

Qu'est-ce que la photolittérature ?

Peut-être me faudrait-il citer en préambule, la lettre d'un professeur d'Oxford à propos d'une dissertation que j'envisageais d'écrire sur « Roland Barthes et la Photographie », qui m'informait en termes courtois mais définitifs que ce sujet n'était pas acceptable pour un département de lettres, car « la photographie n'a aucun lien avec la tradition littéraire anglaise ». Or, depuis la publication en 1992 de la bibliographie de Lambrechts et Salu, *Photography and Literature*, on sait que les relations entre photographie et littérature constituent un domaine de recherche légitime et que le corpus est extrêmement riche. Il existe même un mot, « photolittérature », pour couvrir l'étude de ces relations, et pour nommer les œuvres hybrides elles-mêmes. La recherche est bien lancée aux États-Unis, grandissante en Angleterre, tout juste naissante en France. L'histoire écrite par les Anglo-Saxons a marginalisé les documents photolittéraires français, pourtant au premier rang, tout comme elle a privilégié le documentaire, alors qu'il existe une tradition beaucoup plus riche de création et de réflexion sur la fiction.

Car deux grandes lignes se sont dessinées depuis Daguerre. La plus évidente, c'est la tradition documentaire, qu'on pourrait nommer tradition réaliste. On y trouve les collaborations entre écrivains et photographes à propos des conditions sociales, de l'histoire d'un pays, d'un peuple. La photo a un rôle de témoin, de mise en évidence et se doit d'être avant tout claire. Ce terrain est bien dégagé aujourd'hui et ne cesse d'être exploré. Je l'ai donc laissé de côté. Il existe un deuxième courant plus difficile à définir et moins étudié, et il m'a semblé essentiel de l'examiner. C'est ce que j'appelle, pour le distinguer du « réalisme », l'imaginaire, où la photographie se rattache à la fiction. Elle le fait de trois manières : d'abord, parce que l'image photographique peut être considérée comme non-réaliste et non-objective ; ensuite, parce que la photographie existe sous forme de simple *idée* chez les littéraires, qui la conçoivent de façons étonnamment variables ; et enfin, parce que la photographie s'est « attachée à la

fiction » de la manière la plus littérale, en étant contrecollée à l'intérieur du livre. Trois points de départ donc : la photo-fiction, la photo-idée, et la photo-illustration.

La photo-fiction. Il est temps d'écrire sur la photographie radicalement subjective pour montrer à quel point elle peut être fictive. J'ai donc été amené à traiter de l'inconscient, de l'idéalisme et du rêve éveillé dont une photo peut témoigner. Rien n'empêche en effet une photo de se présenter comme une image de rêve, surdéterminée comme le sont l'image mentale onirique et l'image poétique. Il en existe des épreuves étonnantes parmi les illustrations littéraires au XIX^e siècle. Quant aux écrivains, ils ont pu trouver dans l'histoire de la photo un monde irréel, symboliste ou néoplatonicien, et ils ont pu rêver sur la photographie, extrapoler une photographie fantastique.

La photo-idée. Une histoire des idées de la photographie, puis une synthèse générale, sont proposées plus loin, car il faut comprendre pourquoi le mot « photographie » ne prit pas le même sens de décennie en décennie, comme il faut comprendre pourquoi tant d'écrivains refusèrent d'écrire le mot, considéré longtemps comme « scabreux » (Hugo¹). Contre-modèle souvent, parfois modèle, chez les écrivains la photographie *existe*, mais elle est presque toujours inavouable au cœur de l'œuvre ; et quand bien même elle serait avouée dans les manifestes et les textes critiques, peut-on être sûr qu'elle joue dans la littérature le rôle qui lui est attribué ? Aussi voudrait-on savoir quel débat contemporain sur le statut de l'image photographique put influencer chaque auteur, ou tout simplement quelle idée de la photographie il retint, ou inventa.

La photo-illustration. Il est temps aussi de dresser la chronologie des œuvres de fiction photo-illustrées, de raconter comment la photo s'est intégrée au livre physiquement, de l'épreuve collée à la reproduction plus ou moins luxueuse, de la vue anonyme à la photo d'auteur, de l'appropriation à la collaboration.

