

PHOTOLITTÉRATURE

MONTRICHER
14 OCTOBRE - 30 DÉCEMBRE 2016

**FONDATION JAN MICHALSKI
POUR L'ÉCRITURE ET LA LITTÉRATURE**

INTRODUCTION

I. L'APPARITION DE LA PHOTOGRAPHIE: ENTRE REJET ET FASCINATION

- 10 **EXTENSION DU DOMAINE PHOTOLITTÉRAIRE**
JEAN-PIERRE MONTIER
- 14 **GRANDES ÉTAPES DANS L'ÉLABORATION MATÉRIELLE
DU PHOTOBOOK DE FICTION LITTÉRAIRE EN LANGUE FRANÇAISE**
PAUL EDWARDS

II. VOYAGES ET PORTRAITS DE PAYS

- 36 **LE VOYAGE, DES ORIGINES
DE LA PHOTOLITTÉRAURE AU XX^e SIÈCLE**
MARTA CARAION
- 40 **PORTRAITS DE TERRITOIRES**
DAVID MARTENS

III. CHASSÉS-CROISÉS À L'ÈRE DES AVANT-GARDES

- 68 **UNE ŒUVRE, DEUX SIGNATURES:
LA PART DU PHOTOGRAPHIQUE DANS
LE LIVRE SURREALISTE**
ANDREA OBERHUBER

IV. LE ROMAN-PHOTO

- 84 **LE ROMAN-PHOTO AU TOURNANT DU SIÈCLE
OU LA LIBERTÉ DE COLLABORER**
MARTA CARAION
- 86 **LES RÉCITS DU ROMAN-PHOTO**
JAN BAETENS

V. POÉTIQUES ET RÉCITS PHOTOLITTÉRAIRES

- 110 **LA QUESTION DE LA FICTION:
FRICTIONS PRODUCTIVES ENTRE IMAGE ET GRAPHIE**
JEAN-PIERRE MONTIER
- 134 **LA BOÎTE À HISTOIRES**
VÉRONIQUE MONTÉMONT
- 150 **LITTÉRATURE ET PHOTOGRAPHIE AU XIX^e SIÈCLE: LA RÉFÉRENCE INVISIBLE**
PHILIPPE ORTEL
- 154 **UN AUTO PORTRAIT AU SUJET MANQUANT**
ANTONIN WISER

VI. L'ESPACE MÉTALITTÉRAIRE

- 172 **LES NOUVELLES INVENTIONS
LITTÉRAIRES DE LA PHOTOGRAPHIE**
SERVANNE MONJOUR
- 177 **REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES**

Photolittérature. Ce néologisme comble une lacune et ouvre tout un champ d'étude pour rendre compte des rapports complexes entre texte et photographie. Depuis les origines de la photographie, en 1839, les écrivains s'y intéressent en tant qu'elle est à la fois un mécanisme inédit de duplication fidèle du réel, une image, parfois narrative, fournissant des documents ou des souvenirs, et un support imaginaire. Réciproquement la photographie, image muette, incite à la verbalisation, et même prétend être à sa manière une «graphie». Restait à comprendre la nature de ces relations car, de prime abord, la photographie semble davantage concerner la peinture que l'écriture. Or, cette image mécanique et reproductible, terriblement matérielle par sa fabrication et par son inscription constitutive dans la réalité, touchait la nature même de l'art: sans intervention de la main (se plaît-on à répéter), sans style, sans auteur, sans lyrisme, embourbée dans le détail, était-elle seulement un art? Et fallait-il craindre qu'elle ne contaminât tous les arts, y compris l'imagination littéraire? Son réalisme, si radical, était-il compatible avec le réalisme littéraire? Ou bien au contraire fournirait-elle de nouveaux matériaux dont s'emparerait un jour la littérature?

Sans prétendre à l'exhaustivité, cette exposition met en évidence la nature, la diversité, la complexité des relations – collaboration, concurrence, voire animosité ou conflit – qui se sont nouées, du XIX^e siècle à nos jours, entre «la photographie» et «la littérature», en parcourant les époques et les courants esthétiques et en relevant la diversité des genres (récit de voyage, autobiographie, roman, poésie...), leurs frictions ou hybridations et l'évolution des supports éditoriaux.

Si la photographie rebute autant qu'elle fascine, c'est en raison de son aptitude à figer le réel en captant un morceau d'espace qui est aussi un morceau de temps, et donc à être une sorte de document absolu. Cela ouvre la voie, et le XIX^e siècle en rêve abondamment, à l'utopie d'une mémoire totale, d'une archive définitive susceptible d'être transmise aux générations futures. De ce rapport confiant dans les pouvoirs testimoniaux de l'image naissent les premiers projets de photolittérature qui sont des voyages photographiques.

La première mouvance photolittéraire – courant important jusqu'à nos jours – adopte, ou feint d'adopter, cette perspective documentaire. Elle s'élargit, au XX^e siècle, au reportage et, depuis les années 1930, à un genre que l'on peut appeler le portrait de lieu, puis, de manière générale, à toute la photolittérature de témoignage ayant comme mission la restitution de la mémoire collective ou individuelle.

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, le pan testimonial de la photolittérature se teinte d'une forte coloration autobiographique, la quête de soi oscillant alors entre document et fiction. De là naîtront les jeux autofictionnels qui, prenant à rebours l'illusion documentaire et la détournant, fabriqueront des traces de soi imaginaires.

