

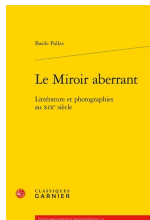


Acta fabula
Revue des parutions
vol. 24, n° 9, Octobre 2023
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.17287>

Rendre au photographique sa visibilité : pour un renouvellement esthétique de la photolittérature

Restoring Photography's Visibility: For an Aesthetic Renewal of Intermedial Studies between Photography and Literature

Gaëtan Zinder



Basile Pallas, *Le Miroir aberrant. Littérature et photographies au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2022, 600 p., EAN 9782406133155



Pour citer cet article

Gaëtan Zinder, « Rendre au photographique sa visibilité : pour un renouvellement esthétique de la photolittérature », *Acta fabula*, vol. 24, n° 9, Notes de lecture, Octobre 2023, URL : <https://www.fabula.org/revue/document17287.php>, article mis en ligne le 25 Septembre 2023, consulté le 17 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.17287

Gaëtan Zinder, « Rendre au photographique sa visibilité : pour un renouvellement esthétique de la photolittérature »

Résumé - Autour de la photographie, une *doxa* persiste : elle serait une représentation parfaite de la réalité, une image vraie, si vraie que l'image s'efface. Un médium estompé. Sous le poids d'une absolue fidélité, une « image invisible », pour le dire avec Barthes. Si la littérature a participé à l'élaboration de ce mythe, celui d'une *image-vraie*, elle a aussi contribué à sa remise en cause. Nombre d'écrivains – Nerval, Gautier, Champfleury, Rachilde, Poe, Geffroy, Maupassant, etc. – ont effectivement porté une attention particulière aux phénomènes d'aberrations photographiques, aux symptômes de son irréalisme, de ses écarts référentiels. En révélant et théorisant cette pensée littéraire de la photographie comme *image*, comme médiatisation du réel, *Le Miroir aberrant* suggère un renouvellement de la critique photolittéraire : son approche *esthétique* de la photographie en littérature vaut comme un retour salutaire aux photographies existantes. Derrière *l'idée*, nous retrouvons les images.

Mots-clés - Image photographique, Médium photographique, Métaphore photographique, Photolittérature, Sémiologie

Gaëtan Zinder, « Restoring Photography's Visibility: For an Aesthetic Renewal of Intermedial Studies between Photography and Literature »

Summary - Around photography, a *doxa* persists. It is seen as a perfect representation of reality, a true image, so true that the image itself disappears. A blurred medium. Under the weight of an absolute fidelity, an "invisible image", as Barthes put it. While literature has played a role in shaping the myth of a true image, it has also contributed to its questioning. Many writers - Nerval, Gautier, Champfleury, Rachilde, Poe, Geffroy, Maupassant, etc. - have indeed paid a special attention to the phenomena of photographic aberrations, to the symptoms of its unreality and the divergences of its reference. By revealing and theorizing this literary view of photography as an image, as the mediation of reality, *Le Miroir aberrant* suggests a renewal of intermedial studies between photography and literature : its aesthetic approach to photography in literature is a welcome return to existing photographs. Behind the *Idea*, we find the images.

Keywords - Image Photographic Image, Photographic Medium, Photographic Métaphore, Photoliterature, Semiotics

Rendre au photographique sa visibilité : pour un renouvellement esthétique de la photolittérature

Restoring Photography's Visibility: For an Aesthetic Renewal of Intermedial Studies between Photography and Literature

Gaëtan Zinder

Si, pour définir l'image photographique, nous avons à choisir, selon le célèbre mot de Jean-Luc Godard, entre *une image juste* et *juste une image*, et que nous nous référions, pour ce faire, aux incunables et classiques de la littérature photographique, nous opterions alors, selon toute probabilité, pour la première définition. Parmi les ontologistes et les sémiologues de la photo, une doxa s'est établie : elle serait une image vraie, une restitution fidèle de la réalité, si fidèle que l'image s'efface. Un médium estompé. Une vitre, en somme. Un invisible qui n'informe pas, mais qui montre et qui dit vrai.

