



Focales

3 | 2019

Photographie & Arts de la scène

**Marta CARAION, Natalia GRANERO et Jean-Pierre MONTIER dir.,
Photolittérature, Montricher (Suisse), Fondation Jan-Michalski,
2016, 178 pages**

Hélène Rival

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2582>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Hélène Rival, « Marta CARAION, Natalia GRANERO et Jean-Pierre MONTIER dir., *Photolittérature*, Montricher (Suisse), Fondation Jan-Michalski, 2016, 178 pages », *Focales* n° 3 : *Photographie & Arts de la scène*, mis à jour le 19/07/2021, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2582>

Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

Ce document est sous licence CC BY-NC 2.0 FR

< <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/fr/> >

Marta CARAION, Natalia GRANERO et Jean-Pierre MONTIER dir., *Photolittérature*, Montricher (Suisse), Fondation Jan-Michalski, 2016, 178 pages

Hélène Rival

« Photolittérature » est un néologisme créé par Charles Grivel en 1988 pour désigner les rapports féconds qu'entretiennent la littérature et la photographie (depuis la naissance de cette dernière). Reprenant les sections de l'exposition présentée en 2016 à la Fondation Jan-Michalski à Montricher, Marta Caraion et Jean-Pierre Montier semblent peu à peu pointer, dans ce catalogue, les jalons d'une dématérialisation de la photographie jusqu'à sa dissolution dans la matière de l'écriture. Les textes des différents auteurs s'organisent selon une progression en filigrane de laquelle se dessine l'absorption de l'image photographique dans le texte, depuis l'hétérogénéité du collage artisanal jusqu'à la fusion du photographique et du littéraire, la photographie devenant une image des procédés descriptifs et mémoriels. Image *versus* texte, réel *versus* fiction, le cliché photographique d'avant sa reproductibilité par l'imprimerie commence en effet par être ce corps étranger dont la présence sur papier albuminé doit être « bricolée » pour s'assembler au vélin de la page de texte. Plus tard, la photographie s'absorbe dans l'encre d'impression jusqu'à ce que sa trame se confonde avec les caractères typographiques au point de devenir cette image absente, miroir des procédés d'écriture, voire métaphore des modalités d'apparition d'une modernité photographique.

La première partie du catalogue, « L'apparition de la photographie, entre rejet et fascination » relate cette improbable rencontre entre le « réel brut » de l'image photographique et la littérature, au moment précisément où l'écrivain naturaliste se voit accusé de n'être que photographique. Paul Edwards retrace minutieusement les jalons techniques de cette greffe délicate, révélant en creux la naissance de la reproductibilité : importation artisanale de tirages photographiques ou photoglyptiques découpés et collés, insertion de planches hors-texte empreintes des nuances des techniques de la gravure en creux ou à plat – photogravure, héliogravure, lithographie... –, intégration de clichés tramés en similitravure dont le relief permet la mise au niveau des caractères typographiques. Les modalités de l'intégration matérielle de l'image photographique au texte imprimé racontent autant une histoire technique qu'une histoire sociale des marchés de l'édition. De l'incunable *Élixir du R. P. Gaucher* (1896), dans lequel les précieuses photogravures sont collées sur papier Japon au *Bruges-la-Morte* édité en 1892 en similitravure, il s'agit moins d'une histoire technique que d'un panorama des différentes maisons d'édition.

La deuxième partie, « Voyages et portraits de pays », s'attache à l'objet spécifique qu'est l'album de voyage pour approfondir cette question de l'hétérogénéité paradoxale de l'image photographique dans le texte. Marta Caraion, dressant la carte des premières publications, dans lesquelles le réel « brut » du cliché photographique le dispute encore à « l'impalpable et à l'imaginaire », constate que l'album de voyage est ce lieu où la photographie peut plus facilement trouver sa place car elle conforte le « je » voyageur et narrateur sans empiéter sur son territoire. David Martens suit quant à lui l'itinéraire éditorial de collections du xx^e siècle (« Escales du monde », « Que j'aime... », « L'Atlas des voyages » ou encore « Petite Planète ») à la croisée

de la littérature et de l'industrie du tourisme, pour repérer un retournement lié aux effets de la reproductibilité même : il s'agit désormais de s'affranchir, non plus du réel photographique, mais des stéréotypes de la carte postale.

Dans une trop courte troisième partie, « Chassés-croisés à l'ère des avant-gardes », Andrea Oberhuber évoque les pratiques plastiques des jeux intertextuels surréalistes et insiste sur la dimension collaborative de livres pensés à quatre voire six mains. On peut ici regretter l'absence de mise en perspective avec les milieux éditoriaux de la presse populaire illustrée.