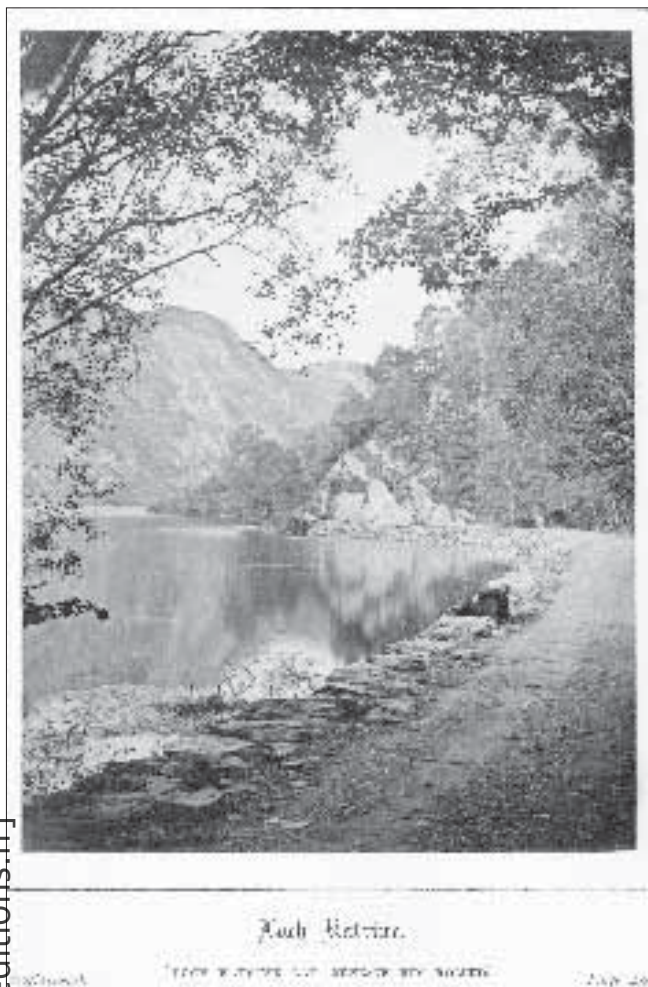


Fig. 1. G. W. WILSON, « Loch Katrine », tirage albuminé contrecollé en hors-texte dans Walter Scott, *The Lady of the Lake*, Adam & Charles Black, Edimbourg, 1863, en regard de la p. 66. Coll. part., cliché P. E.

Il est donc tout à fait justifié de considérer la photographie comme un lieu de débat « littéraire ». Traversée de mots, mise en mots, mettant en scène les mots, avoisinant les mots, il y a toujours un discours public et privé qui hante l'image. Une fois admis que la photographie dans un contexte littéraire renvoie à l'imaginaire, on peut dégager la tradition littéraire de l'imaginaire photographique.

Revenons à nos trois points de départ.

La photo-idée. Il me semble utile de présenter la photographie plutôt comme une potentialité, de montrer que chaque écrivain concevait l'art photographique à sa manière, selon ses propres idées dans le contexte de ses œuvres. Je voulais trouver plutôt qu'imposer l'idée de la photographie qu'ont eue écrivains et photographes. Face à un corpus hétérogène, ma méthode est de respecter, à travers différentes époques, les idées de la photographie qui ont compté pour les auteurs, sans suivre la tendance actuelle qui consiste à appliquer rétrospectivement les théories modernes de la photographie

