie ERNAUX, *Le Vrai lieu. Entretiens avec Michelle Porte*, Paris, Gallimard, 2014. *L'Usage de la photo* fut publié par le même éditeur en 2005.

33. Sur ce roman d'Umberto Eco, voir Jean-Pierre MONTIER, « Le roman illustré comme lieu de mémoire », *Entre scrittura e imagen : lecturas de narrativa contemporánea*, Lourdes CARRIEDO, María Dolores PICAZO y María Luisa GUERRERO (dir.), Bruxelles, Peter Lang international, 2014, p. 25-41.

familiale, officielle ou plus clandestine lorsque lesdites images étaient « osées »), contribuant bientôt à ouvrir à l'intersection de la sociologie et de l'histoire d'autres champs d'études que l'historiographie classique (depuis l'histoire des mentalités jusqu'à celle des « lieux de mémoire » selon la belle formule de Pierre Nora), et à fournir aux écrivains des notes visuelles, des documents ou des embrayeurs fictionnels ouvrant eux aussi sur de nouvelles formes potentielles d'écriture.

Peut-on aller jusqu'à oser dire que la révolution ultime entrevue par Chateaubriand à la fin de ses *Mémoires d'Outre-Tombe* fut la « révolution photographique », celle après laquelle il devint impossible de s'ériger soi-même, comme il le fit, en « Monument », en raison du rapport inédit avec la mémoire et le présent que la photographie instaurera désormais ?

Au mitan du XIX^e siècle, insensiblement l'acte mémoriel passera de plus en plus par la photographie, qui, en objectivant sans grand potentiel lyrique, réifie plus qu'elle ne monumentalise, de sorte qu'avec elle se modifieront probablement la tonalité et le sens de la nostalgie ou l'identité, deux éléments que peu ou prou toute image photographique porte en soi, annexant ainsi *de facto* une partie du territoire littéraire traditionnel³⁴.

Il est du reste possible que ce soient quelques-uns de ces écrivains-voyageurs plus haut évoqués (et dont Chateaubriand avait aussi été) qui, les premiers, sortirent d'une conception des photographies comme étant strictement destinées à l'illustration – un emploi relevant de la seule logique du « parallèle » –, et qui aient empiriquement remplacé cette idée préconçue par des usages divers, oscillant entre la simple prise de note, le souvenir fétichisé ou le document vrai, les conservant à toutes fins utiles, mais assurément comme matériaux (échafaudages ou pierres d'attente) *déjà* littéraires. Cette hypothèse peut s'étayer de quelques repères chronologiques. En 1844, Charles Nodier fit paraître le *Journal de l'expédition des Portes de fer*, avec des gravures sur bois et des vignettes in-texte de Dauzat, Descamps, Raffet, Rouget, etc. Mais si ce chef-d'œuvre de la bibliophilie romantique préfigure en quelque sorte le reportage illustré, c'est qu'il comble un vide – il satisfaisait un besoin de voir les personnages et les paysages de l'expédition en Algérie menée par le duc d'Orléans qui en rapporte des notes éditées par Nodier –, en même temps qu'involontairement il souligne un manque, une lacune. Une défaillance que l'invention justement contemporaine de la photographie rend béante : la plupart des illustrateurs, n'ayant pas été du voyage, jouent en somme le rôle de faux témoins. C'est seulement huit ans plus tard, en 1852, que Gide et

34. Jean-Pierre MONTIER, « Chateaubriand, le dernier des monuments ? », *Atala*, n° 1, Pierre CAMPION (dir.), Rennes, 1998, p. 147-156.

Baudry éditent les photographies de Maxime Du Camp contrecollées dans *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques recueillis durant les années 1849-1851*, dont le titre à lui seul indique que l'on est encore dans un modèle ancien (ces singuliers « dessins photographiques ») mais déjà aussi dans un nouveau paradigme : ces dessins non dessinés sont « recueillis », puisés sur place et rapportés tels quels. Étant à la fois tableaux, reliques et attestations, présentifiant dans le corps du livre ce qu'il y a de plus lointain dans l'espace et le temps, ils requièrent désormais de s'interroger sur le statut même d'une *image* (voir plus loin l'article de Marta Caraion). Mais un pas est franchi : qu'on le déplore ou pas, il n'y aura plus de voyageurs dont on pourra douter s'ils ont vraiment vu ce qu'ils rapportent, car nul ne se déplacera plus sans son appareil. À commencer par les explorateurs : les récits viatiques censés strictement littéraires (Jules Verne, etc.) sont en réalité solidaires d'une myriade d'éditions de photographies scientifiques (par exemple *The Arctic Regions*, de William Bradford, publié à Londres en 1873), dont la profusion même modifie très probablement la manière dont les lecteurs conçoivent le *discours* littéraire, tant sous les aspects de la description que du témoignage, du merveilleux que de la fiction.

Bien entendu, il y a déjà les écrivains qui voyagent avec un photographe puis reviennent plus iconophobes que jamais (ainsi Flaubert³⁵) et ceux chez qui s'échafaudent des architectures complexes combinant écriture littéraire avec production et archivage d'images. Pierre Loti constitue à cet égard un cas passionnant. Pour *Les Trois Dames de la Kasbah*, édité en 1896 par Calmann-Lévy, sont utilisées des « illustrations directes d'après nature », c'est-à-dire des photographies, celles de Gervais-Courtellemont, prises à Alger où il était installé³⁶. En l'espèce, le photographe et l'écrivain sont bien distincts, et l'on peut même dire que – de manière singulièrement intempestive – leurs statuts artistiques respectifs tendent à se rapprocher, quoique celui de l'Académicien prime évidemment sur celui du journaliste et éditeur qui sera beaucoup plus tard reconnu comme l'un des maîtres de l'autochrome. Toutefois, la récente édition exhumant les photographies prises par Loti lui-même lors de ses voyages montre avec une évidence criante que non seulement il pratiquait assidûment la photographie – ce que l'on savait sans y accorder la moindre importance – mais que sa production en la matière n'est pas loin de constituer une sorte d'œuvre

35. Sur le voyage accompli de concert par Maxime Du Camp et Gustave Flaubert, voir Lise SCHREIER, *Seul dans l'Orient lointain. Les voyages de Nerval et Du Camp*, Saint-Étienne, PUSE, 2006.

36. Je renvoie au site phlit.org pour le détail des différentes éditions de ce roman.

seconde, en tout cas nullement secondaire³⁷. D'autant moins accessoire que Loti était en outre un collectionneur, aussi compulsif qu'éclairé, de photographies qu'il acquérait dans des boutiques tenues par des personnages qui n'étaient de son temps considérés que comme de simples artisans, mais dont certains sont à présent devenus des grands noms de l'histoire de la photographie. Tel est le cas en particulier des frères Beato, l'un établi au Japon, l'autre en Égypte. Or, ces photographies, que Pierre Loti collait dans des albums soigneusement conçus et reliés, quoiqu'elles n'aient eu aucune transposition éditoriale et soient demeurées en arrière-plan de ses textes (mais elles sont conservées dans les archives Loti à Rochefort), servirent en réalité notamment à l'écriture aussi bien de *Madame Chrysanthème* (et ses autres romans japonais) que de *La Mort de Philæ*, selon des modalités qui ne sont pas encore vraiment étudiées. Quoi qu'il en soit de la question (annexe ici) de savoir si Loti fut ou non un talentueux photographe, il importe de poser qu'un même auteur littéraire peut avoir recours à des « opérateurs spéciaux » engagés pour des éditions en périodiques (*Les Trois Dames de la Kasbah* sont éditées dans *L'Algérie pittoresque et artistique* en 1890 avant de l'être par Calmann-Lévy), avoir été lui-même photographe (sans le clamer, cela va de soi), et avoir en outre été un collectionneur d'images dont il se servait à la fois comme documents, comme traces, comme supports descriptifs, et plus profondément comme modèles poétiques³⁸. L'on songe ici aussi bien à ses mises en scène avec son matelot et sa mousmé pour *Madame Chrysanthème* lors de la visite dans l'atelier d'Uyeno, qu'aux images de l'un des frères Beato qu'il a très probablement utilisées dans *La Mort de Philæ* pour ses jeux d'ombres et de lumières lors de la promenade nocturne au Musée du Caire³⁹. Il y a bel et bien trois strates distinctes à considérer : écrire en vue d'être illustré par un photographe, en être un soi-même, et collectionner des photographies en vue d'écrire. Et si Pierre Loti est un cas aussi intéressant, c'est en outre que chez lui se confondent deux lieux de vie et d'écriture, la cabine du marin et le cabinet du collectionneur, qui par métonymie appellent la chambre noire du photographe qu'il était aussi, celle où se développaient ses romans qu'il jugeait lui-même à la fois trop et jamais assez « romanesques », trop vrais comme de simples documents, et trop stéréotypés comme le sont les clichés ou

37. Alain QUELLA-VILLEGIER et Bruno VERCIER, *Pierre Loti photographe*, Saint-Pourçain, Éditions Bleu Autour, 2012.

38. Voir Jean-Pierre MONTIER, « Traces et restes du Japon, ou le grenier de Pierre Loti », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 18, n° 4, 2014, p. 428-437. Voir aussi Pierre MELOT, « Pierre Loti, entre japonisme et japonaiseries », in *Regards et discours européens sur le Japon et l'Inde au XIX^e siècle*, Bernadette LEMOINE (dir.), Limoges, PULIM, 2000, p. 27-41.

39. Au Japon, Loti a collecté des photographies de Felice Beato et Uyeno ; en Égypte, outre les photographies d'Antonio Beato, il a recueilli des images de Zangaki et Peridis.

les souvenirs rapportés... Si l'on restitue à Loti tout l'imaginaire photographique qui le travaille, l'on comprend nous semble-t-il pourquoi son œuvre présente un réglage si particulier entre le crédible et le mensonger, le véridique et l'exotique, le factuel et le chimérique. Et quel statut accorder à l'acte de collectionner? Est-il simplement à caractère fétichiste et privé? Loti n'a-t-il été qu'un chineur maniaque ou fut-il un découvreur de talents indétectables du temps où un photographe ne pouvait être qu'un artisan besogneux? Faut-il intégrer ses albums aux brouillons de ses œuvres? Il reste probablement à réévaluer et reconsidérer l'acte consistant, pour un écrivain, à collectionner des photographies (l'on sait que Proust en est un autre exemple, mais parmi combien qui ne sont pas encore pris en compte?), à extraire cet acte de la seule vie privée et le réintégrer à la poïétique et la génétique de l'œuvre lorsque c'est pertinent. Et, au delà du cas Zola à présent bien connu⁴⁰, c'est probablement adéquat plus fréquemment qu'on ne le croit.

Car la singularité de la photographie fut sans doute d'avoir imposé un fait sociologique et même anthropologique aussi original que singulier, qui consiste – au contraire du dessin par exemple – à être pratiquée par tout un chacun. Pour le pire et le meilleur, la photographie est un « art démocratique ». Une technique vraiment à la portée de tous. Y compris des écrivains. Avant la photographie, il y avait des écrivains qui dessinaient, plus ou moins doués pour cela. Après elle, doués ou pas, tous les écrivains ont, comme tout le monde, fait des photographies, et tous disposent d'une photothèque, qu'il s'en servent ou pas, qu'ils la montrent ou non. La question qui se pose n'est donc plus comme pour Victor Hugo de savoir s'il peut se permettre de mettre en avant ses propres dessins quitte à faire de l'ombre à ses romans ou ses poèmes, puisque ce n'est plus une affaire de concurrence entre les arts ni de positionnement en termes de notoriété au sein d'un « champ » sociologique (Bourdieu) ni d'une « graphosphère » (Debray). Le fait est acquis depuis longtemps que nous sommes tous photographes, car la photographie relève en réalité moins de l'art – la question a disparu de savoir si c'en est un et quelle place lui concéder –, que de la vie sociale, comme l'a démontré Clément Chéroux en proposant d'envisager l'Histoire de la photographie elle-même comme appartenant à la catégorie du « vernaculaire⁴¹ », c'est-à-dire

40. Je renvoie aux travaux de Monique SICARD, « Genèses photographiques », ITEM, ENS Ulm et EHESS.

41. Clément CHÉROUX, *Vernaculaires*, Paris, Le Point du jour, 2013 (en particulier le chapitre 4, « L'expert et l'usager »). Dans la première moitié du xx^e siècle, Chéroux distingue les amateurs des experts en photographie; mais il est clair que cette distinction s'efface après la Seconde Guerre mondiale, dès lors que dans les années soixante les appareils photographiques à très bon marché et les pellicules compactes se sont plus vite répandus que le téléphone.

d'une fabrique d'images pratiquée presque universellement, femmes et enfants compris – il court même chez les photographes la plaisanterie selon laquelle un singe aussi peut appuyer sur un bouton et faire un reportage! –, en tout cas loin des seules figures de l'auteur ou de l'artiste telles que classiquement posées. Bien entendu, cette forme de démocratisation de leur ouvroir d'écriture, les écrivains sont souvent rétifs à la reconnaître et *a fortiori* l'exhiber. Mais, sous la pression des éditeurs ou des nouveaux médias, ou de leur propre chef, ils y sont venus, peu à peu. La récente édition des œuvres de Patrick Modiano dans la collection « Quarto », précédée d'un choix de 62 images dont le statut oscille entre l'album familial et l'atelier de la création, en est un exemple, que Modiano commente en ces termes, prudents :

Les quelques photos et documents reproduits au début de ce recueil pourraient suggérer que tous ces « romans » sont une sorte d'autobiographie, mais une autobiographie rêvée ou imaginaire. Les photos mêmes de mes parents sont devenues des photos de personnages imaginaires. Seuls mon frère, ma femme et mes filles sont réels. Et que dire des quelques comparses et fantômes qui apparaissent sur l'album, en noir et blanc? J'utilisais leurs ombres et surtout leurs noms à cause de leur sonorité et ils n'étaient plus pour moi que des notes de musique ⁴².