Cette conception mythique de la photo comme technique de restitution fidèle de la réalité, qui existe depuis son invention en 1839, s'est constituée, tout au long du XIX^e siècle, en véritable lieu commun de la critique. Effet de l'impression de la lumière sur un support photosensible, le fonctionnement technique de la photographie – trop souvent méconnu de ses commentateurs qui, ce faisant, opèrent de nombreuses réductions simplificatrices – est au fondement de ses définitions embryonnaires. *Phôtos-graphein*, le dispositif d'impression entraîne rapidement ses productions dans une logique de l'empreinte : la photo, comme « écriture de la lumière », porterait la trace authentique du réel. Garanties d'authenticité, l'empreinte et la solarité sont au fondement du mythe de *l'image-vraie* : dans un article de 1862, Théophile Gautier écrit que la photo « ne saurait mentir, non plus que l'astre est son collaborateur » (1862, p. 35) ; « *Solem qui dicere falsum audeat ?* », se demande Victor Hugo ([1853], 1967, p. 1070), observant les calotypes de son fils. Comme un « miroir qui a gardé toutes ses empreintes », selon la formule de Jules Janin (1839, p. 147), la photographie ne pourrait pas ne pas être vraie. Œuvre du soleil, elle serait l'empreinte – quasi-magique – du réel.

Couplée à cette idée d'empreinte, *l'acheiropoiésis* de l'image photographique (devons-nous rappeler ici l'anathème de l'antimoderne Baudelaire ? L'appareil évincerait l'artiste...) l'inscrirait dans un imaginaire de la révélation mystique, sinon

de la vérité religieuse. L'évènement photographié laisse une trace sur un support, comme le visage du Christ a laissé la sienne sur le linge de Véronique. Vérité authentifiante de la trace et vérité quasi-métaphysique de la révélation : *l'acheiropoïèsis*, d'origine technique ou mystique, participe à cette conception de la photographie comme Vérité, pendant moderne de la *Vera Ikona*. Évincer la main humaine, c'est éviter la métamorphose des artistes poétiques qui informent le réel ; évincer la main humaine, c'est aussi écarter les compromissions mensongères du péché, ses apparitions et ses fantômes. Vérités technique et mystique donc, que celles de la photo. Image vraie dans tous les sens ? *Devenue* vraie à force de discours, de critiques, de réductions et métaphores qui, insérés dans une culture visuelle précise, ont forgé un mythe : celui de *l'idée de photographie*, pour le dire avec François Brunet (2000). À défaut d'une ontologie sérieuse, le xix^e siècle a fondé l'idée-topos d'une image vraie. L'imaginaire d'une image juste.

Au xx^e siècle, ce mythe trouverait sa théorisation, et les idées d'empreinte et de fidélité, leur concept solide : l'indice et l'icône. Autour des années 1980, les ontologies de l'image photographique, en redéployant le mythe de *l'image-vérité* à partir d'une sémiologie non-logocentrique (ou néo-peircienne), lui confèrent une légitimité nouvelle. Sous l'impulsion d'une démarche essentialiste, *l'indice*, qui suppose une contiguïté physique avec son référent, et *l'icône*, qui implique une similarité qualitative ou une ressemblance, deviennent les traits définitoires du signe photographique. Rosalind Krauss dans *Le Photographique* (1990), Roland Barthes dans *La Chambre claire* (1980) ou Philippe Dubois dans *L'Acte photographique* (1990) ont chacun contribué à faire de *l'indice* – et, dans une moindre mesure, de *l'icône* – la caractéristique définitoire de l'image photographique. Comme trace authentifiante d'un réel passé, la photo trouverait sa valeur dans l'exactitude et la perfection¹ du donné à voir. Sa prétendue non-médiatisation lui conférerait ainsi une puissance inédite d'attestation. C'est l'adage barthien : « Quoiqu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photographie est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit » (Barthes, 1980, p. 18). Le médium disparaissait derrière la suréminence d'une absolue référentialité. Invisible ou transparente, *l'image* s'était estompée : de Jules Janin à Roland Barthes, commentateurs, critiques et théoriciens auraient tué le médium. Ainsi, pour une certaine doxa, la photo était-elle devenue, selon les mots de Basile Pallas, « parfaitement invisible parmi les images, occultée par la réalité qu'elle capture » (p. 18-19). Une simple capture du réel. Un équivalent de la vue. Une image si juste que l'image s'efface.

¹ L'exactitude et la perfection forment selon Paul-Louis Roubert le « code génétique » de l'image photographique, telle qu'elle est pensée dans la réception entre 1839 et 1859 (Roubert, 2006).

Que faire, dès lors, des images truquées ? Des « défauts » sur la plaque de verre ou le papier salé ? Des espaces flous, tâches obscures et trous lumineux ? Des improbables déformations, courbures non souhaitées et quelques « effets disgracieux de l'aberration sphérique » (Quincarlet, 1854, p. 164) ? Que faire de toutes ces déformations, tous ces écarts – que Basile Pallas appelle « aberrations » – qui seraient, selon les mots de Marc-Antoine Gaudin, « originel[s] et inévitable[s] » (Gaudin, 1854, p. 133) ? Rien, si l'on s'inscrit dans l'imaginaire de l'image-vraie ; les aberrations, il ne peut que les ignorer. La définition de la photographie comme un calque exact du réel, comme image transparente, s'avère éminemment problématique lorsqu'elle est confrontée aux productions photographiques elles-mêmes. La restriction définitionnelle de la photographie l'enferme dans une catégorie de pensée incapable d'aborder correctement les photos existantes, où le médium se manifeste souvent, sinon toujours. En définissant *la* Photographie, la sémiologie s'est éloignée *des* photographies.