aux corpus anciens². Il faut respecter la complexité de l'histoire et la singularité des écrivains. Les auteurs choisis pour cette étude se sont imposés pour des raisons d'exemplarité – ce qui permet de dégager les constantes d'une histoire de la photolittérature –, et pour des raisons particulières – ce qui permet d'en marquer les extrêmes. Ce volume prend la forme d'une histoire analytique puis synthétique des grandes œuvres photolittéraires. Il s'en dégage une autre histoire de la photographie, moins étroitement matérialiste, décidément sujette à controverse, et qui fait pleinement partie de l'histoire des idées. On parle parfois de « littérature générale et comparée » quand la littérature est lue à la lumière de l'histoire de l'art, mais le terme de « littérature comparée » concerne tout aussi bien les études texte/image, et le présent ouvrage, par son corpus littéraire bilingue et artistique, se veut une étude comparatiste dans la mouvance de ce qui est appelé outre-Atlantique « études culturelles ». À l'ère où la technologie de l'image est en pleine expansion, il n'est pas surprenant que les critiques littéraires se soient intéressés à l'histoire de la culture visuelle qui a toujours accompagné les lettres.

Les liens entre la photographie et la littérature peuvent être aussi bien indirects que directs. La photographie peut avoir une influence sur la littérature sans même être mentionnée. La photographie n'est pas une mention « noble », et si cet art soi-disant scientifique est pour un poète un objet d'étude, ce n'est pas pour autant un objet digne de lui. Cela revient souvent dans l'histoire des relations photolittéraires avant la deuxième guerre mondiale. Chez Valéry et Rodenbach, par exemple, la référence photographique est occultée. La littérature s'est approprié la photographie.

La photo-illustration. On peut élargir encore le champ du discours en regardant l'appropriation de la littérature par quelques photographes, lorsqu'ils illustrent et interprètent un texte. Grâce à une approche qui consiste à lire les photos dans le contexte du texte entier auquel leurs légendes font allusion, on découvre de nouvelles richesses insoupçonnées dans l'illustration littéraire et dans la lecture des œuvres. Ainsi image et texte se lisent mutuellement : l'illustration amène un éclaircissement du texte, un recentrement, peut rendre plus réel une scène, un décor, une atmosphère, un état d'âme ; mais elle peut aussi interroger, déplacer l'accent par le choix d'une scène apparemment marginale, être une traduction belle et infidèle. Le photographe peut être opportuniste, bien sûr, prenant du texte les éléments qui lui conviennent ; mais sa photographie peut également, par sa différence, par sa fidélité comme par ses infidélités, nous faire relire – avec angoisse ou passion redoublée – un texte familier devenu autre.

La photo-fiction. Il peut paraître paradoxal que j'aie trouvé dans l'illustration la photographie la plus radicalement subjective, la plus contraire aux normes documentaires et pittoresques qui prévalurent au XIX^e siècle, la plus éloignée de « l'illustration » selon l'acception première du terme.

Comment qualifier alors une « illustration » qui va au-delà de son rôle traditionnel, étymologique, de rendre plus clair et plus compréhensible un propos écrit? Doit-on parler de « figure » ou d'« image » et éviter le mot « illustration », puisque les dessinateurs avaient jeté l'anathème sur ce terme? Ou doit-on au contraire le réhabiliter? La solution adoptée ici est plus simple et non polémique: *illustration* sera utilisé ici comme terme générique neutre. Générique, car c'est le mot que l'on trouve sur la page de titre des ouvrages photo-illustrés. Neutre, car on attend de chaque photographe de faire de l'illustration ce qu'il entend. Il n'y a pas eu de polémique chez les photographes sur la pertinence du terme comme il y en a eu chez les peintres et les graveurs.

Photographe spécialisé dans l'illustration littéraire, ma pratique me permet d'explorer non seulement par des études historiques mais aussi par des œuvres de pure création, qui sont toujours des réflexions sur l'image et le texte, le possible de la photographie, et avant tout son possible littéraire.

Le répertoire

Ce n'est pas seulement la sous-estimation du potentiel « littéraire » de la photographie qui fait que cette branche de la littérature comparée reste aujourd'hui sous-développée. Il y a aussi le problème de la documentation. La méconnaissance des ouvrages littéraires illustrés par la photographie, pour ne mentionner que le cas le plus flagrant, est plutôt le résultat de leur faible distribution que de leur qualité. Le retard dans l'enseignement de la photolittérature à l'université en France a eu comme conséquence fâcheuse l'absence de collections publiques de livres anciens de photographies et le départ d'œuvres rares à l'étranger. Si les épreuves anciennes sont aujourd'hui protégées, il n'en va pas de même des livres de photographies. Il est temps de mettre en valeur un patrimoine méconnu. Aussi fallait-il composer un répertoire des œuvres photolittéraires significatives. Le répertoire bibliographique et bibliophilique en deux parties, littérature et photographie, tente de maximiser les références croisées, de renvoyer, pour un auteur, à des photographes, et vice versa. L'inclusion d'idées critiques sous forme d'annotations au sein du répertoire est un moyen d'éviter la fragmentation dans le corps du texte.

