

# AVANT-PROPOS

Jean-Pierre MONTIER

Jusque dans les années 1980, la critique littéraire dans son ensemble a superbement ignoré la photographie, concédant que s'il y avait eu sans doute quelques écrivains pour s'y intéresser au même titre qu'Ingres à son violon, que même s'il était possible de mentionner quelques exemples de comportements confinant à la fascination – une passion au demeurant quelque peu suspecte (chez Carroll ou Hugo par exemple) –, finalement les œuvres littéraires et la photographie avaient suivi des lignes parallèles, sans jamais entrer véritablement en contact. Grâce à l'effet d'une heureuse prophylaxie la contamination avait été évitée, et en dépit de quelques rencontres certainement fortuites (chez Villiers, Kipling, Gautier, Verne, Scott, Hardy, Dickens, Zola, Mallarmé, Valéry, Strindberg, Proust, Breton, Éluard... : excusez du peu!) nous avons affaire à deux sphères parfaitement distinctes, à deux « champs » sans interactions ni influences mutuelles. Une situation qu'en 1957 Käte Hamburger résumait en ces termes : « Il semble que la photographie n'ait rien à voir avec les œuvres d'art littéraires<sup>1</sup>. »

Ainsi, juste un siècle après l'un des plus fameux *Salons* de Baudelaire, la littérature avait finalement été préservée, était demeurée immaculée, malgré les présomptions ineptes des « nouveaux adorateurs du soleil<sup>2</sup> », contre les agissements desquels le poète avait mis en garde avec une violence sans pareille mais finalement payante... On l'avait échappé belle!

En dépit ou en raison de cette violence même, le texte de Baudelaire, *Le public moderne et la photographie*, fut en effet fondateur : il énonça les termes du clivage, donna le coup de sonde qui jaugait la profondeur du conflit. « La poésie

---

1. Käte HAMBURGER, *La logique des genres littéraires*, citée par Irène ALBERS, in *Claude Simon, moments photographiques*, Presses universitaires de Septentrion, 2007, p. 13.

2. Charles BAUDELAIRE, « Le public moderne et la photographie », in *Salon de 1859*, publié dans *Curiosités esthétiques*, Bordas, « classiques Garnier », 1990, p. 317.

et le progrès, y écrit-il, sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre. » Impossible dès lors de ne pas clairement choisir son camp ! Il fallait être ou bien dans celui des « écrivains démocrates », celui de « tous les peintres manqués », américanisés, prônant un « art industriel » destiné à un public de « drôles et de[s] drôlesses » fanatisés, infatués, attirés par « l'amour de l'obscénité ». Ou bien du côté de la magie, de l'imagination « Reine des Facultés », du divin, du Beau, du « goût exclusif du Vrai (si noble lorsqu'il est limité à ses véritables applications) ». Or, quoique toutes les modes soient sans doute « charmantes », celle dont l'invention de Daguerre était l'objet, en promouvant « la domination progressive de la matière », ne faisait que révéler et amplifier « l'appauvrissement du génie Français, déjà si rare », que favoriser la décadence du sentiment artistique même !...

Si nous rappelons ainsi les termes d'un célèbre article de Baudelaire, ce n'est ni afin d'en pointer le caractère daté (même si son écriture renvoie évidemment à un contexte particulier), ni pour l'écarter comme obsolète ; c'est au contraire pour souligner la pertinence et l'acuité de ses analyses. Sans doute, ne partagerons-nous pas la totalité des options axiologiques sur lesquelles reposent ces critiques, ni le décadentisme dont elles participent. Accordons cependant à Baudelaire d'avoir parfaitement compris que le rapport entre littérature et photographie ne pouvait, au moins dans un premier temps, s'établir que sur la base d'un réel et profond conflit. Et d'un conflit s'exerçant sur un champ (comme on parle de « champ de bataille ») fort étendu, recouvrant pêle-mêle des questions sociales, historiques, politiques, esthétiques.

Aussi bien, la conjonction « et » inscrite entre les deux termes ayant donné son titre au colloque de Cerisy-la-Salle dont cet ouvrage est la restitution – « Littérature et Photographie » – pointe-t-elle 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 Tendre !