En ce sens, dans un essai paru en 2006, le philosophe Clément Rosset, qui s'est intéressé aux trucages photographiques, s'érige contre la lecture barthésienne dont il dénonce « le caractère utopique de l'idée de photographie-vraie » : « Du caractère fantasmagorique des photographies truquées, il ne s'ensuit naturellement pas que toute photographie est trompeuse, mais seulement qu'il n'est aucune photographie dont il est possible de garantir l'authenticité » (Rosset, 2006, p. 31). Il s'agit, selon Rosset, d'inverser les rapports : lorsqu'on s'intéresse à la photographie, comme image existante, et non comme concept théorique, sa valeur esthétique doit primer sur sa valeur de vérité. En s'attardant sur les phénomènes d'aberrations – qu'il définit comme « remise en cause de la transparence de l'image et de l'invisibilité de la photographie, ou plus précisément, de l'invisibilité du photographique au sein de la photographie » (p. 29-30) – Basile Pallas entend suivre ce chemin, celui d'une approche *esthétique* de la photographie en littérature. Ou plutôt, il entend révéler cette approche, suivant l'hypothèse suivante : la littérature serait le révélateur des aberrations.

La littérature comme révélateur des aberrations

Cette attention portée au phénomène de l'aberration – ou à « l'ensemble des symptômes de la distance que la chose photographiée entretient avec son référent » (p. 29) – se situe au croisement d'une triple démarche. Il s'agit premièrement d'accorder une importance particulière à la *praxis* photographique, aux processus d'élaboration d'une image artefactuelle et, surtout, aux incessantes

corrections que son développement suscite : derrière la transparence de l'image se cache une multitude d'opérations qui révèlent, de ce fait, sa facticité. En second lieu, l'aberration renvoie aux processus de déformations physiques – tâches, courbures, flou, etc. – qu'induisent les « aléas » de la technique photographique. Enfin, au-delà des questions matérielles du médium, l'aberration peut agir au niveau phénoménologique : lorsqu'une image photographique impose quelque anamorphose, sa puissance de révélation provoque la déstabilisation de la synthèse du voir ; l'aberration opère ainsi au niveau perceptif d'une conscience qui *dé-forme* l'image.

Cette triple dimension de l'aberration – praxéologique, physique et phénoménologique – nécessite une approche tout à la fois générale et singulière de l'image photographique, de la production à la réception, et du regard à la vue. *Le Miroir aberrant* répond à cette double exigence : naviguant dans un vaste corpus, qui couvre une large période (de 1839 à la fin du long siècle), Basile Pallas sait rester proche des textes, dont il capte – à la faveur de méticuleuses microlectures – la singularité. Partant d'un nombre considérable d'œuvres, indépendamment des genres et courants littéraires, *Le Miroir aberrant* s'inscrit dans « l'approche diagonale » préconisée par Jean-Pierre Montier (2015, p. 16) : d'une part, l'étude, qui n'est pas strictement littéraire, ne cesse d'enrichir son objet d'une ouverture constante aux discours critiques et techniques ; d'autre part, elle ne se restreint pas aux seuls « classiques » de la photolittérature, mais propose d'explorer, en lecture fine, nombre de textes peu connus, contribuant ainsi à l'élargissement bénéfique de son répertoire. Refusant toute progression chronologique, puisque l'histoire de la réception photographique diffère largement de son historicité technique, Basile Pallas structure son développement en suivant la typologie des aberrations possibles.

En ce sens, la première partie de l'ouvrage (p. 55-140) s'attaque au rapprochement, courant dès les années 1850, entre réalisme littéraire et photographie. (Ré)ouvrant l'épineuse question des rapports entre *mimésis* et représentation, l'auteur du *Miroir aberrant* montre que le parallèle entre réalisme littéraire et photographie ne peut se résumer à la question de la transparence, puisque la photographie a parfois servi de repoussoir au discours réaliste. Pour nombre de littérateurs, peindre ou écrire à *la manière de la photo*, ce serait, justement, *empêcher le réalisme*. Ainsi Gautier, pour accuser le non-réalisme de Courbet, compare-t-il ses œuvres « au laid du daguerréotype » (1851, p. 1) : son exaltation du détail, comme une profusion de réel, serait une négation du réalisme, au profit d'une certaine esthétique de la laideur. Dans *Les Nuits d'octobre* – ouvrage dans lequel Nerval suggère que la littérature a cherché à « daguerréotyper la vérité » ([1852], 1993, p. 335) – la photographie, comme outil discursif, est sujette à d'intéressantes caractérisations.