Un demi-siècle ou presque sépare les premiers voyages des premiers romans illustrés de photographies. C'en est qu'à la fin du XIX^e siècle, après plusieurs décennies d'existence de la photographie, avec les progrès des techniques de reproduction permettant l'impression des images dans la texture même du livre (alors qu'elles

y étaient, jusque-là, collées), et comme s'il fallait dépasser une phase primitive d'appropriation, que le photoroman apparaît: littérature populaire et avant-gardes se partagent, au début du XX^e siècle, le nouveau domaine de collaboration entre texte et image. Le genre romanesque est aussi le premier concerné par les modifications subrepticement induites par les procédés photographiques en ce qui concerne l'art mimétique lui-même. Le dispositif de saisie et de restitution du réel par la photographie devient rapidement un modèle (ou un repoussoir) théorique pour repenser l'écriture littéraire.

La poésie sera tout aussi attentive à la photographie, notamment avec l'idée d'inventer un nouveau livre, propre à la modernité. Libre de jouer avec l'espace visuel de la page, dégagée de toute contrainte narrative ou référentielle, la photographie, depuis les surréalistes, est pour les poètes une partenaire féconde.

Les livres exposés donnent à voir différentes formes d'interaction entre textes et images: des dialogues photographes-écrivains, des écrivains photographes, des photographes écrivains; des textes illustrés de photographies anonymes; et des livres sans illustrations dans lesquels la photographie est un thème, et l'image, absente, un embrayeur de récit.

Si la photolittérature a scandé le développement de la première révolution industrielle, elle accompagne à présent l'expansion de celle qui nous est immédiatement contemporaine: nous sommes passés de l'argentique au numérique, du papier à l'écran. Ces mutations concernent les supports, les modes de diffusion, les capacités d'interactions, d'échanges et de transactions entre les écrivains et les photographes, entre les artistes et leur public. Elles affectent aussi la symbolique de la «révélation», suscitant de nouvelles mythologies de la conjonction entre images et textes, des poétiques inédites liées à de nouveaux dispositifs; bref, de nouvelles inventions photolittéraires.

II. VOYAGES
ET PORTRAITS
DE PAYS

Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance. Qu'une si stupide conspiration, dans laquelle on trouve, comme dans toutes les autres, les méchants et les dupes, puisse réussir d'une manière absolue, je ne le crois pas, ou de moins je ne veux pas le croire; mais je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare. La Fatuité moderne aura beau rugir, éructer tous les borborygmes de sa ronde personnalité, vomir tous les sophismes indigestes dont une philosophie récente l'a bourrée à gueule-que-veux-tu, cela tombe sous le sens que l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et que la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie. La poésie et le progrès 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. S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous!

Charles Baudelaire, «Le public moderne et la photographie», *Salon de 1859, Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 618-619

Dans Paris où tout s'agite, pense ou fermente, il y a un travailleur infatigable que personne ne songe à remercier pour son labeur, c'est le soleil! [...] Vous ignorez que ce grand astre qui a été un Dieu autrefois, est maintenant un artiste, et qu'en même temps qu'il vous réchauffe et vous réjouit, il s'occupe à peindre vos figures, vos monuments et vos paysages.

Henri de Lacretelle, «Revue photographique», *La Lumière*, 28 février 1852, p. 37

Le voyage est constitutif de la photolittérature. Il fonde, au XIX^e siècle, au moment où la photographie et son ancêtre, le daguerréotype, bouleversent l'univers technique et imaginaire de la représentation, un territoire apaisé et consensuel. Alors que la photographie suscite, à ses débuts, des réactions contrastées de fascination à l'égard de la miraculeuse inscription par le soleil du réel tel qu'en lui-même, et de répulsion pour l'image «bête» et pour ses prétentions à accéder au statut d'art, alors que les écrivains, presque autant que les peintres, redoutent une concurrence déloyale de la part de ce qui deviendra très rapidement l'image bourgeoise, il semble que le voyage pose les bases d'une collaboration de longue durée entre photographes et écrivains, résorbant de la sorte les dissensions esthétiques et idéologiques. Lorsque Baudelaire, dans un célèbre texte contre la photographie, clame avec virulence l'incompatibilité de celle-ci avec «le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire», issue d'un antagonisme plus profond entre la littérature et le progrès, et concède pourtant «qu'elle enrichisse l'album du voyageur», il résume en somme l'état de la photolittérature, au milieu du XIX^e siècle: au cœur des querelles de prééminence, en pleine crise des représentations, le récit de voyage, genre mixte, entre document, autobiographie et fiction, devient le laboratoire qui expérimente les possibilités de collaboration de la photographie et du texte littéraire.

La photographie offre au récit de voyage une garantie de réel, la vision d'un ailleurs que le lecteur peut visiter sans se déplacer, assis «dans son fauteuil, au coin de son feu [...] sans craindre le chariot qui vient, ou le passant qui vous heurte, ou la pluie qui tombe»¹; mais aussi, probablement, la garantie de ne pas prétendre à autre chose que le réel, de rester un pur document, inscrivant le *je* voyageur dans un projet d'authentification du monde. Rassurante, la photographie de voyage n'empiète ni sur les prérogatives de la peinture, ni sur celles de la littérature: elle ouvre une fenêtre sur le réel (autre métaphore ressassée) et vient compléter avec bonheur un genre qui a besoin d'ancrage référentiel. L'investissement imaginaire de la photographie par la littérature passe par cette étape préliminaire scellant un pacte qui atteste l'existence incontestable de pays lointains, de morceaux de territoire captés par la plaque sensible (fantasme de maîtrise de l'espace) et qui assure sa préservation en une image figée à jamais disponible au regard (fantasme de maîtrise du temps). A la conjonction du temps et de l'espace, la photographie de voyage permet à l'écrivain de penser sa relation au réel, à l'altérité, à l'instant et à sa possible pérennisation. Le récit de voyage est à la fois récit de soi et récit de l'autre:

1. Ernest Lacan, «Paris photographié. Vues et monument par M. Renard», *La Lumière*, 29 janvier 1853, p. 19.

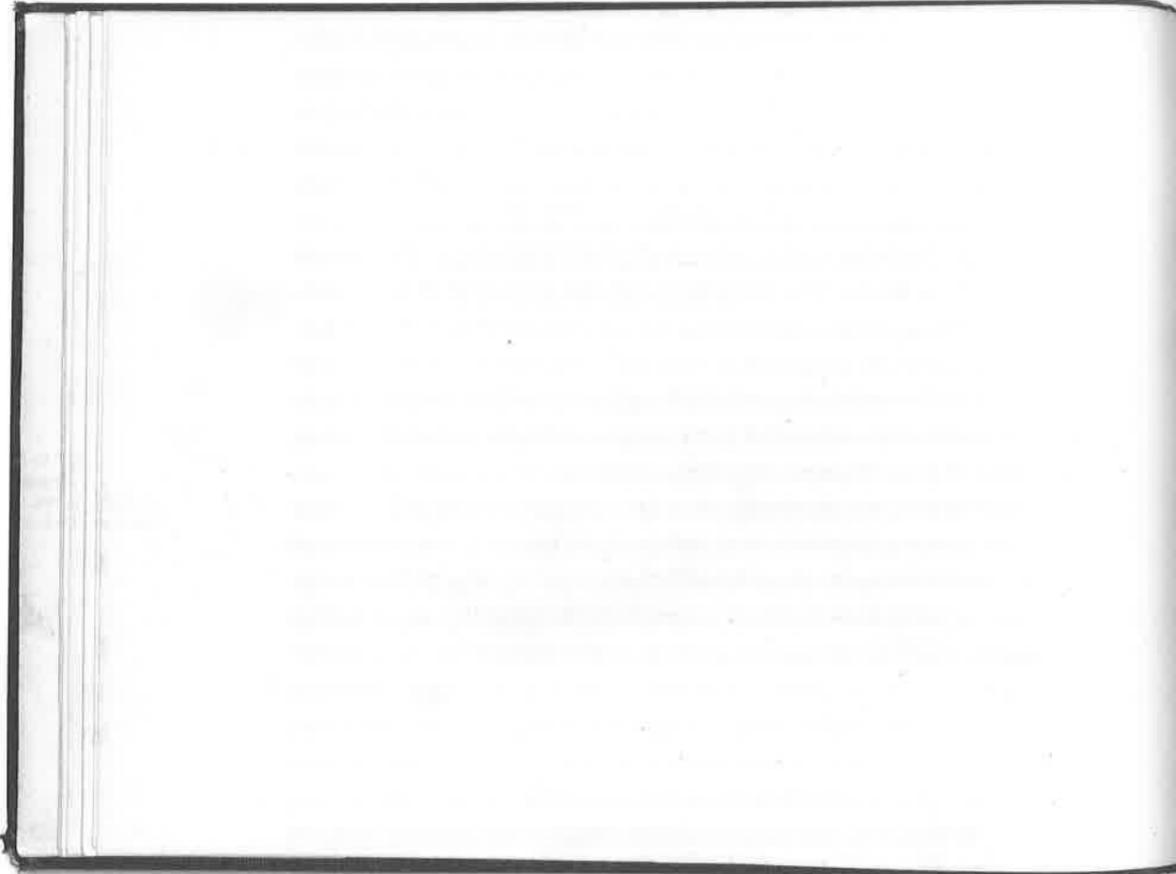
la photographie y ajoute – et la critique de l'époque insiste sur ce point – l'immédiateté d'une vision encore perçue, au milieu du XIX^e siècle, comme transparente, véridique et absolument sincère, et par conséquent pleinement communicable (alors que le récit de voyage souffrait jusque-là d'un déficit de fiabilité). De surcroît, ces images participent aussi à l'utopie d'une encyclopédie visuelle totale rêvée à la fois comme une cartographie du monde et comme sa mémoire future.

On comprend dès lors la prédilection marquée de cette période pour le voyage en Orient et son attirance pour les ruines, façon d'inscrire la relation photolittéraire dans un projet testimonial de constitution d'une mémoire collective à forte dimension mélancolique d'une part, à intention prospective d'autre part. Avant de photographier des paysages, des villes ou des scènes de vie locale, les voyageurs du XIX^e siècle s'attachent à montrer des ruines solidement ancrées dans une tradition culturelle, comme s'ils agissaient non seulement de donner à voir un morceau d'ailleurs, mais de s'octroyer une légitimité et de construire une réflexion autoréférentielle sur les rapports entre la photographie, le temps, la mémoire et la transmission. En Orient, dans les années 1849-1851, Maxime Du Camp photographie des ruines avec une intense application à les dégager des contingences du présent ; dans tout son album, l'un des premiers livres illustrés de photographies (*Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*, Gide & J. Baudry, 1852), une seule image représente, sans le mentionner, son compagnon de voyage Gustave Flaubert : « Le Kaire – Maison et jardin dans le quartier Frank » ; toutes les autres planches fondent un projet mémoriel, les ruines apparaissant à la fois comme documents pour les historiens et comme signes du fonctionnement intrinsèque de l'image photographique – soit la trace d'une réalité sur le point de disparaître. Le récit de voyage que Maxime Du Camp rédige à son retour d'Orient, intitulé *Le Nil : Egypte et Nubie* (Librairie Nouvelle, 1854) et publié séparément de l'album photographique, est adressé, en mode épistolaire fictif, à Théophile Gautier, manière d'inscrire le voyage en Orient dans une filiation romantique. Le fil se dévide encore un siècle et demi plus tard : dans leurs *Lettres d'Egypte* (Actes sud, 1995, cat. 15), Hans Georg Berger et Hervé Guibert proposent, pour un même voyage, une même structure duelle de photographies et de correspondance imaginaire, avec un ancrage autobiographique plus ferme ; le récit de soi est entre-temps assumé, la photographie s'étant débarrassée de son complexe documentaire.