Or, quoi qu'en dise Modiano lui-même pour minorer l'importance de ces « quelques photos et documents », comment ne pas lire différemment un roman comme *Pedigree*, notamment, dès lors que l'on dispose, en début d'ouvrage, des photographies des personnages (ou des personnes?) et des « vrais » lieux (les maisons, les internats) qui sont ceux-là mêmes – référence et référent mêlés – que le roman décrit? Comment aussi ne pas mettre en relation la succession des romans dans leur ordre chronologique de parution avec les photographies de leur auteur lorsqu'il avait trois ans, vingt ans, cinquante ans? Comment ne pas voir une sorte d'icône fondatrice dans la très belle photographie de Patrick Modiano, âgé d'environ trois ans, accompagné de sa mère dans un jardin public – est-elle vraiment ainsi qu'il le prétend un « fantôme », un « personnage imaginaire »? – et de son frère cadet qu'elle porte dans ses bras, tout en ayant pourtant un air assez indifférent envers ces deux enfants? Et si enfin l'on feuillette les pages sur lesquelles sont reproduites ces 62 photographies, comme si elles constituaient une sorte de roman-photo ou de micro-album Pléiade consacré à Modiano (qui n'était pas encore Prix Nobel à l'époque), comment ne pas remarquer qu'elles concèdent une large place à son épouse et leurs deux filles, brodant le thème du mariage et de la filiation sur un tout autre registre que ne le fait Modiano dans ses romans, *Livret*

42. Patrick MODIANO, *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2013.

de Famille en particulier ? Tout cela est moins banal et plus sibyllin que Patrick Modiano ne le dit.

Ce que, dans une édition telle que celle-ci, l'insertion de photographies – qui relèvent en droit autant des archives intimes que des brouillons de l'œuvre – change en profondeur, c'est la relation entre la sphère du public et celle du privé, en même temps que la distinction entre auteur et narrateur, et bien entendu l'articulation entre réalité et fiction. Mais aussi, ce que Modiano assume là n'est-il probablement qu'un changement de regard ou de pratique qui s'est effectué bien plus tôt, au moins chez ces Nouveaux romanciers dont Modiano est *mezzo voce* un discret héritier. C'est encore Philippe Ortel qui a ainsi démontré que nombre de leurs œuvres avaient aussi discrètement que largement recouru à des photographies pour restituer le passé biographique : on songe à *Enfance* de Sarraute (1983), ou bien entendu à *L'Amant* de Duras (1984)⁴³. L'année suivante (1985), Alain Robbe-Grillet entamait avec *Le Miroir qui revient* la publication d'une trilogie à propos de laquelle il parlera d'une « Nouvelle Autobiographie⁴⁴ » pour désigner un ensemble que par ailleurs il intitule *Romanesques*, avec un art consommé du jeu de pistes et du brouillage des cartes, qui, par-delà la confusion assumée entre fiction et référence, n'en manifeste pas moins, toujours selon Philippe Ortel, le fait que :

Le texte avoue désormais sa dépendance à l'égard de l'image. En effet, le souvenir devient le premier véhicule de l'information, avant l'écriture même. [...] Le texte, dès lors, ne s'autoproduit plus, comme on avait pu le croire un moment, mais s'apparente à une photogénèse évoquant fortement le développement de l'image latente⁴⁵.

Cet *aveu* tardif (associé à leur commun intérêt pour l'autobiographie à partir de la fin des années 1970) signifie toutefois aussi que, sans que les Nouveaux Romanciers en aient immédiatement théorisé la pratique – mais n'est-ce pas en raison du fait que justement elle était déjà commune à chacun, « démocratique » ? – leur recours au modèle photographique était en réalité bien antérieur : Robbe-Grillet publiait *Instantanés* en 1962, et Jean Ricardou *L'Observatoire de Cannes* en

43. Voir Philippe ORTEL, « Visage vague, visage restreint. Photographie et autobiographie dans les années 1980 », *Portraits biographiques*, Robert DION et Mahigan LEPAGE (dir.), *La Licorne*, n° 84, Rennes, PUR, 2009, p. 29-50.

44. Alain ROBBE-GRILLET, *Les derniers Jours de Corinthe*, Paris, Éditions de Minuit, 1994, p. 17. Rappelons que le terme d'autofiction est employé pour la première fois en 1977 par Serge Doubrovski, dans *Fils*, paru chez Galilée.

45. Philippe ORTEL, « Photographie, simulation, virtualité : autour des *Romanesques* de Robbe-Grillet », in *Photographie et romanesque, Études romanesques 10*, Danièle MÉAUX (dir.), Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 2006, p. 215-216.

1961, un roman un peu oublié mais à mon sens majeur, dans lequel il déploie avec une virtuosité inouïe toutes les conséquences structurelles de l'adoption d'un véritable dispositif photographique dans un texte romanesque⁴⁶.

Aussi bien, ce serait donc non pas seulement au XIX^e siècle que l'influence ou la présence de la photographie au sein de la littérature aurait été « invisible⁴⁷ », mais bien plus tardivement, jusqu'au cœur de ces Trente Glorieuses où se déploie le Nouveau Roman en même temps que se parachève la démocratisation de la photographie. Il y a matière à s'en étonner, et probablement de quoi proposer une relecture globale de la production néo-romanesque.

Toutefois, anticipant sur l'idée de « transaction » que nous développerons plus loin, proposons dès à présent une piste : n'existe-t-il pas en réalité une nécessité interne qui requerrait que l'imprégnation (plutôt que la simple « inspiration ») photographique chez les néo-romanciers soit longtemps demeurée inavouée, et même probablement inaperçue ? On peut bien entendu songer à une sorte de prise de conscience tardive, mais comment l'expliquer chez des auteurs tous férus de théorie ? Il est vrai que leurs productions conceptuelles tendaient uniformément à mettre en avant la prévalence absolue du texte, de sorte que l'idéologie du « tout-linguistique » a pu former écran. Pour autant, même imperceptible au radar théorique de ces auteurs, un *échange* a bien eu lieu dans nombre de leurs textes entre une dimension photographique et un modèle d'écriture qui se revendiquait cependant autotélique. La résolution de cette contradiction pourrait consister à envisager la présence de la photographie au cœur du littéraire non plus, justement, à partir de la linguistique textuelle (en se demandant, comme jadis, quels « codes » l'image mobilise, comment la « lire » ?), mais au rebours en partant de l'idée qu'elle constituerait un signe d'une autre nature que linguistique, que l'on pourrait appeler avec Derrida un « signe supplémentaire ». Derrida qui glose la notion de « supplément » au double sens de « ce qui s'ajoute à un tout préalablement constitué » et « ce qui prend la place de quelque chose, qui supplée à un vide ». L'origine du concept viendrait d'un jeu mathématique arabe : trois fils doivent hériter de onze chameaux ; le premier aura la moitié, le deuxième le quart, le troisième le sixième. Or, onze est un nombre impair, la division impossible. Pour la réaliser, il faut supposer un douzième chameau fictif, le « supplément » qui disparaît sitôt le partage accompli : l'aîné aura six chameaux, le cadet trois et le

46. Voir Jean-Pierre MONTIER, « De *La Vue* de Roussel à *L'Observatoire de Cannes* de Ricardou : avatars du référent photographique », *Roussel : hier, aujourd'hui*, Pierre BAZANTAY, Christelle REGGIANI, Hermes SALCEDA (dir.), Colloque de Cerisy, Rennes, PUR, 2013, p. 235-255.

47. Je fais allusion au titre de l'ouvrage de Philippe ORTEL, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Photo », 2002.

benjamin deux. Soit onze. Invisible, le douzième chameau n'en aura pas moins été parfaitement opérationnel, et en réalité indispensable. L'invisibilité de la photographie dans le littéraire, depuis les origines jusqu'aux néo-romanciers et au-delà, ne serait-elle pas du même ordre ? Si tel était le cas, cette transparence, cette imperceptibilité ne serait plus accidentelle mais tout simplement fonctionnelle : elle aurait la même utilité que la convention par laquelle on s'accorde pour dire qu'un morceau de métal ou de papier peut s'échanger contre tel ou tel type de bien qui, lui, est matériellement identifiable en termes valeurs d'usage et d'échange. Bref, ce serait un signe de type *monétaire* (un terme qu'il ne faut pas nécessairement comprendre dans le sens d'une économie strictement marchande : nous faisons au contraire plus haut référence à Mauss et à son économie symbolique du don) dans lequel la littérature aurait investi les transformations qu'elle a accomplies *avec* la photographie (en prenant en compte la photographie, tout en l'oblitérant) en vue de négocier l'évolution de sa propre tradition mimétique, et afin de mettre à disposition des lecteurs de nouveaux modèles littéraires, adaptés aux pratiques visuelles et discursives de ces derniers.

Cette sorte de transparence du rôle effectif de la photographie dans la novation littéraire n'est pas nécessairement à mettre sur le compte de quelque volonté, de la part des écrivains, de dissimuler ni de masquer les arcanes des ateliers d'écriture. Pour le dire autrement, il n'y a probablement nul complot dans cette affaire. Cependant, l'absence de conspiration n'interdit nullement de se demander ce qui s'est en réalité passé, bien entendu. Or, l'on en trouve à présent des indices.

Dans l'un des derniers ouvrages de Paul Auster, intitulé *Excursions dans la zone intérieure*⁴⁸, une autobiographie consacrée à ses années de formation universitaire et à la genèse de sa vocation d'écrivain, le romancier américain avoue n'avoir jamais pu tenir son journal intime, n'en comprenant pas la nécessité à l'époque. Cette défaillance, il la compense en proposant un volumineux cahier iconographique (107 illustrations ; soit en volume près du cinquième de la pagination du livre), comportant des dessins, quelques reproductions de tableaux, des photogrammes de films, mais essentiellement des photographies. En fin d'ouvrage, cet album a pour fonction déclarée de restituer la part manquante de la mémoire qu'il pose par écrit : la part iconique. Inséparable pourtant de la part textuelle, de sorte que le livre est fait de trois chapitres suivis d'un album. Ces photographies relèvent essentiellement de la mémoire collective (la Guerre de Corée, les vedettes musicales, les manifestations estudiantines des années 1960 à Columbia, ou le Paris littéraire de la même époque), l'évocation de la vie imaginaire plus intime étant surtout dévolue aux dessins de

48. Paul AUSTER, *Excursions dans la zone intérieure*, Arles, Actes Sud, 2014.

personnages de « comics » ou aux photogrammes notamment de *L'Homme qui rétrécit*⁴⁹. Paul Auster, qui avait pourtant introduit une dimension photographique dès ses premiers textes et dénommé « Iris » l'un de ses personnages (dans *Léviathan*, 1993, Iris est le palindrome – le négatif? – du prénom de son épouse, Siri), n'en relève pas moins ce paradoxe : au milieu des Trente Glorieuses, où tout un chacun photographiait à satiété, nul n'avait pris vraiment conscience que la formule du journal intime avait été remplacée par cette compulsive activité photographique collective, de plus en plus massivement diffusée. Tout se serait donc déroulé comme si, dans l'euphorie des *sixties*, la photographie avait été naturalisée, comme si elle avait été intégrée aux activités sociales communes avec une telle évidence qu'on ne serait pas rendu compte des modifications que sa pratique furtivement induisait. Aussi bien, l'album de plus de cent images qui vient compléter le texte de *Excursions dans la zone intérieure* assure-t-il une double fonction : d'un côté restituer le réseau iconique (avec il est vrai de subtiles variations selon qu'il s'agit de dessins, de tableaux, de photogrammes filmiques ou de photographies) ayant constitué une mémoire personnelle *et* collective (sans que l'ère de la communication massive puisse permettre de faire clairement le partage de l'une à l'autre), et d'un autre côté manifester la défaillance ou la césure existant entre ces mêmes images et l'élaboration proprement textuelle ou discursive censée les intégrer à la restitution des souvenirs d'une vie. Autrement dit, les photographies sont ici utilisées de façon très contradictoire : elles viennent étoffer pour le lecteur, cinquante ans après les faits relatés, un monde visuel et culturel convoqué par les souvenirs du narrateur et *de facto* disparu, mais elles pointent aussi combien à cette époque, déjà obnubilée par le « tout optique » (dans les magazines, au cinéma, avec la télévision ou les couvertures de disques...), le narrateur lui-même avait oublié en somme de se poser la question de l'articulation entre mémoire visuelle et graphique. La juxtaposition, dans ce roman de Paul Auster, entre la part proprement écrite et son complément iconographique (l'Album disposé en fin d'ouvrage), nous paraît ainsi placer le texte et les photographies en régime tant de complémentarité que de polémique, et poser exemplairement la question des *transactions* (nous y reviendrons) qu'il est néanmoins loisible d'imaginer entre les deux registres.