Certes, sa force de captation du réel est inouïe, mais elle est toujours prise dans un ensemble de conventions propices aux illusions du spectateur. Champfleury enfin, dans sa *Légende du daguerréotype* (1863), qui s'érige contre ce rapprochement topique entre photo et réalisme, accuse le caractère « exact » des photographies, insistant sur les manipulations illusionnistes des opérateurs. Bref, l'exactitude même de la photographie peut être le vecteur des aberrations possibles : c'est parfois la profusion des détails qui dé-forme le réel, toujours phénoménalisé par une *conscience* qui désire et discrimine. *Réaliste*, au sens d'une restitution de l'expérience phénoménale, la photographie ne l'est pas.

Si la photographie transcende notre monde phénoménal, c'est qu'étrangement, elle révèle une part du réel. C'est qu'elle nous montre certains détails que, jusqu'alors, nous ne voyions pas. Photographier, c'est donc se rendre compte de la fragilité du « voir » et, ce faisant, du concept même de « réel ». Cette *labilisation photographique du réel* – et donc du percevoir – occupe Basile Pallas dans la deuxième partie de son ouvrage (p. 141-302). En commençant par évoquer Nadar et son projet de photographier l'ensemble des souterrains de Paris, il montre que l'intégration du photographique au paradigme de l'objectivité n'a pour conséquence que la désillusion du photographe (Nadar, 1889). Le réel ne saurait être capté ; sa puissance d'échappement est, au contraire, réactivée. Poursuivant par une lecture comparée de *L'Homme des foules* de Poe ([1840], 1951) et *Lettre d'un fou* de Maupassant ([1885], 1974), Basile Pallas étudie les menaces qui planent sur un personnage-observateur qui veut percevoir le réel *à la manière de la photo* : le sujet regardant tombe alors dans une confusion généralisée, assistant à la déstructuration de son être-au-monde. Dans cette perspective, c'est sur les rapports entre photo et hallucination que Basile Pallas clôt sa seconde partie, à la faveur d'une lecture étroite de *L'Animale* de Rachilde (1893). La photographie, qui n'est plus comprise comme une puissance d'attestation, apparaît ainsi comme « un agent de déréalisation du monde » (p. 302).

Ainsi la photo impose-t-elle quelque confusion : le réel et son image se confondent. Si le monde, tel qu'il est perçu, perd de son objectivité, celle-ci impose l'éclatement du concept même de représentation. Son image serait si vraie, si ressemblante, qu'elle *entrerait* véritablement dans le réel, au risque de quelque substitution. Et cette ressemblance excessive inquiète. Dans le déni de sa nature même d'image, la photo peut exercer une fascination qui *fait croire à sa réalité*, sinon à sa vie. En ce sens, dans la troisième partie de son ouvrage (p. 303-469), Basile Pallas s'attache d'abord à l'étude des textes qui, invitant à la prise de conscience de la nature artificielle des images photographique, dénoncent une telle fascination : à partir du « Portrait ovale » de Poe ([1842], 1951) ou de *La Curée* de Zola (1871), il démontre que la littérature peut inciter à se départir de la fascination et proposer quelques

moyens de se *déprendre des images*. Dans cette continuité, et pour penser la question du corps dans (de) la photographie, l'auteur propose une lecture sculpturale du photographique : voir en une photographie une sculpture s'inscrit dans une dynamique du désir qui redéploie la question de l'image vivante. Le devenir-sculptural de la photographie s'oppose ainsi à l'invisibilité fondamentale dont parlait Barthes ; l'image vivante vaut souvent comme un remplacement radical du référent (pensons, par exemple, à l'Andréide de *L'Ève future*, et son rapport iconique à l'insuffisante Alicia Clary). Bref, la fascination appelle le simulacre, qui s'oppose à l'image-vraie. La seconde atteste le réel, le premier le remplace.