Car Baudelaire avait bien saisi le problème crucial : plus scientifique qu'artistique, étant surtout une « image industrielle », la photographie, image analogique non élaborée par la main de l'homme ne pouvait que symboliser en effet la « modernité » qu'il récusait au nom de « l'art éternel ». C'est le même Baudelaire qui proférait l'anathème condamnant la photographie à la seule fonction d'archivage, et qui promouvait génialement le concept de « modernité » symbolisé à ses yeux par un Constantin Guys dont l'art de croquer les situations

sur le vif évoque irrésistiblement celui des futurs reporters photographes<sup>3</sup>! En même temps qu'une polémique, Baudelaire posait en réalité une contradiction très féconde, qui ne fut pas près d'être dépassée.

Or, depuis près de trente ans, les travaux de Roland Barthes, Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer ainsi que des revues théoriques consacrées à la photographie (Cahiers de la photographie, Photographies, La Recherche photographique, Études photographiques) ont ouvert des espaces de recherche et de débats féconds, souvent été relayés par plusieurs importantes institutions (Musées, Société française de Photographie). Y ont été associés des philosophes, des sociologues, des sémiologues, des artistes, des écrivains, pour une floraison de textes théoriques qui ont permis d'envisager sous un jour nouveau tant l'image photographique et son histoire que son rapport avec les textes littéraires. Depuis quinze ans, la bibliographie de Lambrecht et Salu (*Photography and Literature*, Mansell, 1992), les travaux de Philippe Ortel (*La littérature à l'ère de la photographie*, Jacqueline Chambon, 2002), de Nancy Armstrong (*Fiction in the age of photography*, Harvard, 2002), de Daniel Grojnowski (*Photographie et langage*, Corti, 2002), de Jérôme Thélot (*Les inventions littéraires de la photographie*, PUF, 2004), de Jean Arrouye (*La photographie au pied de la lettre*, PUP, 2005) ont considérablement fait avancer la recherche. Est désormais établi et fondé le lien entre nombre d'aspects fondamentaux de l'histoire de la littérature des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, l'invention de la photographie puis son appropriation par nombre d'artistes et/ou écrivains. Parallèlement, Philippe Hamon (*Imageries*, Corti, 2001) mettait en évidence le va-et-vient constant et complexe entre images à lire, images mentales et images à voir, autour duquel se nouent la création et l'innovation littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle, un phénomène que le siècle suivant amplifiera encore. Parmi toutes les images, la photographie possède une valeur sémiotique particulière, et de ce fait elle eut un rôle singulièrement important, participant à la mise en question ou en perspective du statut de l'œuvre d'art, de la notion d'identité, des approches du portrait, du paysage, et plus généralement de la *mimesis* même. Des années 1840 à nos jours, elle fut porteuse d'effets esthétiques, politiques et sociaux d'une ampleur considérable. D'où son aptitude à déplaire ou irriter autant qu'à fasciner! Et s'il est vrai que les révolutions les plus profondes sont souvent les moins tapageuses, alors il convient de poursuivre ce que Philippe Ortel a dénommé son « enquête sur une révolution invisible » (sous-titre de l'ouvrage précédemment cité), aiguillon d'une relecture de l'ensemble de notre histoire littéraire récente. N'est-il pas probable

3. Voir Jean-Pierre MONTIER, « Constantin Guys selon Baudelaire : reportage et modernité », article paru in *Littérature et Reportage*, dir. Myriam BOUCHARENC et Joëlle DELUCHE, PULIM, 2000, p. 187-203.

que l'instauration d'un visible/reproductible propre à l'ère industrielle, lié à de nouveaux dispositifs optiques, à de nouvelles techniques, a engendré des mutations du « point de vue » et que l'usage des voix narratives, bien avant l'invention du « regard-caméra », fut influencé par l'émergence d'une forme d'ubiquité, ou en tout cas de complexité du point de vision, propre aux images photographiques? Probable aussi que le procédé mécanique et chimique, son imaginaire particulier, ont joué un rôle dans la mutation du rapport au « réel », notamment par l'emploi du document, et dans l'élaboration des esthétiques induites (songeons aux diverses formes de « réalisme »)? Probable enfin qu'inversement, la photographie ayant été historiquement aussi perçue comme un vecteur de présentification de l'Invisible, l'épanouissement du genre fantastique, véritable envers du réalisme, lui doit sans doute beaucoup?