Au XX^e siècle, alors que la production photolittéraire se diversifie et s'ouvre au roman, à la poésie, à l'autobiographie et à des formes mixtes et inclassables, le voyage reste un sujet et un genre dominants. Le voyage fournit aux photographes et aux écrivains le cadre de collaborations multiples et d'interpénétrations fertiles des territoires des uns et des autres², avec une gamme générique très large, aux frontières indistinctes, allant du reportage à la littérature ethnographique, du récit autobiographique et du journal à l'autofiction, et du discours engagé à la prose poétique.

Si les formes phototextuelles sont diverses, les espaces parcourus le sont encore plus, hésitant parfois aux confins du minuscule : quels sont l'échelle de l'itinéraire et le degré de décentrement qui définissent le voyage ? Si le très lointain et l'altérité avérée (prenons le voyage au Japon de Nicolas Bouvier ou la *Mission Dakar Djibouti* menée par Marcel Griaule de 1931 à 1933) correspondent à notre intuition de ce qu'est le voyage, même lorsqu'il s'agit de recherches ethnologiques, qu'en est-il de la prospection du très proche ou du parcellaire ? En 1850, Louis-Auguste Martin prend le train à Paris pour se rendre dans la campagne voisine et rédige en alexandrins, illustrés de « sept vues prises au daguerréotype et reportées sur papier photographique », ses *Promenades poétiques et daguerriennes. Bellevue* (Comon, 1850) ; Emile de la Bédollière et Ildefonse Rousset, sur l'embarcation nommée l'*Hélioscaphe*, entreprennent un aventureux *Tour de Marne décrit et photographié* (A. Lacroix, Verboeckhoeven et Cie, 1865) : voyages pittoresques, ancêtres inconscients des prospections périurbaines des *Passagers du Roissy-Express* de François Maspero et Anaïk Frantz (Seuil, 1990, cat. 14). Le chez-soi, la banlieue parisienne, tel infime chemin de l'Isle-sur-la-Sorgue révélé par Albert Camus et Henriette Grindat (*La postérité du soleil* (E. Engelberts, 1965, cat. 31), offerts au regard sociologique ou poétique, permettent de penser l'hétérogénéité d'une production phototextuelle entre voyage, portrait de territoire, paysage, et réflexion sur les espaces.

2. On se référera à l'ouvrage de Danièle Méaux, *Voyages de photographes*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009.



trouble en rien mon sang-froid, et, ramenant d'un geste mon pague sur mon épaule, de manière à bien lui montrer que je n'avais aucune arme, je l'interpellai ainsi avec calme :

« A l'époque où j'étais chez les Medjourtines, tu m'as envoyé ton *aman*. Suivant les recommandations, je suis venu vers toi en passant par Lasgoré, j'ai satisfait dès mon arrivée à toutes les exigences; maintenant que tu as obtenu de moi ce que je pouvais te donner, tu m'empêches d'aller plus avant, invoquant le prétexte mensonger des hostilités avec les tribus voisines qui pourraient compromettre mon escorte. Je ne parle pas de moi parce que ma vie t'importe peu.

» Pourquoi alors as-tu arrêté le midgan que j'avais chargé d'un message pour le guérad Farah ?

» Au lieu de m'assurer près de ton gourgui un campement convenable et d'avoir pour moi quelques complaisances, tu m'as placé exprès aux ardeurs du soleil pour me forcer à partir plus vite.

» Lorsque hier, en présence de ton refus de me laisser faire route vers le sud, je t'ai demandé de me permettre de rejoindre Rhâl, vers l'est, ou Jicl-Ali vers l'ouest, tu as allégué la présence des Esu-Mahmoud d'un côté, des Dolbohantes de l'autre, et tu m'as enjoint de revenir directement sur Lasgoré.

» Tu devais ici me fournir tout ce dont j'aurais besoin. Tu m'as donné comme cadeau un mouton pour vingt hommes, alors que tu possèdes plus de deux mille têtes de bétail.

» Tu laisses exiger de moi, par ton frère, que tu



Peyanide de Laba-Coran

Un campement à Fararalé, en vue des montagnes de haikar

Dérouline changani de castonnement

Gorbadé

Gikr

Giarbgad

Labo-Coran



Profillement des monts de haikar

BRUGES-LA-MORTE

ludie. N'est-ce pas comme une pitié de la mort? Elle ruine tout, mais laisse intactes les chevatures. Les yeux, les lèvres, tout se braille et s'effondre. Les cheveux ne se décolorent même pas. C'est en eux seuls qu'on se survit! Et maintenant, depuis les cinq minutes déjà, la brosse conservée de la morte n'avait guère pâli, malgré le sel de tant de larmes.

Le vent, ce jour-là, revenait plus doucement tout son passé, à cause de ces temps gris de novembre où les cloches, dit-on, s'éteignent dans l'air des poussières de sons, la cendre morte des années.

Il se décida pourtant à sortir, non pour chercher au dehors quelque distraction oblique ou poétique, remède à son mal. Il n'en voulait point essayer. Mais il allait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers.

