

Photographie et romanesque, textes réunis et présentés par Danièle Méaux, coll. « Études romanesques », Lettres modernes, Minard, Caen, 2006. Un vol. de 346 p.

Ce volume collectif fort de vingt-deux articles confirme le regain d'intérêt pour l'interaction entre photographie et littérature, qu'ont attesté, ces dernières années, les publications de Jean Arrouye, Philippe Ortel, Paul-Louis Roubert et Jérôme Thélot. Ces noms se retrouvent dans le sommaire aux côtés de ceux de spécialistes de littérature française, de littérature américaine, de cinéma et de photographie : une diversité méritoire, même s'il y aurait eu nécessité, sur un tel sujet, de prendre davantage en compte les littératures étrangères, et en particulier celles des pays où s'est jouée l'histoire de la photo. Le riche panorama des présences photographiques dans la *short story* américaine fourni par Jean-François Brunet dans ce volume en fournit la preuve.

Une première remarque s'impose à la lecture : l'approche sémiologique dont Roland Barthes fut l'initiateur dans les années 1970 n'est plus d'actualité. Les références à *La Chambre claire*¹, inévitables jusqu'alors dès qu'il était question de photographie, se font rares et parfois critiques. Placée au centre du recueil – hommage discret ? –, l'étude que Paul Léon consacre au *Roland Barthes par Roland Barthes*² décrit le renversement qui transforme la photographie d'objet théorique en support autofictionnel et romanesque, comme si, chez Barthes, le désir longtemps refoulé d'une vie d'écrivain était venu bousculer sur le tard le postulat sémiologique de la « mort de l'auteur ». Un renversement que résume la mention paradoxale qu'il appose en tête de cet essai où abondent photos et documents intimes : « Tout cela doit être considéré comme dit par un personnage de roman. »

Si Barthes n'est pas plus présent dans ce volume, c'est que la confrontation de l'image photographique, longtemps garante de réalité, et de la notion de romanesque, traditionnellement associée à la fiction la plus fantasque, ne peut pas être contenue dans le seul champ de la sémiologie. Voici un débat dont les deux termes ouvrent des questionnements très divers et le mérite de cet ouvrage est de multiplier les approches de cette problématique. S'agissant de la photographie, va-t-on parler de ces clichés bien réels que des écrivains accolent de plus en plus souvent à leurs récits ou de ces photographies inventées et purement verbales qui servent parfois à plonger les personnages de roman dans des abîmes de mélancolie ? Quant au romanesque, faut-il le constituer en un genre à part ou n'y voir qu'une qualification très souple, qui renvoie tantôt au contenu du récit, tantôt à un mode narratif placé sous le signe de l'onirique ou de l'irréel ? Enfin, la photographie ayant traversé plusieurs révolutions techniques depuis son invention, faut-il historiciser ce débat en s'étonnant que l'image, vue jadis comme une attestation du réel, puisse être considérée à présent comme un artefact intégral ne renvoyant à aucune réalité ?

Dans son introduction, Danièle Méaux prend précisément pour point de départ l'opposition entre le fonctionnement « indiciel » de la photographie, qui l'a liée au réalisme littéraire pendant tout le XIX^e siècle, et les détournements romanesques – singuliers, imaginaires ou fantastiques – auxquels ce fonctionnement réaliste se prête dans de nombreuses fictions dès la fin du même siècle et jusqu'à aujourd'hui. Dans les exemples qu'elle emprunte à Verne, Maupassant et Zola, des photographies fonctionnent comme des preuves authentiques, qui provoquent rebondissements et retournements de situation dans la grande tradition du romanesque. Mais, remarque-t-elle, la photographie a d'autres capacités de romanesque grâce à son pouvoir sur l'imaginaire des personnages et des lecteurs, grâce aussi à la charge émotionnelle dont elle est investie, en tant que trace du passé. En élargissant son propos à des films de cinéma (passant du *Ventre de Paris* de Zola à *Blow Up* d'Antonioni), D. Méaux