Le triomphe des « Choses Vues », selon l'expression de Hugo, fut-il seulement lié à une mutation de la conception du journal intime, ou faut-il le mettre en relation avec cet événement « quelconque » auquel est associée la photographie? Si tous les projets de collaboration entre un écrivain et un photographe ne sont pas allés jusqu'au stade de l'édition (à commencer par ceux de Victor Hugo avec ses fils ou Charles Vacquerie), l'ouvrage illustré ou simplement accompagné de photographies fut-il sans conséquences sur l'évolution de l'objet-livre? L'émergence de la figure du reporter-romancier ne lui doit-elle rien? Comment la photographie ne serait-elle pas intervenue dans l'évolution de la littérature de voyage, dans la redéfinition des Ailleurs (exotiques, orientaux), dans la représentation de l'Autre, au sens anthropologique du terme, à l'époque où tout naturellement elle accompagnait les conquêtes ou explorations coloniales? Comment imaginer que la technique de l'instantané, la décomposition du mouvement ne fournirent pas de nouveaux modèles à la représentation du temps? Que les multiples usages du portrait (depuis les masques mortuaires aux albums de famille) ne firent pas évoluer les figures du Moi, de l'intime, le rapport à la trace, à la mort, aux rituels de la mémoire et au monument<sup>4</sup>? Que cette image par essence réversible, image scientifique aussi, ne soit pas intervenue dans la représentation de l'identité, qu'elle soit gémellaire<sup>5</sup>, sexuelle, ou « raciale » (ainsi le magistral diptyque de Man Ray « Noire et Blanche »)? Si des photographies apparaissent structurellement associées au texte dans des ouvrages consacrés à des villes, à leur topographie, à un certain « vivre ensemble » urbain, n'est-ce pas que les unes et les autres sont des symboles forts de la modernité? Une modernité faite de

4. Voir Jean-Pierre MONTIER, « Chateaubriand, le dernier des monuments? », in revue *Atala*, n° 1, 1998, p. 147-156.

5. Voir *L'ère du double*, actes du colloque sur la gemellité, Maison européenne de la Photographie, 23-24 novembre 1996, Paris, Marval, 1998.

contradictions très fortes, sans doute, oscillant comme le dit Milan Kundera<sup>6</sup> entre l'extase lyrique et l'exaltation de la technique, d'un côté, de l'autre l'antiromantisme, le scepticisme, le nihilisme ou le sentiment de l'absurde...

Le présent ouvrage a pour première ambition de fonder la reconnaissance du phénomène « photo-littéraire » : l'advenue de la photographie – comme image aux pouvoirs singuliers, comme paradigme du fait mémoriel, comme objet poétique et anti-poétique – aura sans doute orienté la constitution d'œuvres majeures de la littérature de ces deux derniers siècles. Au-delà, elle aura été au cœur de la question de la *Modernité* en proposant un modèle de création esthétique et de circulation du sens essentiellement lié à sa nature d'objet industriel et reproductible. Pour le dire autrement, la photo-littérature nous paraît apte à fournir un angle d'approche des relations entre texte et image (si essentielles à l'ensemble de la littérature) qui permettrait de redéfinir le paradigme même de la Modernité. Un concept qui jusqu'à présent a été pensé souvent par des auteurs anti-modernes (de Baudelaire à Baudrillard), au nom justement des valeurs classiques de la *mimesis*, ou de la représentation de l'artiste comme figure antinomique de celle de l'industriel. Et en fonction de valeurs culturelles, elles aussi classiques, que la Modernité justement a contestées de l'intérieur, en valorisant des objets culturels associés au consumérisme et à la standardisation des produits (de l'image d'Épinal à la bande dessinée jusqu'aux productions numériques). Il n'est d'ailleurs nullement indifférent que les ouvrages photo-littéraires soient fréquemment liés aujourd'hui à la redéfinition du sujet, du Moi, dans des œuvres souvent désignées comme relevant de la catégorie de l'auto-fiction, c'est-à-dire d'une forme de jeu oscillant entre les procédures de validation ou de probation de l'existence du sujet, et celles tendant au contraire à le remettre indéfiniment en question. Ou qu'il s'y pose des questions essentielles à notre Modernité : comment se pensent les identités, singulières ou collectives, les frontières ou leur éclatement, le paradigme du sacré et du pragmatique, etc. ?