Extension du domaine de la photolittérature

Certes, la photolittérature ne peut prétendre être un *genre* ; il semble même en fait qu'elle ait tout à gagner à demeurer un ensemble de simples phénomènes, les uns concertés, les autres inopinés ou de circonstance, qui se sont actualisés en

49. *L'Homme qui rétrécit* [*The incredible shrinking man*] est un film de Jack Arnold sorti en 1957.

fonction des stratégies d'écrivains ou de photographes, en relation avec les degrés respectifs de reconnaissance institutionnelle de la littérature et de la photographie à leur époque. Ce qui n'a nullement contrarié, bien au contraire, l'émergence en littérature, à partir de matrices photographiques, de ce que Jolles dénommait des « formes simples⁵⁰ » (André Jolles songeait aux contes, aux devinettes, aux traits d'esprit dans la littérature populaire en particulier), telles que ces « instantanés » de Robbe-Grillet évoqués plus haut, auxquels on pourrait ajouter par exemple le « polaroid » qui sert de modèle à Marie Richeux pour désigner un type d'écriture proche de l'oral, empreint d'improvisation et de spontanéité⁵¹. La présence de ces « formes simples » dans la littérature contemporaine reste largement à explorer.

Ce voisinage étroit mais non toujours déclaré (voire oblitéré ou dissimulé, on l'a vu), il faut bien à présent convenir que ni ses frontières, ni ses jalons ou ses repères ne se sont d'emblée imposés, et même qu'ils ont tardé à faire l'objet de véritables explorations ou reconnaissances scientifiques.

Dans la critique des années 1980, ce sont des recherches menées le plus souvent depuis la sémiologie de l'image (Roland Barthes 1980, Philippe Dubois 1985, Jean-Marie Schaeffer 1987), relayées de revues théoriques consacrées à la photographie (*Cahiers de la photographie*, *La Recherche photographique*, *Études photographiques*, *Fotogeschichte*, etc.) qui ont ouvert en retour des espaces de découvertes en littérature même. Les bibliographies d'Éric Lambrechts et Luc Salu (1992) puis Jane Rabb (1995), les ouvrages de Nancy Armstrong (1999), de Paul Hansom (2002) et de Daniel Grojnowski (2002, 2011), de Jérôme Thélot (2003), de Jean Arrouye (2005), de Jefferson Hunter (interrogeant aussi bien la figurabilité du texte que la textualité de l'image, 1987), ainsi que les études consacrées aux *photobooks* (Gerry Badger et Martin Parr, 2005 & 2007) sont parvenues à instaurer les bases d'une tradition critique, sans aller toutefois jusqu'à proposer clairement l'idée d'une « photolittérature ». Deux parutions, en France, ont posé des fondations : la première, *Soleil noir* (Paul Edwards, 2008), outre de claires bases historiques et théoriques, met à disposition la première version d'un répertoire d'ouvrages et d'auteurs allant de 1840 à la Belle Époque, en Grande-Bretagne et en France (répertoire désormais en partie transposé sur le site phlit.org, lequel résulte d'un projet scientifique initialement porté par Paul Edwards, Vincent Lavoie et Jean-Pierre Montier). La seconde, *Littérature et Photographie* (Montier, Louvel, Méaux & Ortel, 2008) a recensé quelques-unes des pistes théoriques à explorer, visant au passage à fédérer les chercheurs susceptibles de s'investir dans ce secteur prometteur. Ce champ de recherche dépasse désormais

50. André JOLLES, *Formes simples*, [Halle, 1930], Paris, Le Seuil, 1972.

51. Marie RICHEUX, *Polaroids*, préface de Georges Didi-Huberman, Paris, Sabine Wespéiser, 2013.

le clivage des études françaises et anglophones (Liliane Louvel, 2010), il émerge régulièrement dans des séminaires, des programmes d'équipes, des thèses de plus en plus nombreuses. Dans le domaine de la réflexion sur le statut de l'image photographique, le récent ouvrage de Tristan Garcia (2010) ouvre des perspectives neuves et riches, qui sans rien renier de l'héritage de la sémiologie désormais bien enregistré, appellent à renouveler la réflexion sur la photographie comme *objet*, un objet biface, qui inscrit du temps mais aussi prescrit un rapport spécifique avec la façon dont s'éprouve le temps, selon ce que Michel Guérin appelle quant à lui une « facture photologique⁵² ».

Aussi bien, l'on ne peut en effet que rendre un hommage appuyé à Charles Grivel qui, en proposant ce concept de Photolittérature n'entendait nullement pointer un secteur qui n'eût relevé que des marges de l'activité littéraire (l'on songe éventuellement à la production « alimentaire » des quelques écrivains, d'ailleurs pas toujours si marginale qu'on le croit parfois), ni de formes d'art supposément mineures – qu'il s'agisse de reportages photographiques d'écrivains illustrés de photographies d'agences, ou inversement du « style documentaire » (étudié en particulier par Olivier Lugon, 2004) pour les photographes –. En réalité, en parlant de Photolittérature, c'est sur tout un territoire, même un continent culturel et artistique à explorer, qu'ouvrait Grivel.

Territoire où l'on trouve, au fil d'une chronologie qui couvre à présent presque deux siècles, des œuvres d'écrivains essentiels (on sait qu'Hugo voulut faire de ses *Contemplations* le premier livre de poésie illustré de photographies – mais en est-il tenu compte dans l'enseignement, même universitaire?), ainsi que tout un mouvement d'investissement de l'espace du livre par la photographie : des textes très novateurs méritant d'être reconsidérés (ainsi de *Bruges-la-Morte* de Rodenbach réédité par Bertrand et Grojnowski en 1998), des ouvrages à tirage limité et introuvables (*L'Élixir du R. P. Gaucher* de Magron et Daudet, réédité en 2011 par Paul Edwards⁵³), des contributions parues dans des magazines auxquels des écrivains

52. « C'est peu de dire que cet univers quantique, infiniment divisé en coups, bits, clics et clips, qui, s'amorçant dans la photo, s'étend et se renforce avec la vidéo, la webcam, les pratiques zappeuses et furtives sur Internet, tourne le dos à ce que je nommerais volontiers le fonds sapientiel préservé par la phénoménologie et son souci des "choses mêmes". » Michel GUÉRIN, « Du phénoménologique au "photologique" », *Le Photographiable*, Jean ARROUYE & Michel GUÉRIN (dir.), université d'Aix-Marseille, Presses universitaires de Provence, 2013, p. 18.

53. Voir [<http://phlit.org/press/?p=395>]. Le contexte éditorial de l'illustration de textes littéraires par des photographies à la fin du XIX^e siècle est étudié de façon précise dans la thèse de Lucie Goujard intitulée *L'Illustration des œuvres littéraires par la « photographie d'après nature »*, direction François Robichon, Lille 3, 2005.

collaborèrent parfois sous pseudonyme, et plus récemment des créations plastiques numériques et/ou livresques dénommées « phototextualité », ou bien des recueils de poèmes où le poète est en même temps photographe (Suzanne Doppelt, *Quelque chose cloche*, 2004), des essais où la photographie s'impose comme vecteur principal sinon exclusif de la narration, des créations contemporaines opérant la transition d'une culture du livre et de l'imprimé à une culture de l'écran...

Car l'invention de la photographie a fait bouger la conception et les ambitions de l'acte littéraire lui-même; et réciproquement les photographes ont largement puisé dans les fondamentaux du discours littéraire pour entretenir un dialogue sous-jacent avec la littérature et instituer leurs œuvres propres. De sorte qu'autant la « reproductibilité » propre à la photographie (Walter Benjamin, 1935) a stimulé la production éditoriale, autant cette dernière a pointé la reproduction photographique comme l'un des principaux emblèmes de l'ère allant du milieu du XIX^e siècle à notre époque, incarnant un vaste processus d'autonomisation de l'image qui redéfinit à présent le texte lui-même. De fait, sur l'ensemble de cette période, la photographie fut porteuse d'effets esthétiques et sociaux d'une ampleur considérable, car, comme « image », elle possède une valeur sémiotique particulière, proposant un modèle de création esthétique et de circulation du sens essentiellement lié à sa nature d'objet non fait de main humaine (« achéropoïète », Marie-José Mondzain, 1996) et reproductible. Elle aura été, dans l'émergence du monde ou du sentiment *moderne*, un médium qui reflétait les changements qu'il apportait symétriquement à la société, dans la mesure où elle posa d'emblée la question d'un art « républicain » (R. W. Emerson⁵⁴) avec toutes ses conséquences sur le statut et la fonction de l'écrivain ou du photographe, la réception de leurs œuvres, le sens de l'art lui-même dans les sociétés industrielles et modernes.

Eurent-ils conscience de l'étendue, de la profondeur des bouleversements à venir? Force est de constater que chez les écrivains et les esthètes du XIX^e siècle la réception de la photographie fut ambivalente, et assurément d'une fausse indifférence – mais la Mer d'Indifférence n'est-elle pas justement l'un de ces lieux de la Carte de Tendre qui jalonnent l'espace relationnel des amants précieux? De fait, la rivalité évidente entre la photographie et la peinture a occulté l'existence sous-jacente d'un paradoxe (Pierre Taminiaux, 2009) nécessitant de poser une « critique de la raison photographique » (Jérôme Thélot, 2009). Image industrielle *et* scientifique (Monique Sicard, 1998), la photographie modifiait les idées mêmes d'image et de représentation, de *mimesis*, telles qu'une tradition quasi millénaire

54. Voir le chapitre du livre de François BRUNET qui lui est consacré dans *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, p. 198 et suivantes.

nous les avait léguées. L'indifférence, même feinte, fut décidément impossible : à nous désormais de démontrer pourquoi elle le fut, et comment elle demeure souvent simulée.

C'est en France que la résistance à la photographie aura été la plus véhémement : en 1859, Baudelaire attaquait frontalement le daguerréotype au motif qu'il excitait les goûts les plus vulgaires et populaciers du public, le détournant de l'art véritable. Quatre-vingts ans après, le *Discours* censément apologétique prononcé par Paul Valéry devant l'Académie française (Paul Valéry, 1939) pour le centenaire de l'invention, témoigne éloquentement de la même attirance mâtinée de fortes réticences. Depuis longtemps, la haine du photographe, perçu comme un « peintre raté », est largement répandue, et même cultivée (Paul Edwards, 2006). Mais la fascination qu'elle exerce n'est pas moindre, même si elle reste inavouée : le développement du réalisme et du fantastique lui durent beaucoup, et Philippe Ortel (2002) évoque à juste titre une « révolution invisible », tant il apparaît qu'un nombre considérable d'écrivains l'ont intégrée dans leurs œuvres, comme prototype, gabarit, contretypage ou contre-modèle. Et réciproquement, bien avant qu'elles n'entrent (tardivement en France⁵⁵) dans des Musées, les œuvres des photographes ont été diffusées dans des livres ou en illustration de textes oscillant entre poésie et journalisme, complexifiant au passage la figure de l'écrivain lui-même (David Martens & Anne Reverseau, 2012).

Dans le domaine anglo-saxon, François Brunet (2000, 2009) a parfaitement étudié la manière dont se propage l'invention de la photographie, ses effets sociaux, politiques, esthétiques. Au début du xx^e siècle, sous l'impulsion en particulier de l'américain Alfred Stieglitz, la photographie se voit extraite des débats stériles dans lesquels l'avait enlisée le pictorialisme, et raccordée plus explicitement à l'art et la littérature modernes (Jay Bochner & Jean-Pierre Montier, 2012).

D'une autre manière que le *modernism* anglo-saxon, les Surréalistes français et belges promeuvent cette image irréductiblement singulière (pour sa charge de fantastique et son caractère d'écriture automatique), dont ils font une sorte de Cheval de Troie contre les formes du beau classique (Rosalind Krauss, 1994 ; Andrea Oberhuber, 2007), tout en projetant d'inventer grâce à elle un type de livre nouveau (le « photopoème » *Facile*, de Paul Éluard et Man Ray, paru en 1935 chez Guy Lévis Mano⁵⁶). Avec l'apparition de l'essai photographique dans

55. Voir l'article de Kathrin YACAVONE, « The cultural Institutionalization of Photography in France : a Brief History », *Nottingham French Studies*, vol. 53, n° 2, summer 2014, p. 122-135.

56. Voir Jean-Pierre MONTIER, « *Facile*, ou le livre photographique comme scène érotique », *La Scène érotique sous le regard*, Françoise NICOL et Laurence PERRIGAULT (dir.), Rennes, PUR, 2014, p. 55-70.

les années Trente, pour la première fois dans l'histoire des médias, c'est la photographie qui assume l'essentiel de la narration. Le texte, auquel la photographie n'est plus sommée de se subordonner, n'est plus qu'un système de représentation complémentaire à l'image. Sous l'impulsion de ces médias de masse de l'entre-deux-guerres, et plus particulièrement de la presse illustrée, émerge une nouvelle littérature⁵⁷ de l'image qui s'avère susceptible de renverser les rapports d'autorité que la littérature entretient avec la photographie. Celle-ci se fond, de son côté, dans la forme de l'essai photographique, un type de narration visuelle reposant sur la succession de plusieurs images étroitement liées par un contexte graphique et textuel. Tout en continuant de privilégier la forme livresque, certaines propositions éditoriales ont ainsi redéfini subrepticement la nature de la relation que la photographie entretient avec le texte. Ces ouvrages sont ceux de photographes (Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*, 1928, Lewis W. Hine, *Men at Work*, 1932, etc.), de couples de photographes et d'écrivains (Walker Evans et James Agee, 1941), de photographes et de poètes (Léon-Paul Fargue et Roger Parry, *Banalité*, 1930 ; Paul Éluard et Hans Bellmer, *Les Jeux de la poupée*, 1949 ; Lise Deharme et Claude Cahun, *Le Cœur de Pic*, 1937) ou encore de photographes et d'anthropologue ou de sociologues (Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, 1934 ; Dorothea Lange et Paul S. Taylor, *An American Exodus*, 1939). Ils constituent des créations spécifiques reposant le plus souvent sur une esthétique de la mise en page et de la typographie, en lien étroit avec l'idée d'une « visualité » des mots, dont on sait combien, pour le futurisme (*Parole in libertà* de Marinetti, 1914) puis le dadaïsme, elle fait à l'époque l'objet d'une attention toute particulière. Or, si le livre de photographies connaît dans l'entre-deux-guerres un nouvel engouement, celui-ci était apparu en vérité dès la naissance de la nouvelle image, sous la forme d'albums, d'atlas ou de proto-reportages (Maxime Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, 1852).