À l'image vivante, qui invoque une disparition déictique du médium, s'opposent la matérialité des images, leur support et leur objectalité. C'est sur ce point que se concentre la quatrième et dernière partie du *Miroir aberrant* (p. 471-568). Dans un premier temps, dans quelques ouvrages illustrés, guides touristiques ou récits de voyage, Basile Pallas étudie la manière dont les textes mobilisent la « matérialité » des illustrations photographiques qui les accompagnent, soit qu'ils nient leur médiocre qualité, soit qu'ils l'évoquent directement pour « reprendre le pas sur la description ». Dans un second temps, il s'intéresse aux textes qui font de la matérialité photographique (médiumnique ou technique) un point central de leur intrigue, tantôt métaphoriquement, comme chez Villers de l'Ilse-Adam (1886) tantôt littéralement, comme dans « Le portrait » de Gustave Geffroy (1894), où la disparition matérielle d'un daguerréotype, dont l'image s'efface peu à peu au profit de quelque résidus chimiques, constitue le point nodal du récit.

Dans cette version remaniée de sa thèse de doctorat, défendue en 2017 sous la direction de Pierre Laforgue, Basile Pallas tire les conclusions théoriques de l'aberration photographique au croisement de l'histoire littéraire, culturelle et critique. Ainsi révèle-t-il, au sein d'une construction interprétative complexe, un pan (trop) méconnu des transactions photo-littéraires : certes, comme l'a montré Jérôme Thélot, les écrivains du long siècle ont largement contribué à l'élaboration du mythe de *l'image juste* – si bien que l'idée de la photographie serait, avant tout, une « invention littéraire » (Thélot, 2003, p. 1). Mais ces littérateurs ont aussi su prendre le contrepied de cette *idéalis*ation photographique. D'une attention portée au médium à tous les symptômes de quelque « irréalisme », il existe une pensée littéraire de l'aberration photographique, de la photographie comme une image, *juste une image*. Littéraire certes, mais pas seulement. Cette déréalisation de la photo, qui vaut comme une réitération de son imagéité, n'est pas thématisée qu'en littérature, mais opère à de multiples niveaux (peinture, sculpture, imagerie médicale, etc.), dans un réseau complexe d'interférences médiatiques que *Le Miroir aberrant* restitue avec audace et clarté. C'est son premier mérite. Son second mérite, sur lequel nous voulons nous attarder un peu, se situe au niveau de

l'historiographie critique des rapports entre photographie et littérature. *Le Miroir aberrant*, en proposant une lecture esthétique de ces rapports, vaut comme un renouvellement de la critique photolittéraire et, nous le défendons, comme un dépassement salutaire de ses quelques apories potentielles.

Pour un renouvellement *esthétique* de la critique photolittéraire

Depuis le milieu des années 1990, et le renouvellement post-logocentrique des études intermédiales, nombreux sont les critiques qui ont étudié les rapports entre photographie et littérature au *xix^e* siècle. En 2002, Philippe Ortel, qui fait figure de pionnier dans le domaine, a publié une version remaniée de sa thèse sous le titre *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. L'ouvrage entend démontrer à quel point l'image et la technique photographique ont exercé une influence – tout à la fois *invisible* et profonde – sur le champ littéraire, du romantisme à Proust. Partant du concept de « médium auto-raturant » formulé par Daniel Bougnoux (1991, p. 23), Philippe Ortel veut révéler la présence inconsciente de la technique photographique, omniprésente et *raturée*, dans les productions littéraires du *xix^e* siècle. Dans cette lignée, le colloque « Littérature et Photographie » organisé en 2007 à Cerisy-la-Salle (Montier *et al.*, 2008) et l'ouvrage collectif *Transactions photolittéraires* paru en 2015 aux presses universitaires de Rennes (Montier (dir.), 2015), entendent poursuivre cette approche, en l'élargissant à de plus larges corpus, et en tentant d'élaborer une méthode pour l'analyse de ces rapports photo-littéraires. Ces contributions – qui forment désormais les classiques de la « critique photolittéraire » – sont généralement portées à s'inscrire dans un cadre théorique précis.

La tendance a été d'utiliser les concepts fondamentaux de la sémiologie, puisqu'elle considère le texte et l'image comme des systèmes de signes qui peuvent interférer entre eux. Sémiotiser la photographie, c'est la soumettre au modèle du langage, ce qui facilite, en conséquence, l'étude de ses rapports intermédiaux avec la littérature. En ce sens, Philippe Ortel considère la photographie comme « un outil de connaissance, un moyen de maîtrise, de surplomb à partir duquel on peut prendre connaissance des choses » (2002, p. 6). Or, comme le souligne Basile Pallas, « considérer l'image comme relevant d'une *semiosis* permet en outre de rendre compte d'une *lecture* de l'image qui a marqué le cours de son histoire et qui a contribué à forger sa définition comme *image vraie*, dont les valeurs étaient celles de la preuve, de l'attestation, c'est-à-dire des valeurs linguistiques » (p. 35). La critique photolittéraire, en s'inscrivant tendanciellement dans une démarche

intersémiotique, réitère à sa façon le mythe de l'image vraie ; c'est évidemment fructueux, puisque cette *valeur de vérité* traverse l'histoire culturelle de la photographie, mais cette approche a aussi ses limites, puisqu'elle tend à ignorer la concrétude médiumnique du photographique au profit d'une *idée*, d'un concept, d'une métaphore, d'un mythe ou d'un imaginaire de la photographie.

