



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 8, n° 3, Mai-Juin 2007
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.3431>

Une photo le long d'un chemin

Virginie Pouzet-Duzer

Danièle Méaux (textes réunis et présentés par), *Photographie et romanesque*, Études romanesques 10, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, 348 p.



Pour citer cet article

Virginie Pouzet-Duzer, « Une photo le long d'un chemin », *Acta fabula*, vol. 8, n° 3, , Mai-Juin 2007, URL : <https://www.fabula.org/revue/document3431.php>, article mis en ligne le 30 Avril 2007, consulté le 05 Novembre 2024, DOI : 10.58282/acta.3431

Une photo le long d'un chemin

Virginie Pouzet-Duzer

« Une photographie est un miroir qui se souvient » *i.*

Écho non nécessairement revendiqué des « visual studies » d'outre-Atlantique, les approches universitaires des liens entre image et texte sont très à la mode en France depuis le début du millénaire. Les vingt-deux études de cet ouvrage, fruit d'un air du temps *ut pictura poesis*, se concentrent plus particulièrement sur l'interaction de la photographie et du romanesque. Et la retranscription d'un entretien entre l'éditrice du recueil Danièle Méaux et la romancière Anne-Marie Garat constitue une forme de conclusion à l'ensemble, un passage également de la théorie à la pratique. *Photographie et romanesque*. La conjonction inscrite dès le titre pourrait faire craindre une possible alternative, une de ces formules que l'on qualifierait de « fourre-tout » mais il s'agit au contraire d'un ensemble dense et réfléchi, d'études tout autant variées que travaillées, organisées chronologiquement par Danièle Méaux et présentant donc une sorte de panorama transhistorique et transgénérique de la relation entre le romanesque et la photographie. La photographie le long du chemin, cette photographie qui prendrait la place du fameux miroir stendhalien transforme d'emblée le paradigme romanesque. Le reflet supposé objectif – soit des plus véridiques – de la surface du miroir laisse place à l'opacité d'une image tantôt vraie tantôt vraisemblable voire tantôt truquée. Le phénomène photographique est en effet susceptible d'être compris comme une dialectique constante du voilement au dévoilement. Car si l'image que l'on nomme « photo » révèle, rappelle le réel, elle est aussi l'inscription spectrale d'une sorte d'*unheimlichkeit* dans la conscience de celui qui la contemple. C'est sur cette amphibologie de la photographie que revient Danièle Méaux dans son article initial, lequel s'apparente à une sorte de présentation et d'introduction de l'ensemble de l'ouvrage, mettant en parallèle romanesque et photographie génériquement autant qu'historiquement (du XIXe siècle à aujourd'hui). Simultanément site d'une réalité qui fut, et projection fantasmatique voire délirante, la photographie peut tout autant générer le romanesque qu'incarner une des modalités de ce dernier (p. 22). Romanesque qu'il convient alors d'entendre dans cet ouvrage collectif — que nous choisissons de recenser le long du chemin et de manière linéaire —, non pas comme un genre mais comme une thématique.

Parce que la photographie comprenait initialement en elle-même toute une dimension romanesque, Paul-Louis Roubert étudie l'historiographie du daguerréotype et s'intéresse plus particulièrement à l'article que Jules Janin publia le 27 janvier 1839 dans la revue *l'Artiste*. Alors qu'il était le moins scientifique, le plus teinté « de merveilleux et de surnaturel » (p. 27) ce texte demeura celui que l'histoire retint comme illustrant au mieux cette invention de Daguerre dont le principe avait été révélé au public par l'Académie des sciences une vingtaine de jours auparavant. C'est-à-dire que la fiction de Janin supplanta la technique, et que l'ancêtre de la photographie instantanée n'est donc pas seulement le daguerréotype mais l'idéal romanesque de ce dernier. Rappelant que quasiment à la même époque – soit celle de la naissance de la photographie – la différence traditionnelle entre sujet et objet avait été remise en question par des recherches en physiologie de la perception (p. 39), Bernd Stiegler revient quant à lui sur un moment particulier des échanges entre Hyppolyte Taine et Gustave Flaubert. De la correspondance autour des questions de pratique d'écriture, de théorie littéraire et d'imagination littéraire qui suivit une visite de Taine chez Flaubert, Stiegler choisit de citer quelques passages. A Taine qui, comparant le romancier à une sorte d'appareil photographique soulignait « le caractère visuel de la littérature » (p. 42), Flaubert répond en se présentant comme une sorte de « médium de traduction qui transforme les objets » (p. 45). L'analogie entre le romanesque et la photographie est alors à chercher du côté de l'écriture : le romancier serait celui dont l'automatisme de perception s'apparenterait au fonctionnement d'un appareil photo.