Potentiellement, c'est une vaste mutation culturelle que la photolittérature permet d'envisager. La célèbre phrase de László Moholy-Nagy – « L'analphabète de demain ne sera pas celui qui ignore l'écriture, mais celui qui ignore la photographie » (1928) – est symptomatique d'une conception où l'image paraît devoir commencer à déclasser le texte comme vecteur absolu de conception et de distribution du savoir. Logiquement, la photographie a également interféré avec la nouvelle culture visuelle issue du triomphe du procédé cousin, le cinématographe, et, associée à l'héritage de

57. Le concept est issu du mot anglais *literacy* (« alphabétisme ») : « Aptitude à comprendre et à utiliser l'information écrite dans la vie courante, à la maison, au travail et dans la collectivité en vue d'atteindre des buts personnels et d'étendre ses connaissances et ses capacités ». Voir Sivestra MARINIELLO, « La *littéracie* de la différenciation », Jean-Louis DÉOTTE, Marion FROGER, Silvestra MARINIELLO (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 163-187.

Bergson dans des œuvres qui ne seront pas illustrés de photographies (par exemple chez Proust : Brassai, 1997 ; Jean-François Chevrier, 2009), elle devient très tôt ce que Gilles Deleuze (1985) appellera une « image-temps ». Il est du reste très probable qu'une part essentielle de l'apport photographique à la production littéraire se soit noué autour justement de la représentation ou de la « mise en configuration » (Paul Ricoeur, 1983) de l'expérience du temps humain.

Dans le paysage éditorial, son intégration progressive à l'imaginaire littéraire a permis à des publications de plus en plus nombreuses d'innover, et ce dès les années Trente avec le photojournalisme et un magazine comme *Vu*, où Cendrars publie en 1930 un reportage illustré sur le procès de Jean Galmot qui la même année chez Grasset deviendra *Rhum*, sous-titré « roman vécu⁵⁸ ». On voit ainsi tomber ou ployer les barrières – souvent artificielles il est vrai – entre publication pour la presse et pour les éditeurs reconnus.

Voisinant avec des textes, les photographies – soit en les prolongeant, soit en les authentifiant, ou au contraire en les retraçant sur le mode fictionnel –, constituèrent un apport d'une prodigieuse efficacité, par exemple pour la diffusion des imaginaires exotiques (*Brésil, des hommes sont venus* de Blaise Cendrars, photographies de Jean Mazon, 1952). Quitte à servir de porte-voix au colonialisme triomphant : Paul Margueritte, Charles de Galland, Eugène Dutilloy, mais aussi Loti, Daudet, ont réalisé une production photolittéraire coloniale, notamment autour de Gervais-Courtellemont et sa revue *L'Algérie artistique et pittoresque* (1891-93). Une production dont on trouve les échos, lointains et distancés évidemment, jusque chez Le Clézio (*L'Africain*, 2004). À bien y regarder, ce sont des pans entiers de la création littéraire qui eurent recours à des photographies, qu'il s'agisse du roman policier (*La Folle d'Itteville*, de Georges Simenon et Germaine Krull, en 1931), du livre pour enfants (*Le petit lion*, de Prévert et Ylla, en 1947 ; *Le petit Chaperon rouge* revisité par Sarah Moon, en 1986), ou encore de tous les ouvrages restituant des « identités » (un vocable fortement lié à la photographie, bien évidemment), collectives ou singulières : que l'on songe entre cent exemples à *La France de profil* de Claude Roy (1952), ou à *Le jeune homme en colère* de Michel Boujut (1998 : l'un et l'autre utilisant des photographies de Paul Strand), à Marie Ndiaye (*Autoportrait en vert*, 2005), et bien sûr à W. G. M. Sebald (*Austerlitz*, 2001).

Globalement, les études couvrant les productions photolittéraires oscillent à présent entre le roman-photo (Jan Baetens, 2010), le journal ou le récit de voyage

58. Voir Jean-Pierre MONTIER, « Blaise Cendrars : images et texte dans *L'Affaire Galmot* », *Cendrars au pays de Jean Galmot*, Michèle TOURET (dir.), Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 1997, p. 39-56.

(Danièle Méaux, 2009), l'autofiction (une forme, sinon un « genre » auquel elles sont profondément liées, Magali Nachtergaele, 2012). Inversement les novations émanent des Arts plastiques contemporains (Cécile Camart, 2007) et imposent l'existence d'une « new literature » reposant sur des créateurs qui, sans se vouloir écrivains, ne se revendiquent pas non plus de la tradition argentine (Martin Villeneuve, 2002). Si depuis longtemps des cartels ont accompagné les tableaux accrochés aux cimaises, si des discours ont toujours escorté les œuvres, le champ des Arts Plastiques a fait une place à part entière au langage à partir des années 1960. Les artistes du courant conceptuel ont clairement revendiqué cette part du verbe ; les tenants du « Narrative Art » ont conjugué le texte et les images dans des récits souvent marqués d'une dimension autobiographique. Le domaine du « livre d'artiste », accueillant aux mots et aux clichés, s'est également développé (Anne Moeglin-Delcroix, 1997). Dans le dernier quart du xx^e siècle, il est clairement apparu que le dispositif photolittéraire n'était pas l'apanage des hommes de lettres et que des artistes pouvaient s'en emparer. Car, désormais, nombreux sont les écrivains qui ont construit des sites internet personnels dans lesquels il apparaît que leur œuvre devient ou s'affirme à parité photo/littéraire. Inversement, un artiste conceptuel tel que Joseph Kosuth présente les livres de sa bibliothèque en guise d'œuvre. Un phénomène qui désormais contamine irréversiblement l'édition papier elle-même : l'imprimé rivalise avec l'écran relié et le livre électronique.

Il s'agit par conséquent de poser, grâce au concept *photolittérature*, une réflexion sur l'histoire passée et la mutation contemporaine de la littérature avec la photographie. De manière évidente, il s'agit aussi de ne pas perdre de vue l'idée d'une « poétique des supports » (Marie-Ève Thérénty, 2009) et de s'inscrire dans les réflexions actuelles sur le devenir du « support-livre ». Insensiblement en effet, nous sommes ainsi passés du papyrus à l'hypertexte (Christian Vandendorpe, 1999), du *codex* à l'écran (Roger Chartier, 1995), ou du texte à l'hypertexte (Jean Clément, 1995). On peut minimiser cette transformation ou la redouter (Sven Birkerts, 1994), ou voir dans l'hypertextualité une nouvelle étape dans la vie du langage (Pierre Lévy, 2002). Mais la reconfiguration suscitée par le passage à l'écran relié nous force à réexaminer les gestes essentiels de la lecture et de la création, pour comprendre les contraintes qu'ils subissent et intègrent.

Aussi bien sommes-nous aujourd'hui confrontés à des formes de plus en plus variées de textes, produits à l'aide de l'ordinateur. Ce sont des textes à la croisée du papier et de l'écran, ou alors n'existant que dans le cyberspace, des productions où le texte et l'image se côtoient selon une logique intermédiatique de plus en plus élaborée, des hypertextes qui nous entraînent dans des labyrinthes narratifs venant, par leur structure même, renouveler les bases de la textualité (Alexandra Saemmer,

2007). Qu'ils soient fonctionnels ou de fiction, ces hypertextes sont distribués sur des sites consacrés à la littérature et/ou à des explorations multimédiatiques (l'on peut songer aux sites de François Bon ou Philippe De Jonckheere⁵⁹).

En fait, l'hypertextualité est une caractéristique fondamentale du cyberspace, et la littérature qu'on y trouve en exploite les possibilités à l'aide de programmes sophistiqués. Aux côtés de ces textes entièrement numérisés s'épanouissent des œuvres hybrides, des livres accompagnés de cédéroms qui offrent une mise en spectacle multimédiatique du texte (*La Suite mongole* de D. Kimm, 2001), des romans où la typographie et la mise en page sont soumises à d'importantes torsions et variations rendues possibles par l'informatisation du processus d'édition des textes (*La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski, 2002), des romans qui jouent sur la dimension spectrale de l'image photographique pour déconstruire la fiction de l'intérieur même du système perceptif (*La Sensualiste* de Barbara Hodgson, 1999, comporte un savant montage de photos, de schémas et dépliants...).

Or, ces formats multiples et ces supports polymorphes attestent d'une diversité toujours croissante des situations de lecture et des expériences de la textualité. Le texte n'existe plus seul ; il côtoie des images et il est intégré à des dispositifs qui l'animent, l'effacent ou l'opacifient à souhait. Ce sont des dispositifs qui en modifient substantiellement la forme ainsi que la texture, et qui exigent en fait de créer un nouveau vocabulaire descriptif et conceptuel. L'exposition de Jean-Philippe Toussaint, *Livre/Louvre* (à Paris, en 2012 ; voir l'article d'Arcana Albright *infra*) symbolise en soi un tel mouvement réciproque d'*instauration* non plus du « tableau » (Victor Stoïchita, 1993) mais de relations neuves, basées sur des effets de dissolution et recomposition entre littérature et art visuel, entre livre et musée.

La photolittérature constitue donc un opérateur théorique permettant de repenser les rapports d'autorité entre le texte et l'image, les régimes de l'illustration et les fondements épistémologiques du livre, qu'il s'agisse du livre dont nous avons hérité ou de celui dont les formes ou les formules sont en train de s'inventer sous nos yeux. Le territoire et la carte photolittéraires se construiront grâce à une réflexion sur les enjeux, les significations, et les conséquences culturelles de ces interactions, car la photolittérature permet de tenir les deux bouts de la chaîne, entre les formes nouvelles de communication, et cet héritage précieux, le livre, dont il faut continuer plus que jamais de faire l'apologie (Robert Darnton, 2011). Certes le livre est en danger, ou plus exactement certains modèles économiques éditoriaux le sont, mais le livre même est assez souple pour proposer des solutions

59. Voir quelques sites d'auteurs sur [<http://phlit.org/sites-auteurs>], et plus loin l'article d'Anne Reverseau.

originales combinant le photographique avec le littéraire, réarticulant en permanence nos deux cultures de l'image et du texte, qui sont en réalité aussi conflictuelles qu'indissociables. La couverture en particulier est un support polyvalent sur lequel désormais nombre de publications se déclarent d'emblée photolittéraires. Ainsi celle du roman de Valérie Zénatti, *Jacob, Jacob*, où figure la photographie de cet oncle dont elle reconstitue la vie sans rien en savoir ou presque, sauf par cette image retrouvée telle un fil d'Ariane, jouant entre personne et personnage, entre histoire familiale et mémoire historique. Ainsi encore de la couverture du roman d'Ivan Vladislavic, *Double négatif*, sur laquelle est reproduite une photographie d'une jeune femme noire prise par David Goldblatt qui a par ailleurs montré ses images de Johannesburg dans une exposition intitulée *TJ Double negative*: l'exposition et son catalogue se combinent ainsi avec l'ouvrage littéraire, ce dernier étant présenté comme « la partie romancée de *TJ Double negative*⁶⁰ ». Le livre est l'aire de jeu de l'inventivité photolittéraire.

En posant ainsi la photolittérature comme un espace où se croisent des « diagonales », l'on envisage selon de nouvelles perspectives des questions telles que la *mimesis*, le réalisme, le genre fantastique, l'autofiction, les liens entre médias, écriture, textualité, communication (Alain Fleig, 1997). En projetant des « diagonales » photolittéraires, l'on est amené à croiser, outre les figures de l'écrivain et de l'artiste, celles de l'éditeur et de l'illustrateur, et à constater que la question de l'autorité et des hiérarchies culturelles se pose et se reconfigure constamment, tant en littérature qu'en photographie, par exemple dans l'articulation entre presse et livre (Philippe Kaenel, 2004). L'hypothèse de « diagonales » photolittéraires permet à l'évidence de reconsidérer l'évolution du livre illustré, et plus largement du fait littéraire lui-même dans ses relations à l'image – dans *Le Monde des Livres* du 1^{er} octobre 2010, Pierre Assouline écrivait : « Apprêtez-vous à voir de plus en plus souvent des photographies et des documents en incrustation dans les livres » –, tout en intégrant les mouvements en retour de la photographie, ancienne ou contemporaine, vers la littérature, quels que soient les supports utilisés.

Bien évidemment, les termes que nous proposons ne sont pas neutres, ils circonscrivent un programme ou dessinent des pistes : *projections*, *diagonales* sont volontairement préférés à *rappports*, par exemple, car il nous semble qu'avant de désigner des effets (des potentialisations ou des interférences), il s'agit d'abord d'objectiver des trajectoires ou des stratégies ayant mené à ces rencontres entre

60. Valérie ZÉNATTI, *Jacob, Jacob*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2014. Ivan VLADISLAVIC, *Double négatif*, Genève, Éditions Zoé, 2013. Voir aussi *infra* l'article de Jean Arrouye, et l'exemple du roman de P. Delerm, p. 202 et suivantes.