La bibliographie de Lambrechts et Salu fut un événement par sa spécificité et par son aspect globalisant, puisqu'elle n'avait pas de limites temporelles ou géographiques. Mais pour le XIX^e siècle, et pour la France, il manquait un grand nombre de références, qu'un deuxième volume paru en 2000 ne suffit pas à combler. De plus, succincte de nature, elle ne fait pas état des informations nécessaires pour évaluer la nature exacte des œuvres signalées. C'est pourquoi le présent répertoire contient des descriptions beaucoup plus détaillées,

faisant état d'une part de la nature de l'ouvrage (roman, livre pour enfants, récit de voyage...), et d'autre part du procédé de reproduction des photos, de la couleur et de l'emplacement des images, comme des précisions bibliophiles quant au tirage, grands papiers, etc. Quand un exemplaire n'a pas pu être consulté, référence est faite à d'autres bibliographies qui le mentionnent. Une synthèse du contenu complète la description et tente de fixer son importance dans l'histoire de la fiction illustrée, ou de la réception de la photographie par les hommes de lettres.

Cadre temporel et géographique

Ce livre porte sur la période 1839-1939, c'est-à-dire les cent premières années de la photographie. Après la deuxième guerre mondiale, son influence prend une place mineure comparée à celle du cinéma, de la télévision, du virtuel. Loin d'être une nouvelle forme de l'image et en pleine évolution, elle se banalise. Depuis la commercialisation des pellicules couleur, il n'y a guère eu de progrès technologique capable de marquer les esprits, avant l'arrivée du numérique et les logiciels de traitement d'image, qui ont pris toute leur ampleur dans les années 1990. J'éprouve un sentiment de *déjà vu* à la lecture d'œuvres photolittéraires de la période 1945-1990, pourtant nombreuses, comme si leurs auteurs puisaient constamment dans l'histoire passée de la photographie. On conçoit tout de suite qu'après 1945, la quantité d'œuvres pouvant être qualifiées de photolittéraires dépasse ce qui peut être recensé, si l'on inclut les arts appliqués (typographie, affiches, pochettes, flyers, magazines...), mais ceux-ci forment souvent le cadre de lecture d'œuvres considérées par les milieux autorisés comme pleinement littéraires. Dans l'absolu, il ne faudrait pas les négliger. Mais en ce qui concerne les genres classiques – roman, poésie, théâtre –, le corpus photolittéraire dépasse ce qu'il est possible pour une personne de lire, et, comme pour l'histoire de la photographie, que son histoire soit écrite par une seule personne n'est guère souhaitable. Je me concentre donc sur ce que je conçois comme le berceau de cette technologie et de cet art: la période qui va de ses origines jusqu'au surréalisme de l'entre-deux-guerres.

La France et le Royaume-Uni se sont imposés d'eux-mêmes, comme les deux premiers pays producteurs d'images. Les échanges entre ces pays sont pratiquement inexistant dans le domaine de la photolittérature, mais il est toujours plus instructif pour l'enquête et pour l'esprit de fréquenter deux domaines plutôt qu'un seul. Si les œuvres sont traduites, les illustrations photographiques sont très rarement reproduites d'un pays à l'autre. Comme il n'y a pas de réelle rencontre franco-britannique, cet ouvrage est davantage une histoire de parallèles et de contrastes qu'une étude d'échanges. Nous verrons que les auteurs les plus pertinents ont publié à Paris,

les photographes, à Londres. On peut ajouter que le potentiel idéaliste de l'appareil-photo fut bien ressenti en France comme au Royaume-Uni, mais rarement exploité aux États-Unis, où l'objectivité et la réalité sociale prévalurent jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Le Répertoire contient néanmoins les références des œuvres américaines, non seulement à cause des nombreuses éditions anglo-américaines, mais aussi à cause des quelques ouvrages qui se distinguent de la tradition documentaire américaine.