Jean-Pierre Montier, dans son article sur la génétique des *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo, rappelle tout d'abord que Hugo ajouta dans un manuscrit relié, des dessins issus de souvenirs photographiques différant du texte tel qu'il avait été publié un mois et demi auparavant (p. 57). Lien entre le passé et l'avenir, intercesseur permettant la continuité du mythe, de la légende et du texte, la photographie absente ou demeurée à l'état de souvenirs inscrits dans certains dessins aurait permis à Hugo d'écrire, de dépasser la mort de sa fille mais aussi, ce faisant, de célébrer Léopoldine entre les lignes. Montier démontre ainsi que, s'appropriant le processus photographique, Hugo utiliserait la photographie « pour aller au-delà des antinomies rhétoriques qu'il construit autant qu'il [...] combat » (p. 67). Pour Jérôme Thélot qui consacre son article au roman *l'Idiot* de Dostoïevski – et plus particulièrement à la place qu'y tient le portrait de Nastassia Filippovna – la photographie permet de déclencher tout à la fois la passion amoureuse de la diégèse et la création du texte dans l'extra-diégèse. La photographie « transportable » est cet objet échangé qui offre à Nastassia la possibilité de

pénétrer le cercle fermé d'un foyer auquel elle est étrangère et Thélot souligne qu'il s'agit là en somme de la définition du *romanesque* : « l'immixtion d'une nuit dans les certitudes du jour, l'arrivée du dehors dans les structures fermées » (p. 73). Mais cette même photographie est aussi l'insigne textuel d'un péché originel : « on a mis cette personne au tombeau de l'image, on l'a identifiée en somme, à sa photographie » (p. 75). Et Thélot de suggérer ultimement que le romanesque du roman surgit lorsque masque et visage se présentent comme distinguables car la photographie porte en elle de quoi nourrir à la fois « le fétichisme, l'absolutisation des apparences, le désespoir métaphysique » (p. 81). Comparant l'utilisation de la photographie dans *Le Château des Carpathes* de Jules Verne et *Bruges-la-morte* de Georges Rodenbach tous deux parus en 1892, Marta Caraion révèle quant à elle que la photographie est avant tout un objet de discours. Chez Verne, le recours à une sorte d'appareillage photographique dans la diégèse révèle que la réalité transmise par la photographie n'est pas tant du côté de la raison que de celui de la foi : seule une certaine empathie avec l'image permettrait la croyance voire la certitude (p. 93). Quant aux photographies illustrant concrètement l'ouvrage de Rodenbach (lequel constitue d'ailleurs le premier exemple du genre), elles s'apparenteraient à une forme de garantie « [p]uisqu'on ne peut que croire à la photographie, il faut bien croire aux écrits qui en rendent compte : le réel est contagieux » (p. 88).

Étant donné que le romanesque peut se concevoir en deçà de la forme longue du roman, c'est dans la nouvelle américaine que François Brunet retrouve, dès la fin du dix-neuvième siècle, une omniprésence de l'image photographique. Cette dernière, prenant la forme d'une « *rencontre* » entre « le réel et son étrangeté ordinaire » (p. 102), apporterait du romanesque au récit. Devenue peu à peu « ordinaire » (p. 106), la photographie ne serait néanmoins plus, au vingtième siècle, qu'un élément déclencheur de rêverie et de souvenir, ne suscitant plus d'histoires — et Brunet montre combien des nouvelles de Willa Cather au début du siècle à celles de Raymond Carver voire de Tim O'Brien dans les années quatre-vingt, « le rituel de l'amour photographique » « s'est retourné en protocole de détestation » (p. 107). Henri Rossi, s'intéressant à l'usage que Daudet fit de la photographie, souligne à son tour une tension entre le romanesque et la photographie. Incapable de révéler le réel, de le « dire », ce serait en effet la photographie elle-même qui rendrait le texte indispensable : « [r]ien ne remplace les mots et l'art du romancier à les organiser pour découvrir, sous l'apparence d'un cliché, la mouvante réalité » (p. 116). Fin technicien, Daudet mettra donc dans ses romans la photographie au service de la fiction qu'il crée et se servira de cette dernière comme un outil de travail non comme un idéal de réalisme à atteindre. Le romanesque n'est d'ailleurs pas lui-même exempt d'ambiguïté ainsi que Alain Schaffner le remarque dans son article sur *les Amants de Mata Hari* d'Alexandre Vialatte : « éventuellement condamnable comme défaut de sincérité, il est au contraire louable en tant que producteur

