

AVANT-PROPOS

1839. Quelle stupéfaction dut parcourir la France à l'annonce du succès de Daguerre! Et quel plaisir, quelle tentation de se faire une *idée* de la photographie avant même de voir des clichés, au moment où la nouvelle invention scientifique se rêvait encore!

Puis, les premiers portraits, paysages, vues, rues, nus, plans rapprochés et documents savants commencèrent à circuler, devinrent familiers.

Familiers, et soit sinistres, soit enthousiasmants. Sous un regard méfiant ou mélancolique, le temps photographié s'arrête et arrête le pouls de la vie, le battement de l'avenir. Avec Marey, sous le même regard, le temps se fait visqueux : l'athlète saute au ralenti, le chat peine à tomber, le cheval au galop replie ses pattes comme un insecte, et les vagues déferlant sur une plage se désagrègent en une lente fumée. Mais dans les fougères, le microscope solaire nous rapproche des astres ; l'astrophotographie nous promène, parmi les couleurs d'un au-delà immense, dans des contrées imaginaires et pourtant réelles ; l'humble puce devient un insolite béhémoth. Par un mécanisme de plus en plus perfectionné, l'œil capte la fraction de seconde invisible, pénètre l'infiniment petit et l'infiniment lointain. Daguerrotypes, tirages salés et tirages albuminés ont bâti un monde parallèle, qui est aujourd'hui notre deuxième nature.

Quel est ce monde? Celui d'une réalité photographique indéniable et figée, emblème de la mort? Ou un deuxième regard, fruit de l'attention et d'une distance critique, réussit-il à dépasser le travail des yeux artificiels, à comprendre la subjectivité de l'opérateur et de qu'*accomplit* l'œuvre photographique? S'ouvre alors le royaume de la vision créatrice.

Du moment que la photographie est là, il ne reste qu'à la réinventer.

Aux premières heures, les peintres étaient sur la défensive, on le sait. Le réalisme photographique, pensaient-ils, ne traduit pas le vécu du corps : le mouvement suspendu est un mensonge, le temps ne s'arrête pas, la durée et non l'instant est notre milieu. Plus encore, notre œil est mobile, et notre cerveau reconstitue en

permanence les trois dimensions du monde. Mais le photographe ne le sait-il pas aussi? Peut-on réduire la photographie à un réalisme primaire?

Les écrivains, eux, ont intégré dans leurs œuvres l'élément perturbateur de la nouvelle donne. Le poète et le romancier, depuis 1839, semblent bien s'être intéressés à ce que Paul Valéry appelle « la seule notion de photographie », même si Valéry n'accorde qu'aux historiens et aux philosophes le don de pouvoir réfléchir sur la photographie en tant qu'idée, en tant que « nouvelle inquiétude, [...] sorte de réactif nouveau dont on n'a pas sans doute encore considéré les effets ». Car pour Valéry, la notion de photographie se limite, selon son essai célèbre pour le centenaire de l'invention, à demander, face à un texte d'histoire: « Tel fait qui m'est conté eût-il pu être photographié? » Si oui, tant mieux, et « Tout le reste est littérature. » Mais idée de la photographie ne se laisse pas aplatir ainsi. La photographie s'est réinventée tout au long de son histoire, et les écrivains se sont penchés sur son *potentiel*, sur son devenir technique et, en même temps, sur son incorporation progressive dans notre manière de penser le monde. L'appareil photo s'offre comme une extension de la main, son optique se loge dans l'œil même. Devenons-nous vraiment machine, froid, invulnérable, irresponsable, ou au contraire – comme le dit mon fils Paul Edwards, vrai photographe –, notre empathie s'accroît-elle grâce à cette prothèse du corps et de l'esprit?

Le poète, le romancier, le conteur ont fait de la photographie une fiction; ils n'ont cessé d'imaginer pour elle de nouveaux usages, quitte à donner à l'appareil photographique des pouvoirs qui dépassent les lois connues de la science.

