

Sous la direction de
Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel,
Danièle Méaux, Philippe Ortel



Littérature et photographie



Presses Universitaires de Rennes



Littérature et photographie

Littérature et photographie

Longtemps la critique littéraire a ignoré superbement la photographie et le rôle qu'elle a eu en relation avec le discours ou l'esthétique littéraires, au point que des ouvrages universitaires sur le naturalisme ne mentionnent même pas cette invention ! Les récents travaux de quelques chercheurs ont au contraire démontré combien littérature et photographie avaient connu des interactions problématiques sans doute mais fécondes, voire « révolutionnaires ». Cette avancée dans la recherche, il était important de la concrétiser et l'amplifier en un lieu lui-même symbolique de la critique moderne. Le présent ouvrage constitue les actes du colloque qui s'est tenu en juillet 2007 au Centre international de Cerisy-la-Salle. Il a rassemblé plus de trente chercheurs internationaux, dont les travaux portent sur l'histoire de la photographie, l'art contemporain, l'esthétique, les littératures française, anglaise, américaine essentiellement. Les chapitres qui le scandent n'ont d'autre ambition que de procéder à un état des lieux, examinant la nature des convergences, comment le photographique est à l'œuvre, comment entretient en dialogue l'espace du livre et l'espace du moi, ce que sont les territoires du lisible et du visible. Autant qu'être une référence, l'ouvrage ambitionne d'impulser l'essor d'un nouveau champ de recherche.

Les organisateurs du colloque de Cerisy-la-Salle et maîtres d'œuvre de cet ouvrage sont Jean-Pierre Montier, professeur de littérature française à l'université Rennes 2, Liliane Louvel, professeur de littérature britannique à l'université de Poitiers, Philippe Ortel, maître de conférences en littérature française à l'université de Toulouse-Le mirail, et Danièle Méaux, maître de conférences en Esthétique et Sciences de l'Art à l'IUFM d'Amiens, membre du CIEREC (Université de Saint-Etienne).

En couverture : NADAR,
Pierrot enjambant une porte-fenêtre, 1854-1855, Paris, Musée d'Orsay.

ISBN : 978-2-7535-0745-6



9 782753 507456

Prix : 23€

Avec le soutien de
l'université de Poitiers
et la participation du CELAM



PUR Réseau des Universités
OUEST ATLANTIQUE
www.pur-editions.fr

Dès lors, peut-être comprend-on mieux l'utilisation, dans l'intitulé de ce propos, du terme de « tropismes », qui pouvait d'abord surprendre puisque, d'avantage qu'à l'organisation d'une image fixe, il fait référence à un mouvement, à un déplacement par lequel un organisme s'oriente en fonction d'une stimulation extérieure. Issu étymologiquement de *tropos* (lui-même de *tropein*, tourner), le terme est d'une grande richesse sémantique, du mouvement physique lié à la lumière aux tropes de la rhétorique par lesquelles un mot, une expression, sont détournés de leur sens. Ainsi les tropismes photographiques, dans ces images où peut alors poindre un *inimageable*, seraient à entendre comme effets de transfert d'attention par déplacement, par substitution d'éléments créant une faille dans l'unité de l'image.

Comment ne pas penser aussi aux *Tropismes* de Nathalie Sarraute, ces mouvements subtils par lesquels, dans les courts textes de l'ouvrage éponyme¹¹, des « Ils » anonymes influent sur l'état ou le comportement d'un ou d'autres « ils » ? En des scènes données comme relativement insignifiantes, des gestes fugitifs, des phénomènes infimes, mais où se manifestent des forces souterraines intenses, semblent régir et modifier les relations. Près de vingt ans après la publication de ce recueil, l'écrivain précise :

« Ce sont des mouvements indéfinissables [...]. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence.

Comme, tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot – pas même les mots du monologue intérieur – ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont, produisant en nous des sensations souvent très intenses, mais brèves, il n'était possible de les communiquer au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues¹². »

La mise en œuvre de tropismes semble donc bien pouvoir permettre l'accès à la perception d'un indicible dans le texte, mais aussi – et c'est ce qu'il nous faut désormais démontrer – d'un *inimageable* dans la photographie. Comme l'héliotrope se tourne vers le soleil, l'image et le texte, par l'effet du tropisme, semblent pouvoir désigner une direction vers laquelle ils sont alors ponctuellement tendus ; et la rupture produite est si prégnante qu'elle nous entraîne à son tour dans la perte des repères (du « *studium* » pourrait-on dire parfois en empruntant le terme à Roland Barthes), vers des terrains troubles mais fascinants – car, à travers une sorte de surplus d'imaginaire, c'est paradoxalement vers le réel qu'ils nous tournent, nous retournent.