C'est en analysant le roman-photo en tant que genre que la quatrième partie aborde la question des conditions de diffusion et de réception. Marta Caraion constate que la légèreté autorisée par le genre permet la libération des articulations entre texte et image. C'est parce qu'elles sont toutes deux dessinées par la même encre sur le même papier bon marché et qu'elles s'échappent des maisons d'édition respectables, que littérature et photographie peuvent s'affranchir des conventions statiques de l'album pour inventer de nouvelles combinaisons entre le texte et l'image. Jan Baetens mène ensuite une analyse incisive des différents types de récits qui définissent le genre. Associé à la périodicité du feuilleton, le mélodrame construit le genre au point de se confondre avec lui. La spécificité et la calcification du genre se trouvent donc paradoxalement moins du côté de l'articulation entre texte et image que du côté du récit lui-même. Ainsi, dans *La Jetée* de Chris Marker, la narration s'articule à l'image photographique et relève bien du mélodrame, mais elle comporte une dimension réflexive, et, surtout, elle est publiée sous forme de livre ; en quittant les réseaux de diffusion du genre, l'objet se trouve de fait propulsé sur la scène artistique.

La cinquième partie, « Poétique et récits photolittéraires », embrasse plus globalement les problématiques poétiques de l'imprégnation de la littérature dans le bain photographique, s'attachant à des récits qui font de la révélation de l'image leur puissance narrative. Jean-Pierre Montier délaisse un certain essentialisme associé au modernisme du « photographique » pour analyser la photographie comme un ensemble de « phénomènes » : les « pratiques » sociales qu'elle implique et les « ambitions scientifiques » qu'elle se donne. Il cherche à classer ces phénomènes selon la « double polarité entre illusion et savoir, spectacle et connaissance vraie », associée à la photographie depuis sa naissance. Cependant, reprenant la formule de Denis Roche, l'auteur place d'emblée la photographie du côté d'un réel « inadmissible » pour la fiction littéraire. La rhétorique de l'enquête devient alors la forme narrative possible pour une production qui voit dans l'acte de photographier une technique d'introspection, relevant du champ de la connaissance. Jean-Pierre Montier voit alors dans la poésie, du fait de son arrachement aux procédés de la fiction, le seul genre littéraire à pouvoir accepter que la photographie soit autre chose qu'un document.

Dans cette même partie, Véronique Monteront souligne, à travers l'aporie de l'exercice mémoriel réalisé par l'amnésique du *Voile noir* d'Annie Duperey, combien l'album de famille devient facilement une « boîte à histoires » qui suscite la fiction. Philippe Ortel relève ensuite la présence « spectrale » de la photographie dans certains textes littéraires. C'est en tant que pratique sociale quotidienne, souvent moquée, qu'elle est décrite, révélant paradoxalement l'importance croissante d'une attention au « corps visible des choses », à leur « photogénie ». Enfin, Antonin Wiser recense les différentes modalités de « hantise iconique » du texte littéraire et s'attarde sur celle de la « photographie absolue » de Marguerite Duras, que Jean-Philippe Toussaint rejoue

dans *L'Appareil photo* lorsque le narrateur trouve dans une photographie ratée l'autoportrait parfaitement indéterminé qu'il recherche. Le « ratage » serait alors un équivalent de ces amas de cristaux argentiques noircis que découvrait le personnage principal de *Blow-up* lors de ses agrandissements successifs. La texture photographique dans laquelle l'image se révèle illisible serait désormais un modèle pour une « photogénie » littéraire indescriptible.

La dernière partie « L'espace métalittéraire », consacrée à la transition numérique, donne une forme de conclusion à ce récit de l'absorption paradoxale de l'image photographique dans le texte imprimé. En désignant comme « moments photolittéraires » ces périodes de transition durant lesquelles le foisonnement des « récits des prouesses comme des dangers supposés du médium » participe autant à son invention que ses techniciens, Servanne Monjour trace un parallèle entre les débuts de la photographie argentique et le développement des technologies numériques, et en particulier les nouvelles modalités d'édition spécifiques au web 2.0.

Mais c'est sans doute dans la forme même du catalogue que se joue cette impossible digestion du photographique dans le littéraire. Les livres choisis pour l'exposition sont reproduits ouverts, leur reliure coïncidant avec la reliure réelle du catalogue tenu en mains. L'objet photographié oscille ainsi en permanence entre son statut d'extrait textuel et d'image. Qu'on se prenne à lire les caractères reproduits, et on se trouve surpris, lorsqu'on tourne la page, de découvrir un autre texte qui redevient, le temps que dure son identification, une image « inadmissible ». L'insertion bienvenue, en fin de première partie et cette fois-ci sous forme textuelle, de quelques « moments photolittéraires », complète ce jeu reprographique et fait que le catalogue devient lui-même un objet photolittéraire à plusieurs entrées.