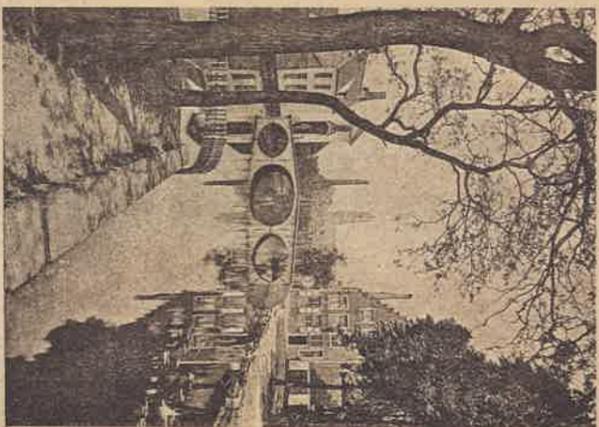






Photo Nyl
UNE MANIFESTATION ANTI-JAPONAISE DANS LE QUARTIER CHINOIS DE NEW-YORK



BOUTIQUE NÈGRE DANS HARLEM

Fulham, à Charlottenbourg ou à Schwabing ; elle atteint son maximum d'intensité à Montparnasse. Mais à « Greenwich Village, me disait un vieux journaliste new-yorkais, tout est faux, faux cabarets, faux journalistes, fausse misère et faux génies ». New-York a bien d'autres gaietés qui ne sont qu'à lui. Le Village est inauthentique, comme le sont ses diners dans les restaurants camouflés en frégate où des champignons sur toast sont servis au bout de piques par des pirates amateurs.

Greenwich Village est bordé par l'Hudson, la Sixième Avenue à l'est, Washington Square au nord, et Charleston Street au sud. Ce fut d'abord un village indien, Sappokanican, puis une ferme hollandaise, la Ferme des Bois, d'où on pouvait voir l'Hudson, qu'alors aucun dock ne cachait. Une épidémie de fièvre jaune fit évacuer ce gros bourg au début du XIX^e siècle et les habitants n'y revinrent que cinquante ans plus tard. Il faudrait un Murger, un du Maurier pour évoquer tant d'ombres illustres. Lafcadio Hearn y passa sa jeunesse et Poe y écrivit *Gordon Pym* et *la Chute de la Maison Usher*. Tout le journalisme de l'époque héroïque, les publicistes, les pamphlétaires, les artistes de la suite de Whistler y eurent leurs studios et leurs cafés. De grandes maisons d'édition qui sont maintenant dans la Ville Haute, débutèrent dans le Village. Il y a encore quelques années, on y pouvait acheter d'excellents livres d'occasion, — tandis qu'aujourd'hui il faut, pour en trouver, remonter à la Cinquante-Neuvième rue. Alors on allait à Greenwich Village pour y voir des femmes à cheveux courts et des jeunes gens décadents... Si vous désirez avoir l'atmosphère de jadis que Greenwich Village, en vain, s'efforce de recréer, allez plutôt au *Cheshire Cheese* dans Fleet Street, à Londres, ou mieux encore à la *Jungle* ou au *Jockey* à Montparnasse.

C'est non loin d'ici que les aristocrates français qui avaient fui Saint-Domingue après la révolte des esclaves, s'étaient



CHEMINÉES DANS LE QUARTIER DU CHAMP-DE-MARS

Il faudra bien redescendre un jour ou l'autre. De telles situations, par leur élévation même, ne peuvent durer. Mais c'est entre les toits, dans les coupures béantes où roulent les voitures, que bourdonne l'appel perfide du vertige.

Le
poteau
d'arrivée
volt
de très loin
le
pauvre petit train
de l'Est
qui amène
Gaspard Hauser
ses
espoirs
ses déceptions
et
son goût pour
la fortune.



Dans *La curée* (1871) de Zola, roman sur les spéculations immobilières dans le Paris haussmannien, un épisode de divertissement futile donne à voir deux personnages feuilletant et se distrayant à commenter un album de photos cartes de visite réunissant pêle-mêle mondains, actrices, amis et famille, visages offerts à l'admiration et à la médisance. La scène fixe le bouleversement de l'espace social par la photographie lorsque, sous le Second Empire, Disdéri dépose le brevet pour la photographie carte de visite qui, grâce à un châssis multiplicateur, propose six à huit négatifs sur une seule plaque, et donc la production démultipliée de photographies de petit format (environ 6 x 9 cm), en poses identiques, ou différentes, collées ensuite sur des cartons avec la signature et l'adresse du photographe, distribuées enfin aux connaissances et proches, offertes lors des visites mondaines, ou imprimées, pour les célébrités, à grande échelle et commercialisées. Il s'agit à la fois d'un changement technologique et d'une révolution des représentations et des mentalités. Disdéri inaugure véritablement le moment où la photographie entre dans l'ère du reproductible¹ et où elle devient ce que Pierre Bourdieu appellera un art moyen². Cette pratique narcissique de la représentation de soi – l'effrayante perspective de figer pour l'éternité et de reproduire à l'infini toutes les grimaces bourgeoises – constitue l'une des principales raisons de la méfiance des écrivains à l'égard de la photographie, et l'un des motifs, probablement, de l'entrée assez tardive du portrait photographique en littérature. Pourtant, l'immense succès des cartes de visite, la diffusion colossale de ces images et leur pénétration immédiate dans le discours social influencent probablement la production de séries romanesques « illustrées par la photographie d'après nature », selon la formule des pages de titre de l'éditeur Nilsson – Per Lamm qui en fait une spécialité à la toute fin du XIX^e siècle.