L'arrière-plan religieux

La France et le Royaume-Uni ont en commun un héritage chrétien en littérature. Le plus fascinant dans ce corpus fut pour moi la découverte d'un arrière-plan religieux. On a l'impression que la photographie se présente aux écrivains comme un miroir – puisqu'elle réunit paradoxalement un aspect de matérialité réaliste et une apparence intemporelle et parfois « déréalisée » et allégorique – de la crise spirituelle du XIX^e siècle dont témoigne la littérature. Comme il est impossible de prouver une « cause historique » et une relation de cause à effet, je me borne à signaler ce trait fondamental des relations photolittéraires, en faisant valoir le courant néoplatonicien qui ne cesse de revenir, et en montrant comment ce courant fut diversement suivi. Pour certains écrivains, la photographie est le signe et parfois le lieu même d'une fusion entre le monde réel et l'irréel. Cela conduit soit à une littérature fantastique ou onirique, où la photographie est mise en valeur, soit, au contraire, à un retour au réel, après ce passage par le rêve ; à l'acceptation d'un monde sans transcendance.

Cette étude de rencontres majeures entre l'art photographique et la littérature se concentre donc sur le terrain de l'idéalisme, et non sur celui, déjà bien labouré, du réalisme. J'essaie de montrer qu'une tradition anti-réaliste a toujours accompagné l'histoire de la photographie dans ses interférences avec les lettres. Je dégage en quelque sorte une anti-tradition, faite de textes et d'illustrations qui n'ont pas reçu

l'attention qu'ils méritent, et qui n'ont été ni regroupés ni mis en ordre. C'est aussi une tradition que l'on ne constate qu'après coup, car ses acteurs principaux ne se sont pas inspirés successivement de leurs prédécesseurs. Le mot « tradition » reste encore un mot difficile à employer pour ce genre d'étude. Les œuvres sont isolées et ne font pas référence à leurs prédécesseurs, et leurs auteurs ne commentent pas leur double discipline, même quand Coburn expose les images de Cameron, ou quand Breton imite à sa manière la production Nilsson. Mon modèle s'inspire de « Tradition et talent », essai de T. S. Eliot publié en 1919, qui fait état de traditions *rétrospectives*. La reconnaissance de cette tradition, de cette histoire d'un imaginaire photolittéraire est, en plus, actuelle, car à l'heure de la renaissance des études photographiques, alors que l'image numérique étend son emprise sur l'écrit, la photolittérature cherche son origine et son histoire.

Ce volume, complété d'un répertoire annoté, est divisé en deux sections, dont la dernière tente une histoire de l'illustration littéraire par la photographie, en donnant une idée de l'évolution des moyens de reproduction durant cette période et de l'autonomie variable accordée au photographe. La première section traite d'œuvres pour la plupart non-illustrées. Cette première section correspond aux premières idées de la photographie : au fil de l'histoire on a privilégié son statut soit de merveille naturelle, soit d'instrument scientifique. À ces deux idées correspondent deux thèmes littéraires : d'un côté, la théorie néoplatonicienne des spectres, qui se trouve liée aux idées de reliques et de miroirs magiques, puis qui confère au portrait une aura de magie ; et de l'autre côté, le réalisme littéraire, le narrateur omniscient et omnivoyant. Les chapitres sur le « Fantastique », qu'il faut prendre au sens le plus large, traitent des auteurs qui se sont appuyés sur la science photographique pour bâtir une science-fiction, des fantaisies ou des fantasmes. Les auteurs et photographes ont été choisis pour leur rôle dans ce que j'ai appelé « la tradition de l'imaginaire photolittéraire » : ceux qui ont le mieux pensé l'écriture et la photographie l'ont fait dans le souci d'approfondir leurs projets de société et leurs idées religieuses.