d'illusion esthétique » (p. 133). La photographie de la jeune Mata-Hari qui déclenchera le souvenir en vient en effet selon Schaffner à transcender le réel, lui permettant d'accéder au statut de fiction. Pour Jean Arrouye, la photographie constitue également le point de départ du romanesque. Le projet d'un roman que Jean Giono n'écrivit pas et qui se serait appelé *Noces* est au cœur de cet article. La vue de photographies d'un mariage paysan l'avait en effet tant passionné qu'il en était venu à imaginer ce mariage, à créer le presque script ou du moins l'ébauche d'un possible roman. Ici, ce serait du regard, de la rupture des apparences que pourrait surgir l'écriture. Et puisque la photographie constitue elle-même une simple saisie de l'extérieur des êtres, Giono qui prévoyait de demeurer à la surface du « vu », ponctuant son texte d'imaginaires dialogues, aurait adopté selon Arrouye « une technique d'écriture photographique » (p. 153). Le romanesque ne serait donc pas tant dans la photographie que dans le regard qu'un possible romancier y poserait. Restant dans la virtualité d'un romanesque en devenir, Jean-Louis Leutrat choisit de s'intéresser au cinéma. En revenant sur le travail de « pré-film » qui fut celui d'Alain Resnais, il montre combien la photographie servait à la fois de repérage et de possible documentaire à ce dernier. Les photographies faisaient en effet office « d'imprégnation » (p. 158), transmettant à tous ceux et celles participant au film l'atmosphère ayant intrigué son propre imaginaire. C'est-à-dire que dans la génétique du film même se serait constitué une forme de « romanesque virtuel », une fiction en devenir contenue tout entière dans les photographies – que le film en vienne ultimement à se faire ou pas. Et c'est de la « disposition » que pourrait donc naître le romanesque (p. 162).

Selon Paul Léon qui considère quant à lui les écrits de Roland Barthes, la photographie serait à même, en ses fragments, de présenter « l'écrivain comme fantasme » (p. 167). A la fois empreinte de réalité et de rêverie, Barthes utiliserait la photographie comme un « biographème » (p. 173), créant, avec l'aide de quelques éléments biographiques choisis, de faux souvenirs peuplés d'images. La photographie mettrait donc en pièce l'illusion d'une unité de l'être, forçant le romancier à avoir recours à la biographie pour reconnecter les morceaux épars de sa mémoire. S'inspirant tout à la fois des écrits de Barthes et de ceux de Gilles Deleuze, Isabelle Casta revient, en ayant recours à nombre de judicieux exemples de films, sur le terme de « cliché », sème commun de l'image et du romanesque en tant que « roman banal » voire lassant (p. 183). La photographie serait selon elle utile pour tantôt expliquer tantôt compliquer l'énigme des récits filmiques ; point où l'on s'arrête, *punctum*, elle constituerait à la fois un ajout complexifiant le flux filmique et un simple indice. Dans l'article suivant ce n'est pas uniquement le Chris Marker de *la Jetée* (un des récits filmiques analysés par Casta) qui intéresse Jean-François Guennoc, mais bien l'artiste polymorphe dont l'« étude implique le recours à l'intermédialité » (p. 198). Dans ses *ciné-romans* comme dans ses livres, Marker