Les portraits cartes de visite, figures souvent empesées, conscientes de poser, sont des photographies prises en atelier, aux décors bourgeois stéréotypés que le photographe tient à disposition des clients, de temps en temps agrémentés d'un accessoire fantaisie (cheval à bascule, livre, objet intime). Cette mise en scène de soi dans l'atelier du photographe va imprégner la production photolittéraire de la fin du siècle qui en est directement issue. Les illustrations des intrigues bourgeoises, vaudevillesques, sentimentales, voire sagement érotiques, signées Jean Lorrain, Gyp, Willy, Pierre Guédy, René Maizeroy, etc., intitulées *La dame turque* (cat. 25), *Totote* (cat. 22), *Balancez vos dames* (cat. 27), *En bombe* (cat. 28), *Amoureuse trinité* (cat. 24), *La chair en joie le cœur en peine*³, sont aussi des montages de studio, parfois même des collages aux mises en scène ostensiblement factices, empruntant au tableau de théâtre, plutôt qu'au réalisme photographique, une sorte d'emphase. Ce monde est celui des balbutiements du roman-photo. Mettant à part une œuvre symboliste puissante, *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach (Marpon et Flammarion, 1892, cat. 7), histoire de deuil et de dédoublement dans une ville mélancolique et déserte que la photographie donne à voir de manière spectrale, en écho au texte, le reste de la production photoromanesque du tournant du siècle est légère, badine, et joue avec les corps dont elle prétend transmettre la sensualité et la force d'immédiateté

d'une situation (scène de genre, d'intérieur, de groupe, de séduction...). Une certaine inventivité des mises en page et des découpes d'images, parfois le coloriage, les effets de cadres ou de dépassement hors cadre des corps dynamisent la lecture: ainsi, dans *Balancez vos dames* de Gyp, dont l'intrigue se déroule à l'Exposition universelle de 1900, une ombrelle pointée par une dame hors du rectangle de l'image projette le regard vers un hors-scène à deviner; ou, autre photographie, un bourgeois heureux de tromper sa femme quitte l'image au bras d'une cocotte, son chapeau, sa canne et sa jambe déjà entraînés vers d'adultères aventures dont le détail est abandonné aux soins du lecteur (cat. 27).

Déployant un imaginaire convenu – le monde sulfureux du spectacle, l'Orient érotisé (dans deux des livres les plus réussis de cet ensemble, *La dame turque* de Jean Lorrain (cat. 25) et *Les trois dames de la kasbah* de Pierre Loti (Nilsson – Per Lamm, [1899], cat. 23)⁴, la nature pourvoyeuse de tentations, fil conducteur d'une série de contes brefs rassemblés par Catulle Mendès sous le titre ironique de *Bêtes roses* (cat. 26) –, les photographies sont dans tous les sens du terme des clichés et fières de l'être.

Ces premiers romans-photos sont destinés à un public large qu'il s'agit d'amuser et d'émoustiller un peu. Sans prétention esthétique affichée, ils remplissent néanmoins une fonction essentielle dans l'histoire de la collaboration entre littérature et photographie: celle de décomplexer la relation, de l'alléger de l'impératif moral et esthétique qui tend à condamner, dans la photographie, un art trop embourbé dans le matériel, lourd de réalité et peu assorti à l'idéalité immatérielle de la littérature.

Notre réception actuelle doit aussi être mise en examen. L'impression de naïveté désuète que nous éprouvons en feuilletant ces livres, leur trop rapide classement dans la catégorie « charme du rétro », appelant un sentiment d'attendrissement aussi passager qu'inconsistant, risquent de nous dissimuler l'épaisseur et l'importance historique de cette production, comme sa part de jeu et d'autodérision. D'abord, les auteurs n'hésitent pas à jouer sur deux registres, maniant, de pair avec la grâce frivole, le second degré qui met à distance les conventions du genre, les canevas d'intrigues galvaudés, les codes thématiques et visuels. Paul Edwards, dans un riche chapitre sur « Le roman photo-illustré »⁵, a montré la dimension parodique de quelques-uns de ces livres⁶. Mais de manière plus générale, même lorsque les livres affichent une candeur sincère sans arrière-pensée ironique, ils constituent une étape vers l'affranchissement de la photolittérature des carcans idéologiques et une revendication de la liberté de collaborer, voire plus si affinités. Exhiber des corps et des décors, mélanger le « d'après nature » avec l'artifice grossier et criard, opposer une hétérogénéité joyeuse aux débats théoriques et aux déclarations définitives sur le statut et les droits de la photographie sont des façons de sonner la fin du siècle et le passage à une réflexion plus souple sur l'œuvre mixte, dégagée de la nécessité de penser d'abord la supériorité de la littérature avant d'oser la compromettre à côtoyer la photographie. Il s'agit en somme d'un relâchement nécessaire après plusieurs décennies de crispations identitaires entre photographie et littérature. L'étape suivante de cette relation tumultueuse sera, dans les années 1920-1930, la libération surréaliste.

1. Je renvoie aux analyses de Walter Benjamin.

2. Pierre Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.

3. Tous ces romans sont édités à Paris, par la Librairie Nilsson – Per Lamm, entre 1897 et 1904.

4. Ce texte a fait l'objet de plusieurs éditions à partir de 1882.

Il est publié avec des illustrations photographiques en 1890 dans *L'Algérie artistique et pittoresque* et repris chez Calmann Lévy en 1896 et 1897.

5. In *Soleil noir. Photographie et littérature*, PUR, 2008.

6. *En bombe* de Willy (cat. 28) en premier lieu, qui s'exhibe avec Polaire et l'actrice Madeleine Rastat, choisie à cause de sa ressemblance avec Colette, en poses caricaturales que le texte reprend en mode railleur.