11. Nathalie SARRAUTE, *Tropismes*, Paris, Denoël, 1939 ; puis Minuit, 1957 (le recueil est alors un peu modifié : un texte est supprimé, six sont ajoutés, pour un ensemble final de vingt-quatre textes).
12. Nathalie SARRAUTE, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1956, préface p. 8-9.

De quelques tropismes photographiques

Voyons donc quelques-unes des stratégies déployées par certains auteurs de photographies contemporaines, en l'occurrence Rémi Vinet, Catherine Poncin, Lena Hauéis, et Jeff Wall, pour opérer ces « tropismes ».

Ces absents du texte et de l'image

Nous nous pencherons d'abord sur une série de photographies de Rémi Vinet, qui a en outre ceci de particulier qu'elle a été le déclencheur d'un texte littéraire : *Cet absent-là*¹³, de Camille Laurens, qui les a incluses dans son ouvrage. Nous nous attacherons donc aussi à la corrélation entre textes et photographies, qui participe ici tout particulièrement à l'activation de tropismes en chacun d'eux, et de l'un à l'autre. Ce petit livre comprend vingt photographies et dix-huit textes, qui alternent presque un à un. Les images, en noir et blanc, de la série *Figures I* (1998-2001) de Rémi Vinet, résultent d'un travail en plusieurs étapes : il photographie des groupes, des « situations conviviales où se trouvent plusieurs personnes qui échangent¹⁴ » dit-il, souvent des proches. Puis, sur un tirage papier, il examine alors un à un les visages, à la recherche de ceux qui vont le toucher, l'interpeller (il parle de « détecter » un visage, et qualifie ce travail sélectif de « presque inconscient »). Il va alors projeter l'image du visage choisi sur un drap blanc et la rephotographier, une ou plusieurs fois. Les contours plus flous, les contrastes de valeur accentués, la granulation amplifiée contribuent à brouiller les traits du visage, à en défaire la continuité, en ces « figures » saisissant « à la fois une présence et sa disparition, un être et son effacement¹⁵ » comme l'écrit Camille Laurens.

Quant au roman, suite de courts textes sans titres, il alterne quelques rares fragments de récit, posés comme autobiographiques, parfois au présent parfois au passé (une brève relation amoureuse, l'évocation d'un enfant mort-né, quelques bribes de souvenirs), et des réflexions sur la photographie, la passion amoureuse, la mémoire et l'oubli, la mort.

On le devine, de nombreuses relations, explicites et implicites, font du texte de Camille Laurens une chambre d'échos pour les photographies de Rémi Vinet, et vice-versa. Déjà, c'est en découvrant ce travail photographique que Camille

13. Camille LAURENS, *Cet absent-là*, Paris, Léo Scheer, 2004 ; ré-édité chez Gallimard, coll. « Folio », 2006.

14. Site internet de Rémi VINET (<http://remi.photographe.free.fr/figurepropos.html>) consulté en juillet 2007.

15. Camille LAURENS, *Cet absent-là*, *op. cit.*, p. 71.

Laurens dit avoir eu l'idée de ce récit. Les *Figures* de Rémi Vinet, tendues entre l'intensité d'une présence pourtant doublement faite d'absence, et la dimension entropique de ce *reste* d'image, lui ont probablement suggéré la superposition, en référent de cet « absent-là », d'un être que le désamour éloigne et de l'enfant né vivant, mort deux heures plus tard. Deux expériences d'une brutale déchirure, du détachement d'un visage qui vous échappe irrémédiablement lui permettent d'entrelacer les thématiques d'*éros* et *thanatos* dans l'exaltation de l'instant étiré de l'apparition disparaissante, dont les *Figures* sont l'emblème.

Mais si, comme elle le dit, le récit est écrit « autour des Figures », c'est tout autant en raison de leur médium que de leur thématique, et ceci à deux niveaux. En premier lieu, les personnages et actions baignent littéralement dans le champ métaphorique du photographique; la première page en donne déjà une série d'exemples :

« J'apparais [...] on dirait un éclair de flash, dont la surprise me serre la gorge comme on cligne des paupières, je le sais aussitôt, c'est fulgurant : on me voit [...]. Je baigne dans la foule à la manière d'un papier sensible ondoyant dans son révélateur, je me développe et j'impressionne à la vitesse de la lumière, le temps se pose infime, mon corps est un instantané : j'arrête un regard¹⁶. »

La narratrice personnage devient image, prise par celui dont le regard s'est posé sur elle. Mais curieusement plusieurs moments photographiques sont ici coagulés : l'instant de la prise de vue, la durée du développement-révélation de l'image argentique, et aussi, cette étape particulière du travail de Rémi Vinet, le repérage comme aimanté d'un visage au sein d'un groupe. Au-delà donc de la simple image que pourrait produire la scène¹⁷ (en l'occurrence une séance de prise de vue), nous avons donc ici l'effet déclencheur d'un processus dont on peut supposer que l'unité factice va se fracturer.