Nous considérons que la photographie aura été, dans l'émergence du monde ou du sentiment du « moderne », à la fois un *facteur*, un *catalyseur*, et finalement en fournit un *analyseur* privilégié.

Un *facteur*, c'est très clair : aucune invention humaine n'est jamais advenue sans qu'elle vînt répondre à une nécessité profonde, sans que la situation historique, sociale, économique et politique en ait suscité le besoin. Au demeurant, comme d'autres inventions majeures, ce qu'il est convenu de dénommer aujourd'hui « la photographie » – et qui put s'appeler calotype, talbotype... – apparut en un laps de quelques années comme le fruit convergent de nombreuses recherches menées

---

6. Milan KUNDERA, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 168.

par des inventeurs qui ne partageaient les uns avec les autres que la conviction selon laquelle désormais les sciences et les techniques nouvelles appelaient l'*idée* de la « photographie », conçue comme une réponse aux nécessités propres à une ère nouvelle. Aussi bien, l'on pourrait dire que de même que l'imprimerie suscita ce que McLuhan appela « l'homme typographique », la photographie engendra « l'homme photographique ». Elle fut consubstantielle à la Modernité, un fait de civilisation qui en appelait la nécessité, tandis qu'en retour la photographie marquait l'avènement du moderne et en diffusait les impératifs nouveaux.

Elle fut du même coup un *catalyseur* : suscitant en cascade des mutations majeures dans les domaines de l'esthétique et de l'éthique (a-t-elle été un « art moyen » ?, selon le titre de l'ouvrage dirigé par Bourdieu et Castel), dans les rapports à la mémoire, à autrui, à soi, dans le rapport à la chose politique (a-t-elle été « la vraie peinture républicaine » ?, selon l'expression d'Emerson<sup>7</sup>). Dans cette fonction de catalyseur, la photographie ne fut d'ailleurs pas nécessairement confrontée de manière directe à la littérature, et il arriva que les conflits ou frictions fussent médiatisés par la peinture, sa vieille concurrente dans le domaine mimétique, laquelle avait aussi pris de plein fouet l'arrivée de cette nouvelle et ambitieuse rivale. Mais qu'ils soient peintres ou écrivains, les spécialistes du descriptif notent une mutation dont ils se doivent de prendre acte, comme, par exemple, le fit Eugène Fromentin, écrivant dans sa préface à *Un été dans le Sahara* à propos de ce qu'il appelle « les besoins nouveaux de la littérature » :

« Je voyais en effet les libertés que cette littérature avait dû se permettre depuis un demi-siècle afin de suffire aux nécessités des goûts et des sensations modernes. Décrire au lieu de raconter, peindre au lieu d'indiquer ; peindre surtout, c'est-à-dire donner à l'expression plus de relief, d'éclat, de consistance, plus de vie réelle ; étudier la nature extérieure de beaucoup plus près dans sa variété, dans ses habitudes, jusque dans ses bizarreries, telle était en abrégé l'obligation imposée aux écrivains dits descriptifs par le goût des voyages, l'esprit de curiosité et d'universelle investigation qui s'était emparé de nous. »