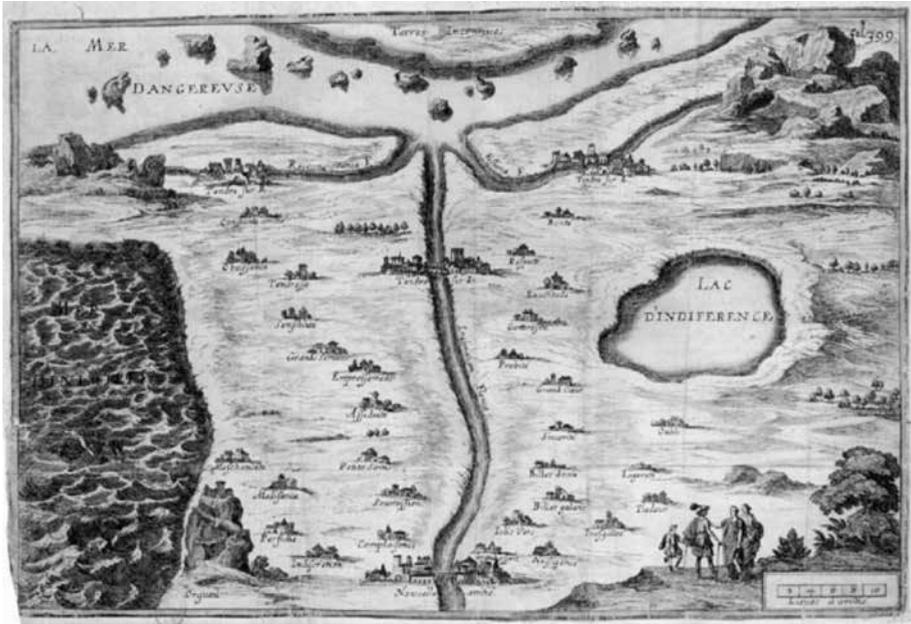
photographie et littérature, dans l'espace livre traditionnel ou sur de nouveaux supports. D'où l'idée de « carte », permettant de projeter spatialement une relation, de matérialiser des « ponts », mais aussi les reliefs, les axes de communication, le fil d'un cours fluvial avec ses affluents inattendus et ses débouchés prévus ou inopinés. Le fond de cette carte imaginaire des relations entre littérature et photographie n'est pas immatériel, puisqu'il est essentiellement fourni par le *livre*, qui est lui-même un espace tangible bien entendu, mais qui n'est plus ni unique ni même privilégié, depuis que le Musée ou le support numérique ont été eux aussi investis – et combien massivement – par l'attirance réciproque entre des textes et des images particulières qui ne se contentent pas de voisiner, car elles se polarisent, s'électrisent. Il n'en demeure pas moins ce souci épistémologique : cartographier c'est objectiver, mais cela ne suffit pas ; il faut pourvoir cette carte de tensions, y faire intervenir des répulsions et des attirances, la manière dont elles sont traitées, les réussites et les échecs auxquels diverses stratégies d'auteur aboutissent, les succès ou les revers que les produits éditoriaux rencontrent auprès de leurs publics.

Bref, et comme nous le suggérions initialement, s'il faut savoir pousser au-delà de ses limites le comparatisme littéraire, s'il faut recourir conjointement à une herméneutique des textes, à une phénoménologie des images et à une théorie esthétique de l'ère photographique en ce qu'elle engage une relecture globale de l'histoire de notre Modernité, alors comment éviter de figer – fût-ce sous forme de carte – des relations qui nous paraissent plus intéressantes à envisager comme des flux plutôt que comme des faits ? Sous les auspices de quelle logique conceptuelle placer une entreprise qui prétendrait à la fois poser des jalons stables et ambitionnerait de respecter les attirances, les résistances voire les contradictions dont les œuvres photolittéraires témoignent toutes à divers titres ?

Les transactions photolittéraires

C'est pourquoi il nous faut à présent revenir sur cette Carte de Tendre dont nous suggérions qu'elle pourrait servir de modèle conceptuel à notre territoire. Elle présente cet intérêt de ne rien fixer sans polariser : aucun point topographique n'y est autre chose que la formule d'une attirance éventuelle⁶¹.

61. La carte est attribuée à François Chauveau, et figure en première partie de *La Clélie, Histoire romaine*, de Madame de Scudéry, Paris, Augustin Courbé, 1654.



© Gallica, Bnf.

Constamment y est inscrite la dimension d'un jeu entre des échanges possibles. Cette carte, en dépit du paradoxe épistémologique que cette proposition soulève, ne se présente comme objective qu'autant qu'elle est passionnelle, fluctuante et tensive. Ce n'est pas seulement un répertoire des passions, disposées les unes à côté des autres en ordre d'intensité croissante, c'est en outre une table de jeu, analogue finalement à un billard, où les noms de villages, de ponts, de rivières avec leurs affluents, de collines et de mers seraient en fait comme autant de boules que d'autres boules pourraient venir à heurter et déplacer pour s'y frayer leur propre chemin. Cette carte est singulière en ce qu'elle rend implicitement impossible la conception à l'avance du moindre itinéraire linéaire. Ce n'est pas un trajet qu'elle figure, ce sont d'hypothétiques *trajectoires*. Elle n'est pas seulement orientée verticalement, avec au nord une « Mer dangereuse », mais horizontalement, et sa disposition axiologique latérale est essentielle : l'important est ce qui advient, dans une logique qu'on pourrait qualifier de zigzagante, selon des lignes *diagonales* imprévisibles entre les différents toponymes symboliques (Reconnaissance, Indifférence, etc.). C'est bien en cela qu'elle est apte à modéliser des relations passionnelles, des potentialités internes, d'imprévisibles mais

nécessaires « suppléments » (au sens de Derrida évoqué plus haut), c'est-à-dire un ensemble de phénomènes liés à ce que, dans le vocabulaire de l'époque des Précieuses, l'on dénommait précisément un « commerce ».

L'emploi de terme n'est pas sans dangers, et nous sommes bien entendu conscients qu'à présent il évoque davantage l'affairisme et l'enfer économique plutôt que les « relations sociales, amicales ou affectives entre plusieurs personnes⁶² ». Entretenir un commerce avec quelqu'un, lier commerce d'amitié, pratiquer le commerce épistolaire, être d'un commerce agréable, avoir un commerce charnel avec une jeune personne ou spirituel avec les Muses, toutes ces expressions renvoient à un univers anthropologique fort éloigné du nôtre en apparence, et qui a disparu tel le salon de la Grande-Duchesse où selon Proust « on tient commerce d'intelligence et de fines causeries⁶³ ». La question n'est cependant pas d'entretenir quelque nostalgie, mais de proposer un nouveau paradigme.

Il s'agira donc de passer d'un modèle linguistique et sémiotique – dans lequel l'autotélisme des textes faisait finalement écho au mutisme des photographies (et l'on songe moins au célèbre « Ça a été » de Roland Barthes qu'au concept qu'il dénomme « Tel », qui bloque la photographie dans la pure référentialité⁶⁴) – à un autre modèle, un *modèle transactionnel*, permettant de décrire autant que de penser des phénomènes davantage dynamiques : les transferts, les échanges, les compromis, les suppléments négociés ayant marqué les relations entre l'acte littéraire et la réalité tant esthétique que sociale de la photographie. Dans la Carte de Tendre, toutes les actions sont aussi des transactions, précisément parce qu'en matière de commerce (amoureux en l'espèce) il ne saurait être question de monades repliées sur soi, et qu'au contraire c'est l'ouverture à l'autre, au prix éventuel de la mise en péril de soi, qui est la règle élémentaire. Si la référence à la Carte de Tendre peut paraître désuète ou impropre évoquant la photographie, alors concédons que l'on peut avancer, pour désigner désormais l'ensemble des transactions photolittéraires, la notion de « paradigme argentique ». Non pas en vue de pointer entre argentique et numérique une quelconque opposition (à supposer qu'il soit pertinent de les opposer), mais bien afin de marquer une connexion qui nous paraît fondamentale entre deux sèmes du mot « argentique » : le premier qui renvoie à l'un des

62. Trésor de la Langue française informatisé, Atilf, CNRS-université de Lorraine. Ce sens est posé comme « vieilli ou littéraire », mais on le trouve encore dans le premier *Manifeste du Surréalisme* de Breton, parlant du « commerce des autres ».

63. Exemple cité par le TLFi, *Le Côté de Guermantes I*, [1920], p. 262.

64. « Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste; elle dit: ça, c'est ça, c'est tel! mais ne dit rien d'autre. » Roland BARTHES, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Le Seuil, 1980, p. 15-16.

matériaux (les sels d'argent) qui ont permis l'expansion de la photographie en tant qu'image issue de la chimie et mécaniquement reproductible; le deuxième qui, avec la métaphore de l'*argent*, contextualise ladite invention au cœur de la modernité industrielle et libérale, dans laquelle (aux États-Unis tout d'abord) va se poser la question de ce qu'est un « art démocratique⁶⁵ » et où la notion d'*œuvre* va peu à peu tendre à se confondre avec celle de *produit*, ainsi que Balzac le suggère en 1839, l'année même où Arago présente l'invention daguerrienne à l'Académie⁶⁶.

Bien entendu, l'*argent* est aussi un signe, non pas discret à la façon des signes linguistiques, mais disons *effacé*, à la manière du « chameau supplémentaire » que nous évoquons plus haut, en ce qu'il circule entre des entités mais disparaît sitôt qu'il a permis les transactions, les échanges, les compromis parfois, les effets haussiers ou baissiers. Il ne s'agit pour nous ni de prétendre que la photographie aurait engagé nécessairement les relations entre les arts dans une pure logique marchande du seul fait qu'il s'agit d'un « art industriel », ni à l'inverse d'oublier que ces échanges peuvent advenir selon une logique du don réciproque, soit entre différents artistes appartenant à un même mouvement ou une même mouvance, soit aussi à l'intérieur d'une œuvre d'un seul et même « artiste » (ce terme pouvant recouvrir tant l'écrivain que le photographe) comportant une production littéraire articulée (selon divers modèles évidemment) à une production photographique, ou inversement. Mais il s'agit plutôt de manifester comment le « paradigme argentique » peut fonctionner afin de mettre en valeur des gains (ou des pertes) réciproques dans l'acte consistant à passer d'un registre à l'autre ou d'un objet à l'autre, tout en effaçant cet acte par lequel s'est effectuée la transaction⁶⁷. Or, même dans la logique du potlatch, il existe des dons agonistiques ou polémiques, et l'acte transactionnel entre photographie et littérature est justement intéressant à étudier pour ce qu'il efface ou conserve du régime de polémique qui est parfois à son origine, le plus souvent de manière implicite bien entendu. Pour prendre un exemple quelque peu caricatural peut-être mais du moins parlant, il est sûr qu'un ouvrage tel que *Corps mémorable*, publié par Seghers en 1957 avec une

65. Voir François BRUNET, *La Naissance de l'idée de photographie*, op. cit., en particulier le chapitre intitulé « La république daguerrienne », p. 189-209.

66. « En travaillant pour les masses, l'Industrie moderne va détruisant la création de l'Art antique dont les travaux étaient tous personnels aux consommateurs comme à l'artisan. Nous avons des *produits*, nous n'avons plus d'*œuvres*. », Honoré de BALZAC, *La Comédie humaine, Béatrix*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 638.

67. Rappelons que c'est sous les auspices de la notion d'*acte* que s'est développée une bonne part de la critique des années 1980, autour des *Cahiers de la Photographie*, avec en particulier Philippe Dubois ou Henri Van Lier.

introduction de Jean Cocteau, des poèmes de Paul Éluard et une couverture de Picasso, s'il rend immédiatement célèbre le photographe de vingt-trois ans qu'était alors Lucien Clergue, n'en repose pas moins sur une collaboration dans laquelle les différences de prestige et de statut sont flagrantes. Cette évidence étant énoncée, le paradigme argentin peut servir pour aller au-delà des estimations premières en termes de beauté, car en matière de valeurs, celles qui relèvent du jugement proprement esthétique sont loin d'être les seules qui interviennent : l'authenticité, l'originalité, la cherté, la moralité, la rareté, la virtuosité notamment sont autant de valeurs incidentes, quoiqu'inavouées⁶⁸. Pour être le plus souvent implicites, en effet, elles n'en sont pas moins déterminantes, en particulier concernant la photographie – et Barthes a été l'un des premiers à le souligner, même si probablement il eût classé ces valeurs-là parmi celles, moins nobles, déclinées dans ce qu'il nommait le « studium » (la performance, le rare, le surprenant, etc.). La photographie est un objet dont la valeur est fondamentalement indéfinie, et c'est justement pourquoi elle se prête exemplairement aux échanges ou transactions que nous visons à explorer.