Bref, l'idée sémiotique d'une photographie indiciaire et invisible a pour conséquence une précarisation de son statut. Puisque, dans cette perspective, l'image-médium photographique n'existe presque pas, son appréhension théorique nécessite quelque détour, et ce, de sa réception primitive aux élaborations sémiologiques modernes : « [L]es usages discursifs de la photographie, dans les domaines intellectuels les plus variés, concourent à ne plus réfréner à la photographie elle-même, mais à son idée, c'est-à-dire à opérer une réduction comparable à celle qu'elle subira dans les théories modernes » (p. 44). Ainsi en va-t-il du concept même de « photolittérature » tel qu'il est défini par Jean-Pierre Montier :

Le concept de 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 fabrications spécifiques qui la caractérisent (sémiotiques, esthétiques, etc.) qu'elle infère. Il s'agit [...] d'œuvres dans lesquelles le procédé et l'imaginaire qui 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 (2015, p. 20-21).

L'invisibilisation du médium photographique – qui trouve son aboutissement dans la sémiologie barthienne – impose une approche *métaphorique* de ses influences intermédiatiques. Si la photo, à force de vérité, est devenue un quasi-équivalent de la vue, toute évocation littéraire de la vue ne porte-t-elle le spectre d'une photographicit  possible ? Ainsi la photolittérature se trouve-t-elle parfois à déceler, dans les textes, les symptômes potentiels d'une photographicit  diffuse, à défaut d'une attention portée aux évocations directes de l'image et, surtout, de la *médiatisation* photographique. L'étude des rapports entre littérature et photographie prend alors le risque – et ce n'est pas sans conséquence sur le plan épistémologique – de devenir une étude des rapports entre littérature et *idée de la photographie*, ce qui parfois, comme l'évoque très justement Basile Pallas, impose un dépassement du champ des photographies existantes.

L'intégration de certaines œuvres à la photolittérature apparaît comme une classification *a posteriori* risquant de mettre en valeur ce qui n'est qu'un symptôme de réflexions plus générales, non centrées sur la photographie ou même sur la littérature elle-même, ni sur leurs relations, mais sur des problèmes ayant trait plus généralement à la représentation de la réalité, qu'elle soit photographique ou

littéraire. De ce point de vue, lire des œuvres comme si elles relevaient de la photolittérature, chercher en elles les caractéristiques qui l'incluraient ou non dans ce champ, n'a plus vraiment de sens (p. 38).

L'idée, la métaphore ou le mythe – qui peuvent englober, *in fine*, tout ce qui a trait plus généralement « à la représentation de la réalité » – sont tout à fait susceptibles de transcender la photographie comme chose existante. Subsumer l'isotopie d'une idée de la photographie – devenue, à force de métaphorisations et de réductions sémiologiques, un quasi-équivalent de la vue – sous la recherche de quelque *influence photographique à l'œuvre*, c'est faire face à quelque problème d'ordre logique : soit le symptôme potentiel devient une preuve suffisante, soit la récurrence sémantique d'une idée photographique (révélation, négatif, esthétique du détail, noir et blanc, etc.) ne manifeste *in fine* qu'elle-même, comme la preuve réitérée d'une photographie diffuse, « comme une métaphore qui transporte son référent vers un ailleurs que l'analyse doit être en mesure de déterminer » (p. 43).

Sous ce rapport, l'approche élaborée par Basile Pallas vaut, selon nous, comme un redéploiement salutaire de la photolittérature. L'attention portée au médium, à la médiatisation photographique, permet de se départir du mythe de l'image-vraie et, ce faisant, d'en revenir aux photographies existantes : la photo reprend le pas sur son idée, et l'esthétique sur la valeur de vérité. Ce double retour – à l'image et *aux* images – c'est le recadrage herméneutique d'un geste critique qui s'apparente, parfois, à quelque démarche tautologique, comme une *idée-de-la-photo-littérature*. Dans cette perspective, en éprouvant l'idée de photographie – sa valeur de vérité – à l'aune de la littérature, *Le Miroir aberrant* se situe au croisement de deux autres opérations majeures.