M. Mirmont... » avait dit madame de Treuil... Charlotte quitta la cheminée et vint s'asseoir près de la table où étaient les journaux. Elle prit *Le Gaulois* et chercha l'annonce du mariage. Tout de suite elle la trouva.

« Nous apprenons que M. Jacques Mirmont, fils du » regretté banquier Jean-François Mirmont et de » madame Marguerite-Marie-Albertine Leclere, est » fiancé à mademoiselle Jeanine-Marie-Amélie de » Lorme, fille de M. Auguste de Lorme, le riche ma- » nufacturier, et de madame Joséphine-Marie-Caroline » Chignon de Lavaur. Le mariage est fixé aux pre- » miers jours du mois prochain... »

Les premiers jours du mois prochain !... Madame de Barroy cherchait quelle était aujourd'hui la date ? Elle ne savait plus ! ses idées se brouillaient. Enfin, elle pensa : « Suis-je bête ? » et elle regarda *Le Gaulois* qu'elle tenait à la main. Elle lut tout haut : « Mardi 23 mars... » Cela faisait, d'ici aux premiers jours du mois prochain, deux semaines, trois peut-être si les choses traînaient en longueur. Et elle se prit à désirer que cela fût le plus tôt possible. Quand tout serait fini, elle serait peut-être moins insupportablement angoissée ? Maintenant elle souffrait vraiment trop.

Elle resta longtemps encore perdue dans les souvenirs aimés, les yeux fixes, la bouche rigide. Puis, tout à coup, à une vision plus tendre, à un souvenir plus précis, sa physionomie si mobile s'adoucit, son regard s'éteignit sous les larmes, et, s'allongeant sur le divan, elle se mit à sangloter en cachant son visage

dans les coussins de vieilles soies pâlies, d'où sortaient seulement ses lumineux cheveux blonds.

Tandis qu'elle pleurait, M. de Barroy entra. Il tenait à la main un gros bouquet d'œillets blancs auquel pendait, attaché par un ruban, un tout petit écrin de velours gris.



Il s'avancait souriant, lorsqu'il aperçut sa femme et s'arrêta stupéfait.

Charlotte, elle, n'entendait et ne voyait rien. Habituellement énergique, elle restait là sans force, comme une chose inerte, secouée seulement de douloureux sanglots.

Le marquis la regardait et regardait aussi, l'air navré, *Le Gaulois* tombé à terre. Viollemment ému, il fit un mouvement pour courir vers sa femme, puis s'arrêta, et après un instant d'hésitation sortit douce-

V

Le soleil tombait d'en haut, glissant le long de toute cette blancheur des murs, s'éteignant par degrés, pour arriver, en lueur douce et diffuse, en bas, où la chaux mêlée d'indigo avait un rayonnement bleu. C'était comme une lumière azurée de feu de Bengale ou d'apothéose, qui tombait sur le sommeil des trois dames assises. Et, ainsi éclairées, tout le jour elles poursuivaient dans le silence leurs rêves indécis, aussi ténus que les fumées du kief.

En se cambrant comme des almées, elles appuyaient leurs têtes contre le marbre des colonnes, et relevaient au-dessus leurs beaux

bras nus, ornés de bracelets d'argent, de corail et de turquoises.



en le débonnaire salon, des coins ensoleillés et chauds de la Catalogne et de Tunis. Les cerises et les fraises exagéraient le corail de leurs lèvres animées en le *fuoco* des joyeuses sérénades. Leurs deux voix faisaient une tierce harmonieuse. Marius se pâmait.



— Je vous accompagne, mes chéries. Chantez, chantez.
Il se mit au piano.
Les chants, leurs rires, la musique mettaient un tourbillon de folie dans l'espace. Elzen prit tout à coup Elisabeth par la taille et l'entraîna autour de la table.
— Joue! joue toujours. Nous dansons!
Il joua des valse avec frénésie.
— Encore! encore!...

— Je n'en puis plus... Non!... non!...
Elles tombèrent sur un canapé, épuisées.
— Je meurs!... Je meurs!...
— De l'air, Marius, de l'air!

Bientôt, pour des rafraîchissements, ils passèrent dans la véranda.

— Déshabille Elisabeth. Regarde comme ce sera beau ici en ces rayons, nos deux corps, sur le rouge des étoffes, dit Elzen.

— Mais oui, aide-moi.

La jeune fille se débattit mollement, vaguement ivre, riant de leurs mains fourrageant les effets.

— Est-elle belle!

Elle se tenait comme la Vénus d'Apelle.

— Tu es enfant! Couche-toi, là, près de moi. Allonge tes bras. Est-ce beau, dis, Marius, nos deux statues, dans ces couleurs?

Il réfléchissait à Casanova ayant aussi possédé les deux sœurs : le désir d'une complète joie le hantait.

Il s'étendit vers les jeunes filles et les prit entre ses bras.

Elzen le guida bientôt vers une conquête : Elisabeth s'abandonna vaincue.

Une chaleur énorme s'appesantissait par la serre.

Marius prépara les boissons. Une fièvre brûlait sa poitrine.

— Mais elle pleure maintenant. Tu es folle, Elisabeth.

— Elisabeth, je vous en prie. Mais dis-lui, Elzen... Pourquoi ces pleurs, vraiment, après de telles joies?..

— Non. Elle rit. Tiens, elle n'y pense plus. Viens vers moi, maintenant, mon amant, viens, Marius.

Après un instant.