Aussi, afin de sortir vraiment de la rhétorique du parallèle, faut-il probablement ouvrir le modèle théorique sur d'autres valeurs que celles de la seule esthétique. Sinon, l'on risque de passer sans y prendre garde d'une logique de l'incomparable à une logique du similaire ou de l'identique. Prenons ainsi les analyses que propose Rosalind Krauss à propos des photographies (en particulier) de Brassäi, dont elle souligne l'exemplaire homogénéité avec les thèses esthétiques du mouvement surréaliste. Dans « La Photographie au service du Surréalisme », la sémiologue américaine démontre avec un incontestable brio qu'il existe une – miraculeuse ? – continuité entre l'inconscient freudien (les phénomènes de condensation, de déplacement), les fondamentaux de la technique photographique (l'enregistrement de traces, le montage, les surimpressions, etc.) et les théories des Surréalistes, du reste quelque peu focalisées sur Breton et l'écriture automatique.

Si l'on suit son raisonnement, les concepts avancés par André Breton dans *L'Amour fou* (la définition de la Beauté comme « convulsive », « érotique voilée », « magique circonstancielle », « explosive fixe ») – et pour l'illustration desquels ce dernier utilise des photographies prises par Brassäi – sont ni plus ni moins qu'une théorie de la photographie même :

Touchant à la nature de cette convulsion, dans le texte qui sert de prologue à *L'Amour fou*, Breton explicite ce retournement sur elle-même de la réalité méta-

68. Voir l'ouvrage de Nathalie HEINICH, Jean-Marie SCHAEFFER et Carole TALON-HUGON, *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes, PUR, coll. « Æsthetica », 2014.

morphosée en son apparent contraire : un signe. Présente, elle devient le signe de ce qui est absent et le monde, transfiguré, apparaît comme une « forêt d'indices ». Définissant ce qu'il entend par « indice », Breton esquisse une théorie non de la peinture, mais de la photographie⁶⁹.

En fait, Rosalind Krauss fusionne les indices évoqués par Breton dans sa logique d'une quête hasardeuse du « peu de réalité », d'un côté, avec, de l'autre, les indices ou *index* employés par C. S. Peirce dans le cadre d'une métaphysique du signe, où disparaît toute discontinuité entre la Nature, pourvoyeuse de toutes sortes de signes, et les productions culturelles humaines. En foi de quoi elle peut écrire :

La photographie a le privilège d'être braquée sur le réel : les manipulations qu'elle admet [...] semblent en attester les convulsions. Les photographies n'interprètent pas le réel en le décodant [...], mais elles présentent ce même réel comme étant configuré, codé, écrit. L'appréhension de la nature en tant que signe, représentation, est donc une prédisposition naturelle de la photographie⁷⁰.

Voilà donc réconciliés le réel – devenu lui-même non plus muet ni amorphe mais « parlant » –, le procédé photographique et celui de l'écriture automatique, de telle sorte que :

Ce que l'appareil cadre et, par là, ce qu'il donne à voir, c'est l'écriture automatique du monde, sa production ininterrompue de signes. [...] La photographie, qui tranche dans le vif de la réalité, qui l'arrête, qui la cadre et la fragmente, révèle que cette réalité est écriture. La vision surréaliste et la vision photographique se rejoignent sur ces principes⁷¹.

C'est ainsi que Rosalind Krauss – et le titre de son ouvrage l'indique clairement : « La Photographie *au service du Surréalisme* » – est dans une logique du parallèle et de la présence, qui permet peut-être de comprendre partiellement ce que Breton saisit de Brassäi lorsqu'il utilise ses images, mais laisse de côté la question de savoir ce que Brassäi fait vraiment quant à lui, lorsqu'il prend ce qui l'intéresse de l'esthétique surréaliste tout en constituant une œuvre qui ne lui est nullement réductible.

Mais plus fondamentalement, nous proposons de rompre avec cette ontologie où tout est signe, avec également les concepts qui l'accompagnent généralement, ceux de trace, d'empreintes, de moulage, etc., qui, même s'ils sont opératoires chez

69. Rosalind KRAUSS, « La Photographie au service du Surréalisme », *Explosante-fixe*, Paris, Centre Georges Pompidou/éditions Hazan, 1985, p. 31.

70. *Ibid.*, p. 35.

71. *Idem.*

certains auteurs, tendent à estomper les poétiques singulières qui valident leur utilisation, et plus généralement à cantonner l'image photographique dans sa seule dimension référentielle, selon ce qu'Henri Meschonnic appelait « un matérialisme de la matérialité ».

Pour exemplifier la problématique nouvelle qui est notre objectif, nous pourrions recourir à la figure du *corps*, qui voit s'opérer de multiples formes de transactions du littéraire au photographique, comme le montre par exemple Andrea Oberhuber⁷². Mais afin de demeurer en cohérence avec le corpus évoqué par Rosalind Krauss, nous allons prendre celui de Brassai, en posant cette question : qui a *lu* Brassai ? Lu, pour ses écrits critiques, bien entendu, mais au-delà, pour ce que toute sa production, écrite et visuelle, manifeste quant au lien profond qui existe chez lui entre le littéraire et le photographique ?

Or, dans la fabrique de l'œuvre de Brassai, en qui l'on ne voit qu'un photographe inspiré par le Surréalisme, c'est l'inverse qui advint : le substrat littéraire est en réalité premier, et bien peu surréaliste.

Dans une lettre du 15 février 1922 adressée à ses parents, il écrit : « J'ai dû me rendre compte qu'à côté de l'artiste, et indépendamment de lui, je recèle un autre moi, que je pourrais appeler un moi penseur, un moi philosophe. » Au contraire de ce que la vision téléologique propose, Brassai n'est pas un plasticien d'Europe de l'Est venu à Paris pour y pratiquer les beaux-arts. La France est avant tout pour lui le Pays de la Littérature, celui qu'il a connu à l'âge de cinq ans en y séjournant avec ses parents (son père est professeur de littérature française), le pays des « philosophes ». Quand il séjourne à l'Académie des beaux-arts de Berlin en 1922, c'est faute d'avoir pu obtenir un passeport pour la France, refusé au motif qu'il avait participé à la première guerre mondiale comme soldat dans la cavalerie austro-hongroise. Mais il collectionnera compulsivement les photographies des Belles Dames du Bois de Boulogne qu'il avait entrevues en 1902, et qui seront ses véritables « images latentes⁷³ ». En 1924, à Paris, il rencontre Marianne Delaunay-Belleville (femme d'un riche industriel de l'automobile) dont il dit dans une lettre à ses parents : « C'est une Française qui a la grande culture française dans le sang, pour qui la vie mondaine n'a aucun secret, qui connaît les dessous de la réussite sociale. Elle m'apprend les belles manières et un style châtié pour n'avoir pas à rougir à cause de moi⁷⁴. » C'est cette belle femme qu'il aurait pu rencontrer dans

72. Andrea OBERHUBER, « Dans le corps du texte », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 5-19.

73. Voir Agnès DE GOUVION SAINT-CYR, *Brassai. Pour l'amour de Paris*, Paris, Flammarion, 2013, p. 22-23.

74. BRASSAI, *Lettres à mes parents*, [22 mai 1925], Paris, Gallimard, 2000, p. 183.

un salon proustien, Marianne Delaunay-Belleville, qui lui apprend le français. Chaque semaine, elle lui fait des fiches de vocabulaire, des mots qu'il apprend scrupuleusement, et surtout elle lui fait lire Proust en français : la lecture d'*A la recherche du temps perdu* sera la véritable Académie de celui qui confiait encore peu de temps avant sa mort : « J'aime surtout Diderot, Gérard de Nerval, Baudelaire naturellement et Restif de la Bretonne, homme de la nuit et maniaque de graffiti. Et je relis souvent Proust⁷⁵. » Remarquons au passage que Brassäi ne mentionne pas André Breton mais l'auteur des *Nuits de Paris ou le spectateur nocturne* (1794) et son quasi homonyme, La Bretonne...

Après le succès en 1964 de *Conversations avec Picasso*, il écrit à Henry Miller : « Claude Gallimard voudrait que je sorte rapidement d'autres livres chez lui. Comme j'en ai 24 en chantier, le choix est difficile⁷⁶. » En 1978, après la sortie chez Gallimard de *Henry Miller rocher heureux*, il écrit à son ami américain : « J'ai presque terminé mon livre sur Marcel Proust qui sera je pense une bombe car je le montre dans une lumière entièrement nouvelle⁷⁷. » Le manuscrit que durant six ans encore (il meurt en 1984) Brassäi ne cessera de peaufiner paraîtra posthume, grâce à sa femme Gilberte : *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* sort en 1997 chez Gallimard. Brassäi y « montre dans une lumière entièrement nouvelle » – la métaphore employée est éloquent – l'œuvre monumentale de Proust, c'est-à-dire qu'il applique à son égard exactement la même démarche qu'envers la faune nocturne de Paris ou bien les murs parisiens dont il met en plein jour les graffitis, qui étaient présents aux yeux de chacun sans que nul n'y prêtât attention. Or, « montrer dans une lumière entièrement nouvelle », ce n'est pas seulement exhumer, extraire de l'ombre de la méconnaissance, c'est mettre en évidence, et plus précisément redéfinir voire inverser la *valeur* initialement accordée à quelque chose ; une démarche qu'il paraît pertinent de qualifier en termes monétaires, en parlant de transaction ou de conversion⁷⁸.

Il y a de la part de Brassäi une sorte d'objurgation, de prière exigeante requérant que pour voir ses photographies, l'on tienne compte aussi du fait que son œuvre même de photographe s'ancre dans la langue de l'écrivain apparemment le plus éloigné de son propre domaine artistique, Proust. Mais il y a aussi l'exigence inverse : que l'on reconnaisse que lorsqu'il révèle une part méconnue de l'œuvre

75. Cité par Annick LIONEL-MARIE, « Laisser l'œil être lumière », *Brassäi*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2000.

76. Correspondance Miller/Brassäi, BnF, département des manuscrits. dans *Brassäi, le flâneur nocturne*, Sylvie AUBENAS et Quentin BAJAC (dir.), Paris, Gallimard, 2012, p. 26.

77. *Ibid.*, p. 28. Le mot « bombe » est souligné dans la lettre.

78. Voir *infra*, p. 177 et suivantes.

de Proust – qu’il est bel et bien le premier à savoir discerner –, son regard critique soit compris comme celui d’un photographe qui tient sa légitimité à aborder la littérature du fait que lui-même accomplit en son domaine la même démarche fondamentalement transactionnelle relevant de la révélation ou la conversion.

Il ne s’agit là que d’observations partielles concernant Brassäi, et pour être complet, il faudrait bien entendu considérer quels bénéfices André Breton tire quant à lui de la promotion des clichés de Brassäi, Man Ray ou Eugène Atget, dont il se sert pour illustrer des articles (dans *Minotaure* notamment) ou ses propres romans (*Nadja*, *L’Amour fou*). On verrait alors fonctionner concrètement ces diagonales dont nous parlons, ces échanges de bons et loyaux services (et l’on pourrait se poser aussi des questions sur la « loyauté » des services rendus, des ascenseurs bien ou mal renvoyés entre les artistes et les écrivains).

La finalité de ces « diagonales » entre littérature et photographie est justement de traiter l’acte créateur – quel qu’en soit l’outil, écriture ou photographie – de manière spécifique, en tenant compte de son caractère empirique, loin en réalité des soucis qui sont ceux d’une discipline universitaire, jalouse de son étanchéité : la défense des prérogatives institutionnelles est davantage un problème académique qu’une préoccupation de créateur véritable. En termes d’épistémologie, c’est une autre logique, bien plus ouverte et plus dialectique, que la critique – y compris universitaire évidemment – doit savoir promouvoir. Aussi nous inscrivons-nous dans la lignée notamment des travaux de Philippe Hamon, portant sur la pratique de l’exposition au XIX^e siècle, sur l’insertion des nouvelles images dans de nouveaux supports de diffusion (la presse mais aussi les affiches sur les murs de Paris⁷⁹). Philippe Hamon montrant comment cette affiche de Rouchon intitulée *À l’Œil* symbolise à la fois la naissance de ce que Balzac appelait un nouvel organe (« l’œil du Parisien »), et le personnage emblématique du *flâneur* – qui s’incarnera chez Benjamin en celui du « chiffonnier », qui recycle les vieux haillons jetés à la rue qu’on remettra en circulation sous diverses formes, dont le papier qui est le support commun de la monnaie, de la littérature et des photographies⁸⁰. Recycler n’est ni dénier ni détruire, c’est justement reconfigurer la valeur d’usage d’un matériau et son aptitude à l’échange. Ce dont les Graffiti de Brassäi sont en somme le paradigme, puisqu’ils sont un rebut, des objets indignes qu’on y attarde son regard lorsqu’on les croise : mais Brassäi en fait justement la substance de la question provocatrice qu’il pose à notre façon de concevoir tant l’écriture que

79. Voir Philippe HAMON, *Imageries*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2001, chapitre IV.

80. Voir le livre de Jean-Michel PALMIER, *Walter Benjamin : le chiffonnier, l’Ange et le Petit Bossu*, Paris, Klincksieck, 2006.

l'image. Et par-delà la figure qui semble aujourd'hui archaïque du « chiffonnier », l'on pourrait voir dans ce recyclage l'acte emblématique de toute l'évolution allant de l'argentique au numérique, ou bien encore du sténopé à l'ère du virtuel – y compris bien entendu avec tous les va-et-vient foisonnants entre arts plastiques et littéraires –, comme un ensemble de « diagonales » portées sur un même territoire, le photolittéraire.