Premièrement, il révèle une approche littéraire du photographique qui n'est pas empêtrée dans le paradigme de l'image-vérité, contrecarrant ainsi la réduction tendancielle de leurs interférences au simple niveau de l'idée, du mythe, de l'imaginaire ou du réseau métaphorique. Montrer que la littérature fait preuve d'une conscience matérielle et pratique – et, pour ainsi dire, *esthétique* – du phénomène photographique, c'est s'inscrire doublement dans l'actualité de la recherche : d'une part, c'est poursuivre, en littérature, les travaux de Clément Chéroux (2013) ou Peter Geimer (2018) sur les aberrations optiques de l'image photographique ; d'autre part, c'est explorer, à partir de la photographie, l'*objectalité* des œuvres d'art en littérature, dans la continuité des travaux récents de Marta Caraion (2020).

En second lieu, en pluralisant les définitions de la photographie, *Le Miroir aberrant* participe au questionnement nécessaire de la sémiotique barthienne : tous les discours sur la photo ne s'inscrivent pas dans l'élaboration du mythe essentialiste de l'image-vérité ; à l'inverse, leur multiplicité bouleverse la vision unifiée de la photographie élaborée par les théories de l'indice. Ainsi Basile Pallas s'inscrit-il dans

la suggestion facétieuse de Jérôme Thélot : « [L]a photographie est une affaire trop sérieuse pour laisser ses seuls historiens et ses seuls sémiologues en parler tranquillement » (2009, p. 15). Mais à l'inverse de Jérôme Thélot, il ne situe pas son *dépassement littéraire de l'ontologie sémiotique* au niveau de l'idée ou de la raison photographique, mais à celui du médium, de la concrétude matérielle de ses aberrations. C'est là toute la force d'une démarche aux accents presque wittgensteiniens : c'est le médium qui transcende l'idée, et non l'inverse ; c'est l'usage réel de la photo qui transcende son usage métaphysique et qui, ce faisant, participe de son éclatement. Rendre au photographique sa visibilité, c'est opérer quelque descente : et l'idée n'est plus qu'une image, *juste une image*.

François Soulages, dans son *Esthétique de la photographie*, en s'inspirant de la notion de littéarité, proposait une conceptualisation fort intéressante de la « photographicités » :

Qu'est-ce qui dans une photo relève de la photographie ? En d'autres termes, qu'est-ce que la photographicités ? Le concept de « photographicités » désigne ce qui est photographique dans la photographie. Toutefois, nous pouvons lui adjoindre une deuxième caractéristique qui rend la photographicités symétrique de la littéarité dont parle Todorov dans la Poétique [...] ; ainsi, la photographicités désigne cette propriété abstraite qui fait la singularité du fait photographique – ce fait renvoyant aussi bien au sans-art qu'à l'art (2017, p. 112).

Cette seconde caractéristique a souvent guidé le travail de la critique intermédiaire : la recherche, dans les textes, des « propriétés abstraites » de la photographie, de ses émanations idéelles et métaphoriques, est un poncif de la photolittérature². Mais pensée ainsi, la photographicités ne réfère pas – ou plus – forcément à la photographie, entendue comme un ensemble de techniques et d'images existantes. À titre d'exemples, les scènes d'apparition au miroir dans *Spirite* de Gautier ([1865], 2002) ou *Le Horla* de Maupassant ([1887], 1979) quoiqu'elles fassent preuve de quelque photographicités, comme une réitération analogique d'un imaginaire

² C'est la méthode revendiquée par Anne Reverseau et Érika Wicky dans leur introduction au premier numéro de la Revue internationale de Photolittérature : « Ce premier volume de cette revue s'inscrit donc en partie dans la continuité des nombreuses recherches menées récemment sur le rapport entre littérature et arts visuels, mais la contribution qu'il vise à apporter consiste à mettre en évidence la spécificité de la métaphore photographique et les particularités de la photographie dans ce rapport texte/image, lequel n'est jamais biunivoque, mais toujours structurellement décalé, en porte-à-faux. D'où le recours nécessaire à cet à peu près inspirant ou créatif fourni en effet par la métaphore. Cette singularité des métaphores impliquant la photographie réside dans le fait qu'elles ne s'inscrivent pas si aisément dans la perspective d'un dialogue entre les arts, car la fidélité au réel perçue dans l'image photographique et le caractère mécanique du dispositif de prise de vue a longtemps semé le doute sur le caractère artistique d'images considérées par ailleurs, pendant les premières décennies ayant suivi leur apparition, comme une performance technique susceptible, par sa « réalité positive », de servir des utopies scientifiques. [...] Si comme le défend Philippe Ortel, l'apparition de la photographie a provoqué une révolution « invisible » en littérature, il se peut qu'elle se soit dissimulée sous les réseaux métaphoriques employés pour naturaliser le procédé » (Reverseau et Wicky, 2017).

associé à la photographie, ne peuvent fonctionner comme des références certaines à la photographie.