Il est vrai que l'on peut s'étonner que les contes où figure un photographe, ou un appareil photo doué de pouvoirs inédits, prennent souvent la forme d'une intrigue policière, que le photographe soit presque toujours l'agent du mal, que la société devienne une dystopie où chaque invention photographique conduit vers la mécanisation de l'homme. On trouve dès le XIX^e siècle des contes où l'auteur explore les limites du monde photographique, les invisibles qui deviennent tour à tour visibles, tout ce qui dépasse la reproduction mécanique: les photographies qui voyagent dans l'espace et qui permettent de remonter le temps; une vision photographique aux rayons X qui traverse tous les obstacles jusqu'à l'horizon et qui vaporise la cible lointaine en toute impunité; le portrait de l'assassin fixé par la mort sur la rétine de la victime... Chaque progrès technologique apporte de nouvelles tentations, de nouvelles prises de pouvoir, une nouvelle relation avec la vie et avec la mort.

Le comportement s'adapte à l'introduction du portrait anthropologique, du portrait composite (Francis Galton), du trombinoscope, du portrait tout court. Le visage reproduit par l'objectif apparemment impartial devient un champ de

données relatives, mesurables, comparables entre elles. La possibilité de fichage anthropométrique entraîne la surveillance, et celle-ci à son tour, dans un cercle vicieux, l'idée d'un fichage de toute la société. Avec le portrait sous forme de carte de visite, la séance de pause se mue en promotion personnelle, moyennant conformisme, adaptation au milieu. La démocratie tant vantée du portrait, la ressemblance familiale si recherchée, ne font qu'asseoir la tyrannie de la norme et de la cupidité. Selon un scénario récurrent, le portrait d'une inconnue fait naître un désir de possession.

En même temps, les mots et les images commencèrent à se côtoyer dans de nouvelles configurations créatrices. L'épreuve contrecollée dans les pages d'un livre pouvait représenter différemment une personne, un lieu, liés au récit. Combien sont précieux aujourd'hui ces documents historiques, pour les études des contextes, de la réception de l'œuvre, de son interprétation à l'époque! Combien fascinant aussi de penser à tout ce qui se passe hors du cadre de la narration! – à telle vue de Rome où les personnages de Hawthorne se promènent, en croisant les modèles réels de l'écrivain, les touristes des années 1860. Ces « cartes postales » transforment les villes et les châteaux en palimpsestes, sur lesquels les aventures romanesques se superposent aux légendes, à l'histoire, à notre propre expérience de touriste ou de flâneur. Le lieu s'épaissit comme le temps d'une chronophotographie.

Le magazine et la maquette réinventent les parcours et les rythmes de lecture. La lumière théâtrale des héliogravures, à partir de la fin des années 1920, donne une atmosphère intense aux romans-feuilletons. L'histoire de la photographie (comme celle du cinéma) forme un arrière-plan à l'histoire du livre. L'éclairage, le point de vue, les enchaînements: tout ce qui relève de l'art de la photo est traduit, écarté, nié ou complexifié par l'écrivain. La photographie n'a cessé de jouer un rôle de catalyseur et de repoussoir.

Conte et image se marient au xx^e siècle dans le *photobook* littéraire. Livre-objet de facture classique ou de construction ludique – boîte, jeu surréaliste, feuillets à extraire ou qui se déplient, enveloppes les unes dans les autres comme des poupées russes, fac-similé d'un dossier de police avec échantillons scellés et photos déchirées à reconstituer, façon puzzle –, l'histoire du livre se réécrit en partie sous le signe de la photographie. Il suffit d'une seule image, si l'auteur le veut, pour questionner l'intégrité d'un récit. D'un seul mot pour rendre trouble une image claire. Les écrivains inventèrent la post-photographie bien avant l'ère du numérique.

Revenons aux premiers moments, où tout l'imaginaire de la photographie était en jeu, comme il l'est encore. Notre reflet dans le miroir se fige-t-il? La rue se transforme-t-elle en un musée de cire? Le temps devient-il le pays des fantômes?

Ou bien, un fragment de ville ou de campagne se dédouble-t-il en devenant autre, en glissant dans le monde du possible ? Un portrait – exact et sans tricherie aucune – recrée-t-il légèrement la personne, qui bouge sous notre regard ? Des objets photographiés sur une table changent-ils, accèdent-ils à une immobilité qui n'est pas celle, dans le monde de ce côté-ci du miroir, des choses simplement inanimées ? Ces personnes prises dans la rue, sont-elles revêtues de la tristesse de la mort ou bien, dans ce visible soudain étrange, donnent-elles l'impression de vivre autrement ?

Que l'on puisse fixer pour toujours l'image projetée dans une chambre obscure n'a rien perdu de son pouvoir d'étonner. Le mystère de la photographie est le mystère du monde.

Sir Michael Edwards, de l'Académie française