Après que nous avons ainsi énoncé ces ambitions heuristiques dans un cadre finalement très général, l'on pourra éventuellement objecter que les recyclages, les reconversions, les redistributions ne sont après tout qu'un ensemble de phénomènes banals et constants à l'intérieur même du seul champ littéraire, et qu'y faire intervenir la photographie (que ce soit comme image matériellement présente ou au titre des procédés qu'elle convoque symboliquement) serait superfétatoire. Et ce le serait en effet si la photographie ne produisait nulle interférence, nul bruit communicationnel ni aucune singularité sémantique dès lors que, sous tel ou tel aspect, elle entre en relation avec le champ littéraire, ou plutôt qu'elle y pénètre, par effraction ou non. Or, justement, c'est tout le contraire. Si la photographie s'identifie à la modernité, ou inversement si la modernité peut se concevoir en effet comme « l'âge de la photographie⁸¹ », c'est notamment parce que les deux concepts ont au moins en commun d'être indissociables de la notion de *crise*, qu'on emploiera ici sans connotation maléfique ni même péjorative, seulement dans son acception élémentaire et descriptive de « nécessaire remise en question », ou de réévaluation requise. Ce que la modernité a de singulier et convenons-en de dérangeant, c'est qu'elle n'est ni une étape ni le terme de ce que nous dénommons l'histoire, mais un rapport intrinsèque à l'historicité elle-même, requérant en permanence la réévaluation des modes de communication, la reconstitution des valeurs (symboliques ou objectives) produites et le calcul à nouveaux frais des termes échangés, de sorte de crise et modernité sont comme synonymes ou s'impliquent l'une l'autre.

Revenons donc aux travaux de Jérôme Thélot, qui nous avaient servi de référence au début de cette préface : son étude lumineuse de la fonction de l'image photographique chez Dostoïevski (dans *L'Idiot*, *L'Adolescent* et *Les Démons*) démontre combien cette dernière ne tient une place si importante chez le romancier russe que parce qu'elle incarne à elle seule la crise de la modernité, étant fondamentalement rétive à la logique traditionnelle de l'icône, résistant à la sacralité ancienne (ou archaïque) dont sont investis aussi bien le texte romanesque tel que Dostoïevski le conçoit que les images saintes auxquelles il se réfère, en particulier

81. Voir Jérôme THÉLOT, *Critique de la raison photographique*, op. cit., chapitre 1.

pour penser les questions de l'incarnation, de la présence, ou de la coïncidence entre être et paraître. Dans *L'Idiot*, c'est au tableau d'Holbein, *Christ mort*, qu'est dévolue la mission de servir de contrepoids, de contre-exemple, voire d'antidote à l'acte discrètement scandaleux qui inaugure la fiction : le baiser que donne le prince Mychkine au portrait de Nastassia Filipovna. Que la passion de Mychkine soit née du contact avec cette photographie contenue dans un médaillon est ici anecdotique, même si le fétiche est l'une des valeurs de la photo en tant qu'objet. La véritable affaire métaphysique qui habitera *L'Idiot* est de savoir s'il est possible de « percevoir dans une image ce qui n'a pas d'image⁸² », et par conséquent ce sera la tension entre le *Christ mort* entrevu chez Rogojine, d'un côté, et de l'autre le baiser donné étourdiment non pas à un lépreux (l'acte eût été sanctifié) mais à la photo d'une inconnue – qui se révélera inapte à l'amour et à la bonté, froide comme une image –, qui serviront de *pôles* (au sens électrique du terme, comme justement dans la Carte de Tendre) à l'ensemble du roman. Cette « idiotie » que pointe énigmatiquement le titre du roman de Dostoïevski réside dans l'incapacité où se trouve le prince Mychkine (qui est tout sauf stupide) de *développer* la photographie inaugurale de Nastassia jusqu'au stade de la *révélation*, c'est-à-dire son impuissance à exposer à l'amour celle qui a commencé sa vie de femme par un viol dont elle restera prisonnière, un viol dont l'image obsédante et irreprésentable fonctionne dans tout le roman comme la scène inversée, en négatif, du portrait contenu dans médaillon que le prince a baisé. Il convient bien entendu de comprendre « révélation » au sens religieux du terme, mais c'est bien sûr un sens que le procédé photographique suscite aussi – comme une imposture typiquement moderne, pense Dostoïevski. Pourquoi ce soupçon d'imposture à l'égard d'un type d'image censé incarner l'exactitude même ? Parce que, écrit Jérôme Thélot, « la photographie, comme Dostoïevski l'a su aussi bien que Baudelaire, porte en elle de quoi nourrir le fétichisme, l'absolutisation des apparences, le désespoir métaphysique⁸³ ». Et fantasmatiquement, Nastassia sera damnée sans possibilité de rachat, condamnée à rester associée à l'idée de photographie, c'est-à-dire à un acte qui viole non seulement soi mais encore l'image de soi. Alors que, dans la théologie chrétienne, la prostituée et la femme impure elles-mêmes peuvent être sauvées, l'angoisse métaphysique de Dostoïevski, si Nastassia *est* une photographie, un objet d'idolâtrie inapte à se sublimer, c'est qu'elle vienne annoncer ou signer l'arrêt de mort de la foi, de l'amour, de toute perspective de salvation, et en dernière instance

82. La question est posée dans le roman par Terentiev. Voir Jérôme THÉLOT, *Critique de la raison photographique*, op. cit., p. 53.

83. *Idem*, p. 70.

celui de Dieu. Ce que Dostoïevski a génialement vu, si l'on suit la démonstration impeccable de Jérôme Thélot, c'est que la photographie interfère dans l'économie du rachat, de la négociation entre l'être et le paraître, dont en peinture (mais bien évidemment dans le cadre d'une pensée religieuse dont l'écrivain russe participe) Holbein notamment avait posé les termes symboliques. À la place de ces termes qui semblaient acquis, la photographie introduit du diabolique, de la division, du bruit, du brut, du réel, au sens où plus tard Clément Rosset pourra parler d'une *idiotie* justement du réel⁸⁴. C'est pourquoi « Le portrait de Nastassia est en somme le tirage moderne d'un tableau de Holbein⁸⁵. » Bref, un scandale, qui relève d'une autre économie. « Car, écrit Jérôme Thélot, la photographie, c'est là l'un de ses traits spécifiques, s'échange facilement, se transporte, se passe de mains en mains sans encombrement, elle se laisse toucher, prendre, reprendre, et sans désagrément se laisse emporter de lieux en lieux, où la manipuleront ceux qui la veulent. La photographie supporte l'accroissement des échanges, la multiplication des réciprocités symboliques⁸⁶. »

Que des figures aussi fortes que celles de Baudelaire et Dostoïevski aient ainsi posé théoriquement l'association entre photographie et idolâtrie, voire même prostitution et obscénité, pourrait d'avance décourager toute velléité d'entreprise photolittéraire, convenons-en ! La messe n'est pourtant pas dite, ni après eux, ni même chez eux, puisque l'un et l'autre ont en réalité tenté de penser la possibilité, par-delà l'évidence de la *crise*, d'une réinstauration du discours littéraire, en dépit ou en fonction de ce qu'il faudrait en renégocier.

Mais comment à présent, s'il convient de poser une dialectique, faire en sorte de retenir et dépasser les termes de cette crise ? En réaffirmant d'abord que la littérarité et la photographicité – l'on trouve aussi dans la littérature critique le terme « le photographique » – renvoient à des modèles sémantiques et métaphysiques qui sont autant concurrentiels que complémentaires. C'est cette thèse qui déjà justifiait que nous ayons proposé de substituer la figure des diagonales à celle du parallèle. C'est elle aussi qui – dans la mesure où les articles qui suivent la rendront légitime et si possible indiscutable – ouvrira sur de nouvelles perspectives dans le domaine de la recherche littéraire. Mais pour les rendre possibles, il faut complémentarément affirmer que ce que nous appelons « photographie » a pour particularité de se proposer comme *un médium d'intensité variable*, ayant cette aptitude singulière à osciller entre *l'iconicité* (au sens transcendantal que conteste

84. Clément ROSSET, *Le Réel : traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

85. Jérôme THÉLOT, *Critique de la raison photographique*, *op. cit.*, p. 71.

86. *Idem*, p. 57-58.

Dostoïevski, mais qu'atteste et démontre par exemple Ernst Gombrich en insérant un Cartier-Bresson dans son *Histoire de l'Art*⁸⁷) et *la simple chose*, qu'on voit en cette dernière comme Merleau-Ponty « la foi perceptive à l'unicité du monde⁸⁸ », ou la déclinaison du *banal* comme y tend parfois Roland Barthes, ou bien encore une « platitude », comme le fera plus loin Tristan Garcia, en jouant habilement sur le sens de l'adjectif « plat », qui renvoie au stéréotype ou au *cliché* de la rhétorique tout en proposant de se représenter un nouveau type d'*espace* dans lequel s'accomplissent les échanges entre une textualité réinventée, avec ou contre, mais souvent *tout contre*, les photographies.

Sur le plan de la métaphysique enfin, il convient d'affirmer clairement que celle à laquelle se réfèrent Baudelaire et, plus fortement encore, Dostoïevski n'a pas le monopole de la validité. Sans renvoyer à une histoire des rapports entre photographie et transcendance ou transcendantalisme qui du reste, à notre connaissance, n'a pas encore été écrite (mais dont on voit bien qu'elle serait bien différente selon les aires culturelles – l'on a de cela des linéaments chez François Brunet, 2000), il faut souligner que c'est toute l'histoire de la pratique photographique qui atteste que cette apparente activité de simple enregistrement n'eut de cesse de poser la question non tant du visible ou du photographiable que de l'*invu*, que l'on peut considérer comme le pendant en littérature de l'*insu*, ainsi que le colloque organisé par Jean Arrouye et Michel Guérin à Marseille en 2009 en a fait la démonstration⁸⁹. Et si fortes que soient les thèses de Dostoïevski, elles sont contredites notamment par un écrivain photographe tel que Nicolas Bouvier, engagé dans une quête tant anthropologique que spirituelle, et qui note dans ses *Carnets du Japon* : « Photo. Avant d'être un pacte avec la couleur, c'est un pacte avec la lumière. [...] La technique – il s'en faut – ne saurait suffire à tout et la photo, comme n'importe quel acte, est finalement un acte religieux. Aussi y a-t-il des états de totale indigence spirituelle, des états d'ingratitude où le soleil même vous apparaît comme une assiette sale⁹⁰. » Un acte « religieux », pour Bouvier, est à entendre au pied de la lettre : est religieux ce qui relie ; et si acte photographique il y a, il acte une *transaction* entre vide et plein, haut et bas, une opération qui porte sur des valeurs.

87. ERNST GOMBRICH, *The Story of Art*, Oxford, Phaidon, 1989. Un Cartier-Bresson est reproduit p. 496, entre deux tableaux, de Lucian Freud et David Hockney.

88. MAURICE MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 90.

89. *Le Photographiable*, JEAN ARROUYE et MICHEL-CHARLES GUÉRIN (dir.), *op. cit.*

90. NICOLAS BOUVIER, *Le Vide et le Plein. Carnets du Japon 1964-1970*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, p. 52.

Présentement, ce sont certes des écrivains, mais tout aussi bien des photographes qui travaillent sur les formes de cet *invu*, et avec parfois un humour qui ne dévalue en rien, bien au contraire, la dimension en effet métaphysique de leur œuvre, comme, entre cent exemples, la photographe Dita Pepe, qui réalise des portraits de familles au sein desquelles elle pose, déguisée, des familles auxquelles certes elle n'appartient pas mais qui lui permettent de s'inventer toutes les vies, les histoires et les identités que jamais le temps d'une vie ne lui permettra de connaître ni d'accomplir.

Mais là encore, il s'agit de transactions, d'échanges, de transferts, de négociations du plus au moins, du pour au contre, même s'il faut en rabattre sur la quête d'un absolu qui sans doute n'est plus monnaie courante, une remarque qui n'est pas nécessairement marquée au coin de la déception et encore moins du désespoir, il s'en faut de beaucoup.

À présent...

Quelles perspectives en termes de recherche littéraire peuvent à présent se dessiner? Outre la recension des œuvres dans lesquelles se jouent et se dessinent ces effets de diagonales et transactions qui nous intéressent – telle est la fonction du programme scientifique matérialisé dans le site *phlit.org* –, il convient par exemple de renverser le point de vue, et de se demander ce qu'il en est de « l'écrivain vu par la photographie ». Ce fut l'objet du colloque de Cerisy-la-Salle organisé en 2014 et dont les actes bientôt paraîtront. Mais l'on peut aussi songer à mettre en chantier une étude sur les couples d'écrivains et photographes⁹¹ – le couple étant du reste par excellence un lieu de multiples *transactions*, bien entendu – dont plus loin nous verrons quatre exemples, dans les articles consacrés à Alix Cléo Roubaud, Denis Roche, Claude Cahun et Michel Butor.

Des chantiers de recherche, le présent recueil – c'est bien dans cet objectif que nous le proposons – ne manquera pas d'en susciter d'autres.

Les trois chapitres qui scanderont cet ouvrage ont pour vocation de dessiner ces lignes diagonales qui traversent le domaine photolittéraire selon une logique à la fois théorique, empirique et historique.