Par ailleurs, la structure même du récit semble construite sur quelques images fixes, comme en un album où alterneraient photographies et commentaires. L'histoire d'amour évoquée est réduite à trois scènes, en dehors desquelles nous ne saurons rien : l'instantané du premier regard; une séance de prise de vue de l'amant par « le photographe » (jamais nommé, ce qui entretient l'ambiguïté entre réalité et fiction), un an après, pour le projet de ce livre; puis le dernier rendez-vous, dans un café – scène construite comme le négatif de la première. La photographie de l'amant ne figure pas dans l'ouvrage, la narratrice en donne les raisons.

16. *Ibid.*, p. 11.

17. On trouve un exemple de ce type au début d'un livre consacré à son enfant mort-né : « Moi assise, le bébé dans les bras. Yves debout derrière moi, nous enlaçant tous deux, nous baignant de ses larmes : instantané, unique et brève image de la *famille*. Famille défunte. » Camille LAURENS, *Philippe*, Paris, POL, 1995, p. 11.

Là encore un parallélisme est établi entre le récit et sa mise en forme : la désunion du couple était entamée, la séance fut une épreuve pour les trois personnages, le regard de l'homme, alors dans l'absence et le refus, apparaît à l'image comme « intraitable » écrit Camille Laurens (utilisant le terme dont Roland Barthes qualifiait la photographie...); et le photographe, après plusieurs tentatives, a renoncé à transformer ce portrait en *Figure*, l'élection n'a pu se faire, le contact n'est pas passé. À la prise de vue métaphorique de la première scène répond donc l'échec – en deux temps – de la prise de vue réelle, qui scelle à la fois la rupture à venir du couple et la désunion du projet littéraire d'avec la vie.

Les *Figures* de Rémi Vinet, discontinues, spectrales, semblent tenir leur pouvoir de fascination d'un manque à voir qu'elles présentent – comme ici en un appel, une attente d'absorption du texte, texte lui-même tendu vers elles. Selon la « volonté désidentitaire » qu'affirme Rémi Vinet, les visages ont perdu leur identité, ils sont comme habitables par nos souvenirs, presque en quête de nos pensées, de nos mots pour leur restituer une plénitude. La photographie double ici sa minceur de papier d'une profondeur obscure, dont le noir envahissant de l'image sépare les restes iconiques, semblant les attirer vers la disparition. Dans *Figure I* – n° 06 par exemple [voir cahier couleur, figure 39], l'éclairage dissymétrique du visage, qui en transforme certains éléments en signes presque exclusivement plastiques, paraît souligner une pose de trois-quarts, alors que pourtant les formes iconiques semblent désigner la face (et curieusement l'expérience le confirme, aussi bien si l'on cache un côté que l'autre). Par ailleurs, l'engloutissement par le noir fait perdre à la fois le détail des traits – donc la reconnaissance possible de la personne – et la précision du volume : la tache informe en place de l'œil, à droite sur l'image, peut sembler aussi bien un cache devant lui qu'un trou où il s'est perdu; la bouche devient comme un liquide noir qui s'écoule par son bord – à moins qu'il n'y pénètre... Et à fixer longuement cette face détachée de tout corps, figure presque défigurée, ce qui reste de clarté semble comme une flaque d'eau qui peu à peu s'évapore.

On peut penser ici aux propos de Jean-Luc Nancy quand il vient d'évoquer des photographies de masques mortuaires :

« Et pour finir, enfin : la photo *elle-même*, en tant que masque mortuaire, l'image instantanée et toujours recommencée comme le moulage de la présence au contact de la lumière, le moulage d'une présence en fuite dans l'absence qu'on ne capte ni ne représente, mais qu'ainsi, paradoxalement, on *contemple* (on vient dans son *templum*, le temps de son cadrage). Contemplation contemporaine de l'éclipse du regard au fond de l'imagination même : schème du même dans son autre¹⁸. »

18. Jean-Luc NANCY, *Au fond des images*, op. cit., p. 178-179.

De ces *Figures* de Vinet qu'on prend d'abord naïvement pour des portraits, quelque chose nous prend, se plante en nous : « *Figure* s'adresse aux disparus et veut en être l'évocation dans son universalité. C'est une image "plantée" dans la mémoire » écrit le photographe. Là, face à nous, c'est chacun de nous, c'est un autre, c'est la photographie à l'image de notre mort annoncée.