utiliserait en effet la photographie comme une forme de posture amplifiant la puissance du romanesque (p. 200). L'insertion de la photographie permettrait de situer l'image en dehors du temps : Guennoc rappelle que le voyage est « en songe », soit non pas rêvé mais ne cessant de continuer (p. 208). Flou figuratif sinon onirique que l'on retrouverait chez Alain Robbe-Grillet, autre auteur polymorphe auquel Philippe Ortel consacre son article : « Robbe-Grillet efface les frontières entre document et fiction en inventant des photographies sans référent mémoriel et peut-être du même coup sans référent matériel » (p. 218). Aussi pour Ortel — qui revient sur les trois volumes de l'autobiographie qu'Alain Robbe-Grillet intitula paradoxalement *Romanesques* —, la photographie constituerait-elle un opérateur possible du romanesque. Et le texte serait lui-même une sorte de travail photographique, développant l'image de manière latente. Ce n'est pas tant du côté du développement de l'image que de celui de son caractère possiblement voilé et spectral que se situeraient selon Christine Jérusalem les romans de Patrick Modiano. Représentation allégorique de l'écriture, la photographie y servirait avant tout la représentation. Écriture et photographie partageraient en effet selon Jérusalem un semblable modèle, celui d'un palimpseste de diverses couches de mémoire inscrites ou dissimulées. Et qu'il s'agisse toujours de photo ou d'écriture, ces souvenirs sont marqués chez Modiano par la nostalgie toute proustienne d'une irréversible perte, puisque « [l]a photographie ne révèle la présence que dans un après-coup inaccessible » (p. 232). « [M]oins pièce à conviction que piège à fiction » (p. 228), l'image constituerait donc dans ces romans une forme d'embrayeur romanesque. Embrayeur dont Charles Grivel révèle dans son article non pas l'inefficacité, mais le caractère factice. Les ouvrages hybrides d'Emmanuel Hocquard permettent en effet à Grivel de revenir sur la conception de Lyotard, selon qui la modernité apporterait sans doute la fin de la représentation (p. 246). A la fois enquêteur et voyageur le romancier aurait « son rapport à fournir à ses employeurs – à sa conscience –, il ne sait que ce qu'il va dire, c'est un écrivain dans son livre dont nous sommes les réalisateurs aveugles aussi bien que lui » (p. 247). C'est-à-dire que selon Grivel ces ouvrages mêlant photographies, poésie et romanesque seraient à comprendre comme une sorte d'exploration des moyens propres à accomplir l'expérience du faire (p. 253). Et cette action, cette écriture incise pourtant d'images ne saurait plus se dire représentation car il n'y aurait plus rien à montrer ni à révéler, sinon le vide et l'absence.

L'introduction de l'étude de Jan Batens et Hilde Vangelder constitue un panorama complet des inscriptions de photographies dans les romans, dès la fin du dix-neuvième siècle. On y apprend que la rencontre entre photographie et romanesque fut tardive à cause d'une certaine méfiance contredisant cette idée d'une promesse de réalisme apportée par la photographie. Il semble en effet que la photographie n'ait pas été originellement considérée comme fiable et que les lecteurs lui aient