Au cœur de cette mutation, l'homme photographique possède en réalité toutes les caractéristiques de l'homme démocratique telles que les expose Tocqueville. Désacralisation, égalisation, uniformisation sont son lot, autrement dit les mêmes particularités que reprocheront à la photographie les tenants d'une vision de l'art, de la littérature, de la société aussi (forcément) empreinte de valeurs aristocratiques. La peinture, la musique, la littérature classiques aussi bien que la poésie romantique participaient d'une conception éminemment verticale de la société et de la mise en valeur des objets esthétiques. Au contraire, la photographie s'inscrit dans une

7. Voir François BRUNET, *La naissance de l'idée de photographie*, PUF, 2000, p. 198 sqq.

logique de mise à l'horizontale de ces rapports et de ces valeurs. Rien d'étonnant dès lors qu'elle occupe une place stratégique dans la confrontation entre modernes et « anti-modernes », pour reprendre l'expression heureuse et subtile d'Antoine Compagnon<sup>8</sup>. C'est pourquoi aussi l'homme photographique se confondra avec l'homme moderne, avec ses vices autant que ses vertus, ses nouveaux pouvoirs et ses nouvelles entraves. Si la Modernité peut se définir comme la convergence de trois phénomènes majeurs – la dissociation de la sphère du public et de celle du privé, l'aplatissement de la transcendance et l'avènement du règne de l'individu –, la photographie en est la forme symbolique privilégiée, puisqu'elle accentue l'usage privé de l'image (y compris évidemment dans les albums familiaux), elle désacralise la notion autant que l'usage de l'icône, et qu'enfin elle individualise la production, la possession ou la diffusion de l'objet iconique.

À bien y regarder, ces mutations ont eu un calendrier. C'est après son retour d'Amérique, en 1833, que Tocqueville publie son rapport sur le système pénitentiaire américain et qu'il pose que, désormais, l'ancien et le nouveau monde sont « comme deux humanités distinctes ». Nièce vient de disparaître, Daguerre de reprendre ses travaux pour son compte. Comme le souligne Pierre Manent<sup>9</sup>, la plupart des grands philosophes du XIX<sup>e</sup> partageront ce sentiment d'une césure dans l'histoire de l'humanité, et tâcheront d'y répondre spécifiquement, à commencer par Marx qui (empruntant l'idée sans le dire à Flora Tristan<sup>10</sup>) théorise l'avènement d'une classe universelle de prolétaires dès 1844. Gaëtan Picon quant à lui date de 1863 la naissance de la peinture moderne, soit quatre ans après le texte de Baudelaire sur Constantin Guys. 1833-1863 : il y a là, évidemment, du début des années 1830 à celui des années 1860, une conjonction non fortuite que l'on pourrait dénommer les Trente Glorieuses de la Modernité. Le déploiement de l'idée puis des premiers usages de la photographie, avec leurs enthousiasmes et leurs déconvenues, est en leur centre de gravité.

Ce qui explique qu'elle en constitue un *analyseur* sans équivalent : la photographie, bête noire des anti-modernes bien sûr, est nécessairement aussi, à condition que l'on situe bien les enjeux de tous ordres dont s'accompagna la diffusion du phénomène photographique, un outil de compréhension essentiel du *fait* même de la Modernité. À cet égard, ce sera la seconde ambition de ce recueil que de déployer des repères et des analyses utiles à l'appréhension – qui nous

8. Voir Antoine COMPAGNON, *Les anti-modernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005.

9. Voir Pierre MANENT, *Tocqueville et la nature de la démocratie*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, voir en particulier la préface page III et le chap. 6.

10. Voir Michel WINOCK, *Les voix de la liberté*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001, p. 283.

paraît demeurer largement à construire – d’un ensemble de faits socio-culturels plus souvent réprouvés que réellement compris.

Le découpage en quatre chapitres, tel que nous l’avons conçu – et je remercie chaleureusement de leur concours précieux les trois autres organisateurs du colloque de Cerisy et concepteurs de cet ouvrage, mes collègues et amis Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel –, propose un parcours alliant réflexions théoriques et mise à l’épreuve des thèses dans la confrontation aux œuvres. Nous espérons qu’à son issue les questions ainsi soulevées ouvriront sur de nouveaux horizons.