Le premier, « Territoires et pôles » s'ouvrira sur un article de Philippe Ortel portant sur le physionotrace, à une époque juste antérieure à l'invention de la photographie proprement dite, posant la question des diverses logiques (scientifiques, imaginaires) à l'œuvre dans la recherche de nouveaux procédés, tout en

91. Voir une esquisse de ce chantier dans *phlit.org*, [<http://phlit.org/press/?p=2251>].

évitant soigneusement toute pensée à caractère téléologique qui viendrait d'avance tracer le destin de ces images. Quatre articles porteront sur les discours et les usages de la photographie dans l'espace littéraire du XIX^e siècle. Marta Caraión se penche sur le discours critique et les relations qui s'instaurent entre langage et photographie : celle-ci est en effet longtemps demeurée comme « invisible », en ceci que, si son originalité apparaissait bien, sa spécificité continuait de faire l'objet d'interrogations ; or, c'est le discours critique, essentiellement émis depuis le champ littéraire, qui l'a questionnée et en un sens constituée – ce jusqu'au XX^e siècle d'ailleurs, où l'on commencera à parler de « philosophie(s) » de la photographie. Paul Edwards quant à lui, à partir d'un corpus d'ouvrages poétiques illustrés de photographies, examine la manière dont, autour de la figure de *l'arbre* et dans le contexte du Pictorialisme anglais et américain, se polarisent (s'attirent et se repoussent) les valeurs documentaires et pittoresques, ainsi que les discours scientifiques et religieux, entre noirceur et consolation. Avec *Le Valois* de Gérard de Nerval mis en images par Germaine Krull, Catherine Clot étudie comment, par-delà ce qui pourrait représenter une figure de grand écart ou d'oxymore, se conçoit une réappropriation qui maintient cependant un intervalle respectueux avec l'imaginaire nervalien. De la sorte, l'illustration (largement postérieure évidemment) se règle subtilement entre la restitution d'un génie du lieu et la réintroduction du différent, c'est-à-dire du temps, dont le caractère « passé » ne peut s'énoncer qu'au présent. Enfin, Xavier Fontaine revisite un classique de la production photolittéraire, *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, afin de mettre en relation la construction pragmatique de l'œuvre avec la figure du lecteur actif que la complexité du dispositif semble requérir.

Le deuxième chapitre, « Changes et Échanges », propose une série de variations, tant théoriques qu'empiriquement fondées sur des exemples, autour de la figure de la « transaction », c'est-à-dire de ce qui change et s'échange lorsque se tracent des Diagonales entre littérature et photographie. Pour repérer ou décrire ces effets transactionnels, Andrea Oberhuber pose un postulat d'alacrité du lecteur dans l'article qu'elle consacre aux livres réalisés par Claude Cahun et Marcel Moore puis Lise Deharme, dans les années 1930, des œuvres « à quatre mains » nécessitant de subtiles *transactions* entre les différents artistes et entre les divers matériaux qu'elles utilisent. La question de l'objet-livre, ou des possibilités offertes par le support livresque, revient dans l'article que Jean-Pierre Montier consacre à *Histoire de Marie*, un ouvrage littéraire de Brassai, illustré non d'une photographie mais d'une gravure originale de l'auteur, l'ensemble se présentant comme une réflexion sur la lumière et la graphie, dans laquelle photographie et écriture sont au même titre convoquées. L'article de Jean Arrouye, revenant sur la question (abordée

chez Marta Caraion et Danièle Leenaerts) de l'*indicible*, un concept posé comme un des marqueurs de la zone de contact entre les deux *lieux*, conteste le postulat d'un primat de la dimension référentielle, et examine comment des photographies intégrées à des romans sont incorporées à la logique fictionnelle, chez Giono, Duras et Le Clézio. L'on retrouvera Brassai, avec l'article d'Emna Beltaïef, pour l'usage que Patrick Modiano fait de ses images, dans *Paris Tendresse*: rencontre non fortuite de deux mythologies distinctes de Paris, mais qui ne s'alimentent pas moins l'une l'autre. Hors de la sphère de l'objet-livre cette fois, et donc sur une autre scène, l'article de Laurence Petit se penche sur une pièce de théâtre d'un auteur américain, Richard Kalinoski, dans laquelle tous les éléments du dispositif photolittéraire (le personnage du photographe, l'appareil, les archives, etc.) sont scénographiés dans une perspective de thérapie mémorielle. L'article de Danièle Méaux sur Jean Le Gac lui aussi aborde une forme de mise en scène, dans des ouvrages démultipliant les pistes de lecture, où se brouillent les figures de l'artiste et de l'écrivain, menant à une actualisation singulière de l'autofiction. Enfin, Côme Martin, propose d'examiner comment les photographies du roman consacré par J. S. Foer au « 11 Septembre » s'inscrivent dans le double registre de l'illustration livresque et journalistique, combinés de manière à formuler un récit collectif qui soit une proposition de sens face à l'innommable.

Le dernier chapitre, intitulé « Numéraires », tout en reprenant le motif du change, de la conversion ou la transaction, proposera de les décliner selon le paradigme de l'argentique et du numérique, les pôles entre lesquels oscille aujourd'hui l'image photographique. Il s'ouvrira sur un article de Tristan Garcia, qui reconsidère l'histoire de la critique photographique afin de pouvoir à présent déporter son cours en direction d'une nouvelle conception de son ontologie, l'examinant comme objet « plat », et développant les divers paradoxes en direction desquels engage cette principielle « platitude ». Dès lors que l'on considère la photographie autrement que sous le seul angle sémiotique, se décline une nouvelle ontologie de l'objet qui rend mieux compte de la diversité des usages empiriques, qu'ils se traduisent par des métamorphoses ou des apories déclarées. Les articles de Danièle Leenaerts sur Denis Roche et d'Hélène Giannechini sur Alix Cléo Roubaud porteront sur diverses modalités de mise à distance des pouvoirs de l'image photographique et de ceux du texte, dans des entreprises créatrices où la contradiction entre les langages respectifs est inséparable de l'inspiration néanmoins puisée, ou au contraire de la formulation des limites atteintes. L'article d'Anne-Cécile Guilbard revient aussi sur l'un des auteurs fondamentaux de cette histoire critique, Roland Barthes, pour tracer les contours de l'imaginaire proprement argentique de la photographie et de ses transpositions littéraires dans les années 1970-1990. Jean-

Philippe Toussaint, auquel s'intéresse l'article d'Arcana Albright, relève quant à lui d'une double tradition, qui vient converger et s'installer dans un espace double, livresque et muséographique, avec *Livre/Louvre*. Jérôme Dutel se penche sur un lieu intermédiaire entre le livre et l'espace de l'exposition, à propos de Martine Aballéa et ses *Horizons incertains*. L'article de Marcia Arbex sur Michel Butor envisage un autre support littéraire, le carnet, dans lequel l'écrivain insère des photographies de voyage prises par sa femme, qu'il légende, ou plus exactement qu'il fait entrer dans sa propre légende d'écrivain depuis longtemps rompu aux échanges d'un médium l'autre. Puis, Anne Reverseau, à partir d'un corpus de cartes postales numérisées en vue d'être disposées sur un site, expose les enjeux et les potentialités de cette réappropriation d'un des vecteurs et des supports élémentaires en effet de la photolittérature, la « carte postale ». Enfin, Servanne Monjour, tenant en somme les deux extrémités de la chaîne, du sténopé au numérique, se penchera sur les retours ou les rémanences de la forme matricielle de la chambre noire.

Cette ouverture finale en direction du numérique, sans effacer loin s'en faut la tradition argentique, remet en perspective les questions fondamentales soulevées par la photolittérature, tout en pointant les ouvertures qui s'offrent grâce aux nouvelles technologies de l'image et du texte, lesquelles n'oblitérent pas le livre classique, mais l'enrichissent en en modifiant les usages, en frayant des transactions ou (re)conversions potentielles, imprévisiblement.

Bibliographie

- ARMSTRONG Nancy, *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism*. Harvard University Press, 1999.
- ARRIBERT-NARCE Fabien, *Photobiographies, pour une écriture de la notation de la vie (Barthes, Roche, Ernaux)*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- ARROUYE Jean (dir.), *La Photographie au pied de la lettre*, Aix-Marseille, PU de Provence, 2005.
- AUTIÉ Dominique, *De la page à l'écran : réflexions et stratégies devant l'évolution de l'écrit sur les nouveaux supports de l'information*, Montréal, ELAEIS, 2000.
- BAETENS Jan, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1980.
- BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique », 1935, *Ceuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.
- BIRKERTS Sven, *The Gutenberg Elegies. The Fate of Reading in an Electronic Age*, Boston, Faber & Faber, 1994.
- BOCHNER Jay & MONTIER Jean-Pierre (dir.), *Carrefour Stieglitz*, Rennes, PUR, coll. « Art & Société », 2012.
- BRASSAÏ, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997.
- BRUNET François, *La Naissance de l'idée de photographie*, PUF, 2000.

- , *Photography & Literature*, Londres, Reaktion Books, 2009.
- CAMART Cécile : « L'artiste ou l'écrivain ? Fabulations et postures littéraires chez Agnès Geoffray et Marcelline Delbecq », *Lectures de l'art contemporain*, n° 52, Textuel, U. Paris 7 Diderot, 2007.
- CHARTIER Roger, « Lecteurs dans la longue durée : du codex à l'écran », *Histoire de la lecture : un bilan des recherches*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1995, p. 271-283.
- CHEVRIER Jean-François, *Proust et la photographie. La résurrection de Venise*, Paris, L'Arachnéen, 2009.
- CLÉMENT Jean, « Du texte à l'hypertexte, vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », dans J.-P. BALPE et al., *Hypertextes et Hypermédias*, Paris, Hermès, 1995, p. 263-274.
- DANIELEWSKI Mark Z., *La Maison des feuilles*, Paris, Denoël, coll. « Et d'ailleurs », 2002.
- DARNTON Robert *Apologie du livre. Demain, aujourd'hui, hier*, Gallimard 2011.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma, tome 2, L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- DOPPELT Suzanne, *Quelque chose cloche*, Paris, POL, 2004.
- DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*. Paris, Nathan, 1990.
- EDWARDS Paul, *Je hais les photographes !*, Paris, Anabet, 2006.
- , *Soleil noir. Photographie et littérature*, PUR, 2008.
- FLEIG Alain, *Étant donné l'âge de la lumière* (t. 1 : Photographie et surréalisme en France entre les deux guerres, t. 2 : Naissance de la photographie comme média), Neuchâtel, Ides et Calendes, 1997.
- GARCIA Tristan, *Forme et objet, un traité des choses*, Paris, PUF, 2010.
- GROJNOWSKI Daniel, *Photographie et langage*, Corti, 2002.
- , *Usages de la photographie. Vérité et Croissance : Documents, Reportages, Fictions*, Corti, 2011.
- HANSOM Paul (dir.), *Literary Modernism and Photography*, Westport, Praeger, 2002.
- HODGSON Barbara, *La Sensualiste*, Paris, Le Seuil, coll. « Chronicle », 1999.
- HUNTER Jefferson, *Image and word*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.
- KAENEL Philippe *Le Métier d'illustrateur (1830-1880). Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2004.
- KAWAKAMI Akane, *Photobiography : Photographic Self-writing in Proust, Guibert, Ernaux, Macé*, Oxford, Legenda, 2013.
- KIMM D., *La Suite mongole*, Montréal, Planète rebelle, 2001.
- KRAUSS Rosalind, *Explosante-fixe, Photographie et surréalisme*, Paris, Centre Pompidou/Hazan, 1994.
- LAMBRECHTS Éric et SALU Luc, *Photography and Literature*, London, Mansell, 1992.
- LÉVY Pierre, « L'hypertexte, une nouvelle étape dans la vie du langage », *éclarts*, Paris, 2002, n° 2, p. 104-109.
- LOUVEL Liliane, *Le Tiers pictural, pour une critique intermédiaire*, Rennes, PUR, 2010.
- LUGON Olivier, *Le Style documentaire. D'A. Sanders à W. Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2004.
- MARTENS David & REVERSEAU Anne (dir.), « Figurations iconographiques de l'écrivain », dans *Image & Narrative*, n° 13.4, 2012.
- MÉAUX Danièle, *Voyages de photographes*, PU Saint-Étienne, 2009.
- MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, J.-M. Place/BnF, 1997.
- MONZAIN Marie-José, *Image, icône, économie*, Paris, Le Seuil, 1996.
- MONTIER Jean-Pierre (dir.), Louvel Liliane, Méaux Danièle, Ortel Philippe, *Littérature et Photographie, Colloque de Cerisy*, Rennes, PUR, 2008.
- NACHTERGAEL Magali, *Les Mythologies individuelles : Récit de soi et photographie au XX^e siècle*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012.
- OBERHUBER Andrea, *Claude Cabot : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, université de Montréal, collection « Paragraphes », 2007.

- ORTEL Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- RABB Jane, *Literature and Photography. Interactions 1840-1990. A critical anthology*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995.
- SAEMMER Alexandra, *Matières textuelles sur support numérique*, PUSE, 2007.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Le Seuil, 1987.
- SICARD Monique, *La Fabrique du regard ; images de science et appareils de vision*, Collection « Champs médiologiques », Paris, Odile Jacob, 1998.
- STOÏCHITA Victor, *L'Instauration du tableau*, Genève, Droz, 1993.
- THÉLOT Jérôme, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, 2003.
- , *Critique de la raison photographique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2009.
- THÉRENTY Marie-Ève, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, 2009/1, n° 143, p. 110.
- VALÉRY Paul, « Discours du centenaire de la photographie », réédition critique dans *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001.
- VANDENDORPE Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Montréal, Boréal, 1999.
- VILLENEUVE Martin, *Mars et Avril*, t. 1, et *Mars et Avril, À la poursuite du fantasme*, t. 2, Montréal, La pastèque et Diesel, 2002 & 2006.