— Il faut nous reposer, Marius... Comme tu es pâle! Et tes yeux, tes yeux! Oh! regarde, dans le parc, le

mes yeux. Elle rougit, et, honteuse de sa chevelure dénouée comme d'une nudité, essaya de ramener sa cape sur ses tempes, mais elle était trop faible et, à demi soulevée sur un coude, elle chuchota quelques mots à l'oreille de ses femmes. D'un bond, les négresses furent debout, et, en un clin d'œil, avec des gestes effarés et des voix grondantes, la malencontreuse cape fut rabattue sur le visage de la dame turque.

Maintenant, elles échafaudaient, à l'aide de cordes et de longues pièces d'étoffes bariolées et voyantes, toute une muraille d'Asie contre mes yeux de roudi. En une minute leur activité fiévreuse eut dressé une tente de cotonnade rouge et jaune, mais une sourde inquiétude les agita encore derrière leur pavillon; car tous les plis de la tente oscillaient avec des doigts noirs de singesse apparus entre les fentes, et c'était dans leur retraite improvisée toute une rumeur indignée d'invectives en langue turque et d'exclamations coléreuses.



D'UN BOND LES NÉGRESSES
FURENT DEBOUT. . .

ne parle pas des fleurs. Il y a des hommes dans les rues. Tu peux aller dans notre chambre. — Vrai, ça ne te ferait rien ? — Je te dis que tu es bête. — Oh ! alors, c'est convenu. » Elle ne demandait pas mieux que de se livrer aux gens qui passent. Or, hier, ils avaient pris rendez-vous dans une cité, entre la rue de Provence et la rue Lafayette. Il arriva, faraud, les poings aux hanches. Elle éclata de rire. « Non, ce qu'ils sont drôles, les Parisiens ! » Il riait aussi. Il dit très vite, à voix basse : « Donne ! — Quoi ? — Ce qu'on t'a donné. — On ne m'a rien donné. Je n'ai pas voulu. » Il lâcha une sale injure, en levant le poing. Elle comprit. « Alors, tu veux qu'on me donne?... — Parbleu ! » Elle le regarda, longuement, fixement. « De l'argent, tu veux que je reçoive de l'argent ? — Dame ! tu es assez belle fille pour ça. » Elle ne répondit pas. Elle songeait. Elle dit enfin : « Les tiges de mes fleurs sont fanées. Tu as ton couteau ? prête-le moi, pour que je coupe le bout des tiges. — Tiens. » Elle

ajouta : « Allons, c'est dit, je ferai ce que tu veux. J'y vais. Embrasse-moi. » Ils se pencha vers elle, ne poussa pas un cri. Du couteau, elle lui avait tranché la gorge ; le rouge sang, en furieux ruissellement, abondait sur la main meurtrière, et sur toutes les fleurs. L'homme tomba, les reins aux pavés, mort. Elle le considérait. Elle avait l'air d'attendre qu'on accourût contre elle, qu'on l'empoignât, qu'on la mit en prison. La cité était déserte. Il ne venait personne. Elle attendit. Personne. Elle s'en alla.



« Voyez les roses, les belles roses, les belles roses rouges, les roses

Elle crut lire un reproche dans les yeux un peu chassieux du colonel comte de l'Étoile. Et, pensant que ce sommeil prolongé indiquait une absence de préoccupations un peu trop grande et que les héroïnes des romans qu'elle lisait étaient beaucoup moins désinvoltes, elle reprit pour corriger l'impression de tranquillité qu'elle ne voulait pas donner :

— J'étais brisée... j'avais la fièvre...

Paul la regarda stupéfait :

— Tu as eu la fièvre, toi, maman?... c'est bien la première fois que ça t'arrive!...

En trente ans jamais il n'avait vu sa mère indisposée. La santé robuste de la rondelette petite bonne femme résistait à toutes les températures, à tous les changements de régime, à tous « les cheveux » même, qu'elle ne cessait de se faire au sujet de son mari. Il la regarda et dit, presque inquiet :

— Ah! ça!... vous êtes donc tous malades, ce matin!...

Il jouait, en causant, avec les journaux posés sur la table. Une voix éraillée, mais qui se faisait douce de son mieux, demanda soudain :

— Pardon, monsieur, voulez-vous permettre?...

En même temps qu'une main très grasse et chargée de bagues s'allongeait, frôlant la hanche du jeune homme à moitié assis sur la table. Il se retira précipitamment et murmura :

— Pardon!... c'est moi, madame, qui vous demande pardon...



de Maugis, une ou deux chaises exigües, un bahut-joujou et une étagère microscopique. Sur les murs, des taches gaies et polychromes : des caricatures de l'homme au bord plat par G. Baer, Léandre, Rip, Valloton, Wély, tant d'autres ; çà et là une pochade de Paseau, une statuette cambrée (Desprez sculpteur) représentant l'auteurs des *Dialogues de bêtes*, un croquis



Elle fait de la gymnastique « rationnelle », couvée par Maugis, qui surveille son développement. (P. 104.)

aigu de Cappiello ; Polaire dans le *P'tit jeune homme*).

Eh ! mais, eh ! mais n'est-ce point ici que, naguère, habita le fils de Renaud ? Pas d'oreur : cette pièce minuscule et la chambre-salon contiguë servent de fillonnière aux jeux réprouvés de Claudine et de Rézi. Est-ce par pur (!) hasard qu'Henry Maugis y a niché la jolie Marcelle ?

— Alors, mon bloum ? Tu ne m'en débarrasses pas, ma gosse ?

— Mais si, mais si. Et « sa gosse » ôte le couvre-chef illustre, le pose sur le bahut (qui, du coup, disparaît presque) et se penche vers le gros



Elle rendrait des points à une professionnelle... (P. 104.)