préféré la lithographie (p. 258) — et d'une certaine manière, même le roman *Nadja* de Breton révélerait poétiquement l'écueil de la question d'illustration (p. 263). À la fois séquentialisation des images et spatialisation des fragments textuels (p. 267), les quatre romans photographiquement illustrés des années 1970-1990 sur lesquels reviennent Batens et Vangelder inversent les rapports de force originels entre photographie et texte. Ce serait donc à l'époque contemporaine la photographie qui donnerait du sens à la littérature et non plus l'inverse (p. 269). Quoi que, ainsi que le rappelle Agnès Castiglione, Pierre Michon ait préféré au roman un récit de forme brève, il semble que la photographie serve aussi chez lui de faire-valoir à la littérature. « [R]omanesque en elle-même » (p. 277), cette dernière permettrait d'inspirer ou de déclencher le projet d'écriture (p. 273). Et Castiglione démontre que la photographie transfigure, permettant le passage du réel au romanesque (p. 286). Pour Jean-Bernard Vray, qui consacre son article au roman *Tigre en papier* d'Olivier Rolin, cette transfiguration est telle que la photographie se déchiffre comme « deux fois » romanesque (p. 290). Les photographies réelles ou pas que décrivent les personnages ou le narrateur du roman de Rolin seraient en effet selon Vray en « surcharge », « connotant la mort inscrite dénotativement dans le récit » (p. 293) d'autant que la plupart des photographies y sont souvent dégradées par le temps (p. 296). Si le travail de mémoire s'inscrit alors dans le roman, le romanesque est d'autant plus lié aux souvenirs que ces derniers sont parfois faussés. Surgi du flou des images et de celui des reliques vieilles que constituent certaines photographies incises sous forme d'*ekphrasis*, le romanesque s'avère donc encore une fois renforcé. Agnès Fayet — qui s'intéresse aux écrits d'Hervé Guibert, Annie Ernaux, Marc Marie et Jean-Philippe Toussaint —, atteste cette idée d'un renforcement, constatant que la photographie est un embrayeur du romanesque d'où découle un certain détachement entre texte et image (p. 313). Il n'en demeure pas moins que, par delà les raccords de l'imagination, la photographie s'apparenterait à une image fantôme, produisant un effet de flou (p. 305). Quant à l'ultime article de cet ensemble, il constitue une sorte d'inversion du paradigme initial tel qu'il avait été évoqué par Danièle Méaux. Christine Buignet, tout en partant du refus de Zola de vouloir être considéré simplement comme un photographe, s'intéresse en effet non plus à des photographies illustrant un roman voire à la mention de photographies dans ces romans mais bien à ce que la photographie que pratiquent Nan Goldin ou Sophie Calle porte en elle de « romanesque ». Non plus extraordinaire mais devenue le mémoire extime, l'album public d'une individualité à propension romanesque, la photographie prendrait le risque, à l'heure de la « télé réalité » et des webcams (p. 330) de vider le romanesque de toute sa part d'inquiétante étrangeté et, le banalisant, de l'annihiler jusqu'à ce qu'il ne soit plus que récit sans originalité ni particularisme d'une vie comme une autre.

Dans l'entretien de la fin du recueil, Danièle Méaux interroge Anne-Marie Garat, à la fois parce que la photographie est présente dans la majorité des romans de cette dernière et car, en tant que romancière, elle est mieux que personne à même de parler du lien existant entre photographie et romanesque. Lorsque Méaux lui demande tout d'abord pour quelle raison la photographie tient une telle place dans ses romans, Garat revient sur son enfance. L'appareillage photographique y ayant en effet été responsabilité paternelle sinon masculine, la romancière se serait approprié un interdit. La photographie considérée comme un instrument qui produit des images se rapprocherait selon elle techniquement du « laboratoire d'écriture » (p. 334) d'où naît le texte, c'est-à-dire que l'analogie entre romanesque et photographie n'est pas seulement affaire d'effet mais aussi de processus. Attendu que la lecture se devrait d'être une sorte d'enquête, voire une élucidation, Anne-Marie Garat confie également à Danièle Méaux que l'écrivain « est dans le langage comme un quêteur, un mendiant », « archéologue de lui-même » (p. 339). La recherche d'indices est alors au cœur de la fiction, que cette dernière soit ce qui se lit ou ce qui s'écrit. Garat révèle d'ailleurs à Méaux que c'est la question de la prise de vue, de la fabrication-même de l'image qui la fascine dans le phénomène photographique. Il y aurait en effet deux manières littéraires possibles de recours à la photographie : soit le romancier s'approprie l'image et la considère telle un réservoir « où puiser du romanesque » (p. 337), soit il s'intéresse à l'absent, au fantôme qui mit en scène, manipula tel un écrivain la réalité en prenant la photo. Et sans que cela ne soit directement demandé ni avoué, on peut ici supposer que c'est le rôle de ce père qui prenait les photos que la romancière ne cesse de s'approprier en écrivant comme elle le fait.

« La photo est ce qui nous rapproche le plus de la mouche, de son œil à facettes et de son vol brisé » ⁱⁱ remarquait poétiquement Jean Baudrillard. Facettes disparates et kaléidoscopiques qui s'inscrivent dans le roman et auquel ce *Photographie et Romanesque* édité par Danièle Méaux rend judicieusement hommage. Le long du chemin que nous nous sommes en effet proposé de suivre linéairement, le vol brisé des tous ces articles épars offre, en ses multiples fragments, un judicieux panorama, une parfaite vue d'ensemble des relations entre photographie et romanesque.

PLAN

AUTEUR

Virginie Pouzet-Duzer

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : vap@duke.edu