Cela étant, l'approche de Basile Pallas propose un renouvellement, sinon un recadrage, de la critique photolittéraire. La photographicit  n'est plus entendue comme une présence métaphorique, mais comme une interrogation littéraire de « ce qui est photographique en photographie » : la praxis, la technique, le medium et la médiatisation. Bref, c'est un retour   l'image. Et ce retour fait montre d'une triple efficace : bousculer l'essentialisation sémiologique, étendre les territoires de la photolittérature et *rendre au photographique sa visibilité*.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

Brunet François, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.

Bougnoux Daniel, *La communication par la bande*, Paris, La Découverte, 1991.

Caraion Marta, « L'unique et le reproductible : l'identité hybride », dans *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2020, p. 79-296.

Champfleury Jules, « La Légende du daguerréotype », dans *Les Bons contes font les bons amis*, Paris, Truchy, 1863, p. 55-64.

Chéroux Clément, *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, Paris, Le point du Jour, 2013.

Dubois Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, coll. « Fac. image », 1990.

Gaudin Marc-Antoine, « Sur la déformation des images par les objectifs », *La Lumière*, 27 août 1854, p. 133.

Gautier Théophile, « Appréciation de la photographie. À l'occasion d'une publication de MM. Faucher et Danelle », *La Lumière*, 15 mai 1862, p. 35.

Gautier Théophile, « Spirite » [1865], dans *Romans, contes et nouvelles*, éd. Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2002.

Gautier Théophile, « Salon de 1850-1851 », *La Presse*, 15 février 1851, p. 1.

Geffroy Gustave, « Le Portrait », dans *Le Cœur et l'esprit*, Paris, Charpentier, 1894, p. 265-263.

Geimer Peter, *Images par accident. Une histoire des surgissements photographiques*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Perceptions », 2018.

Hugo Victor, « Lettre adressée à Gustave Flaubert du 28 juin 1853 », dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Massin, Paris, Le Club français du livre, t. VII, 1967, p. 1070.

Janin Jules, « Le Daguerotype », *L'artiste. Journal de Littérature et des Beaux-Arts*, 2^e série, t. II, 1839, p. 145-148.

Krauss Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. Marc Bloch, Paris, Macula, 2000.

Maupassant Guy de, « Lettre d'un fou » [1885], « Le Horla » [1887], dans *Contes et nouvelles*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1979.

Montier Jean-Pierre, « Introduction », dans *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p. 11-61.

Montier Jean-Pierre, Liliane Louvel, Daniel Meaux, Philippe Ortel (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008.

Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris, Ernest Flammarion Éditeur, 1899.

Rendre au photographique sa visibilité : pour un renouvellement esthétique de la photolittérature

Nerval Gérard de, « Les Nuits d'octobre » [1852], dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. III.

Ortel Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.

Poe Edgar Allan, « L'Homme des foules » [1840], « Le Portrait ovale » [1842], dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1951.

Quincardet Edmond, « Photographie signalétique », *La Lumière*, 14 octobre 1854, p. 164.

Rachilde, *L'Animale*, Paris, H. Simonis Empis, 1893.

Reverseau Anne & Érika Wicky, « Modèle abstrait, objets tangibles. Pour une histoire matérielle de la métaphore photographique », *Revue internationale de Photolittérature*, n^o 1, 2017, [en ligne], URL : <http://phlit.org/press/?articlerevue=modele-abstrait-objets-tangibles-pour-une-histoire-materielle-de-la-metaphore-photographique>, (consulté le 03 septembre 2023).

Rosset Clément, *Fantasmagories*, Paris, Minuit, 2006.

Roubert Paul-Louis, *L'Image sans qualités. Les Beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839-1859*, Paris, éd. du Patrimoine, coll. « Temps et espace des arts », 2006.

Soulauges François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2017.

Thelot Jérôme, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, 2003.

Thelot Jérôme, *Critique de la raison photographique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encres marines », 2009.

Villiers de l'isle-Adam Auguste de, *L'Ève future*, Paris, M. de Brunhoff, 1886.

Zola Émile, *La Curée*, Paris, Librairie A. Lacroix, Verbœckoven, 1871.

PLAN

- [La littérature comme révélateur des aberrations](#)
- [Pour un renouvellement esthétique de la critique photolittéraire](#)

AUTEUR

Gaëtan Zinder

[Voir ses autres contributions](#)

gaetan.zinder@unil.ch