Le travail de Catherine Poncin est, comme celui de Rémi Vinet, réalisé à partir d'un matériau photographique dans lequel elle va prélever des éléments à re-photographier. Mais son corpus de départ est constitué de photographies trouvées (dans des brocantes, des marchés aux puces), ou cherchées dans des fonds photographiques (musées, archives, presse...). Sa recherche entreprise depuis 1986, « De l'image, par l'image », consiste à isoler des fragments d'images, qui recadrés, vont être assemblés en des polyptyques (parfois aussi, associés à des photographies prises par elle-même). Son travail allie donc des processus de focalisation, de déplacement, de combinatoires qui, sans faire perdre aux fragments photographiques leur apparence de traces anciennes, mémorielles, les transposent en une *autre scène*, anonyme mais universelle et intemporelle. Ces œuvres semblent répondre aux propos de Nathalie Sarraute sur ces mouvements indéfinissables que sont pour elle les tropismes :

« Leur déploiement constitue de véritables drames qui se dissimulent derrière les conversations les plus banales, les gestes les plus quotidiens. Ils débouchent à tout moment sur ces apparences qui à la fois les masquent et les révèlent. [...] À ces mouvements qui existent chez tout le monde et peuvent à tout moment se déployer chez n'importe qui, des personnages anonymes, à peine visibles, devaient servir de simple support¹⁹. »

Dans un triptyque de « portrait séquence » de la série « Polysémie Memoria » (1991) par exemple [voir cahier couleur, figure 40], le détail isolé de deux personnages (issus d'une photographie souvenir de cérémonie), la répétition du même motif mais en divers recadrages qui évacuent peu à peu le personnage masculin, et le léger changement d'orientation du fragment donnent l'illusion d'un mouvement à la fois du personnage féminin et du photographe supposé. La femme, dont la majeure partie du visage est cachée par la main, semble traversée par un trouble (malaise, souvenir, brusque prise de conscience... laissons agir la polysémie annoncée par le titre de la série!), et ce mouvement fabriqué nous renvoie lui aussi aux propos de Nathalie Sarraute : « Il fallait aussi décomposer ces mouvements et les faire se déployer dans la conscience du lecteur à la manière d'un film au ralenti. Le temps n'était plus celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi²⁰. »

19. Nathalie SARRAUTE, *L'Ère du soupçon*, op. cit., p. 9.

20. *Ibid.*

Les procédés techniques semblent en outre s'accorder au processus mental de la mémoire qui, elle aussi, fragmente et isole, déforme, juxtapose et reconstruit. Et la qualité des images, parfois floues, au grain photographique souvent visible, répond au trouble d'une reconstitution évanescence. Ce n'est toutefois pas vraiment le jeu conscient d'une mémoire plus ou moins nostalgique que produisent ces œuvres, mais plutôt le choc inattendu d'un souvenir oublié qui, comme par effraction, nous atteint. On pourrait penser à une brusque mise à nu de ce que cachent les « souvenirs-écrans » qu'évoquait Freud : des impressions fortes et affectives, dont ne subsistait aucune trace consciente. À leur place, résultant d'un déplacement, les souvenirs-écrans eux sont très nets, mais leur contenu semble insignifiant, sans intérêt : « Ils constituent la reproduction substitutive d'autres impressions, réellement importantes, dont l'analyse psychique révèle l'existence, mais dont la reproduction se heurte à une résistance²¹. » Les images de Catherine Poncin, qui regroupent des détails issus souvent de photographies de famille (catégorie que l'on peut voir aussi comme une forme socialement établie du souvenir-écran), par leur décontextualisation et la brutalité de leur découpe, de leur assemblage, font advenir un autre niveau de souvenir. Elles produisent aussi parfois l'impression qu'on y voit ce qu'on ne devrait pas voir, les personnages choisis ont souvent les yeux baissés, parfois barrés de noir, le visage caché, beaucoup sont de dos ou dans l'ombre...

La démarche à l'œuvre dans les polyptyques de Catherine Poncin articulerait donc les instances du moi et du ça : à la fois une conscience réfléchie qui donne forme à un propos dans des ensembles construits, et des fragments d'où sourd l'informe, substance ineffable d'une mémoire enfouie : mémoire du monde et de nous-mêmes. Si ces compositions sont des ré-activations partielles d'anciennes photographies, ce qu'elles nous transmettent, ainsi ouvertes à l'altérité, peut être de l'ordre d'une ré-activation de nos propres souvenirs. « Quelque chose, là, palpite » aurait pu dire Nathalie Sarraute (et, dirait tout aussi bien Georges Didi-Huberman : palpite, là, dans le « symptôme »...). L'affleurement de l'*inimageable*, qui nous renvoie à des événements et pensées que nous avons censurés, crée ce passage fragile qui nous permet, le temps ouvert par une photographie, d'affronter ce que nous tenons habituellement à distance.

Des « images-trous »

Une toute jeune artiste, Lena Haueis, évoque souvent l'effet cathartique de l'image, à propos notamment de sa série *Morendo* (2007), composée de sept photographies présentées en 90 x 90 cm, imprimées sur toile par traceur à jet d'encre.

21. Sigmund FREUD, *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1904), Paris, Payot, 1975, chap. 4, p. 51.