1. Gallimard, Cahiers du Cinéma, Seuil, 1980.

2. Paris, Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1975.

entend proposer une définition très extensive de la notion de romanesque, mais ne risque-t-elle pas d'occulter les effets très particuliers qui peuvent résulter de l'introduction d'une photographie dans un récit littéraire, effets inconnus dans l'univers homogène, purement visuel, d'un film ? Comme elle, plusieurs contributeurs mettent surtout l'accent sur le romanesque, notion trop ductile qu'ils s'efforcent de définir à partir du remarquable essai de Jean-Marie Schaeffer sur « La Catégorie du romanesque »³. De toutes ces approches théoriques, celle de Christine Buignet nous paraît de loin la plus radicale et la plus innovante : dans un article nourri de références à la création photographique contemporaine, elle définit les contours du romanesque en photographie, en s'aidant de quatre catégories : deux qui portent sur le sujet des images (survalorisation d'une scène particulière, mise en scène de « tableaux » fictionnels préalablement conçus) et deux qui le mettent en relation avec les pratiques photographiques actuelles les plus inventives (enregistrement photo-biographique compulsif, création d'événements autobio-romanesques).

Philippe Ortel s'est intéressé au cas paradoxal de l'autobiographie de Robbe-Grillet, *Les Romanesques*. Ces récits, où le romanesque est entendu surtout au sens de production mentale, fantastique ou onirique, font la preuve, selon lui, que cette catégorie recouvre moins un genre qu'un registre actualisable dans des œuvres très diverses. L'autobiographie s'y révèle d'autant plus accueillante au romanesque qu'elle s'efforce de donner d'une vie une vision précise et cohérente. Inversement, plus l'auteur se laisse aller à la fiction, dont le romanesque est une modalité, plus il a de chances d'être « personnel » et de se montrer tel qu'il est réellement. Alors que dans les premières œuvres de Robbe-Grillet, la photographie n'était pas utilisée dans sa fonction réaliste, mais comme dispositif capable de métaphoriser le travail d'écriture du nouveau romancier, dans l'autobiographie, « l'autoréférence dont il est le virtuose ne porte plus seulement sur la textualité, mais sur le sujet qui se cache derrière l'écriture, avec son corps, ses facultés et son expérience »⁴. Les divers portraits photographiques décrits dans *Les Romanesques* servent à conduire cette quête ontologique du sujet. Ils introduisent aussi une dimension du passé et du souvenir que le Nouveau Roman s'était appliqué à ignorer. Le primat désormais donné à la vie mentale amène Robbe-Grillet à reconnaître combien celle-ci est dépendante des images. Pour Ortel, *Les Romanesques* illustrent le lien qui relie le retour en force du genre autobiographique aux transformations profondes de la photographie sous l'effet des images de synthèse.

Les romans de Patrick Modiano fournissent à Christine Jérusalem une matière plus aisée. À partir d'une définition peut-être trop lâche du romanesque (« tout ce qui joue avec le vraisemblable »), elle a beau jeu de montrer comment les photographies qui prolifèrent chez cet auteur servent d'embrayeurs romanesques. Il peut s'agir aussi bien de photos inventées, comme dans *La Petite Bijou*, que de photographies réelles et remémorées, tels les clichés de Robert Capa, mêlées à des photographies fictionnelles dans *Chien de printemps*. Clichés perdus, pellicules effacées, images ratées : les photographies sont toujours associées à une disparition, un effacement, des dérèglements visuels, et deviennent les supports d'une rêverie mélancolique, dans laquelle Modiano ne cesse de replonger. Le romanesque de la remémoration suppose que les photos, même issues de l'imagination d'un écrivain, soient tenues pour réelles et comme données à voir au lecteur. On touche ici à ce qui est peut-être une des leçons de ce volume : les photographies réelles que de plus en plus de romanciers sont tentés de reproduire dans leurs récits ne fonctionnent pas très différemment de celles qui n'ont d'existence que verbale. Jean Arrouye relève que Giono, pour écrire *Noces*, s'est servi de deux clichés pris lors d'un mariage provençal, clichés réels qui ne lui ont pas simplement

3. [In] *Le Romanesque*, Gilles Declerq et Michel Murat éd. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302

4. *Photographie et romanesque*, textes réunis par D. Méaux, coll. « Études romanesques », Lettres modernes Minard, 2006, p. 214.

fourni un cadre réaliste, mais ont été en quelque sorte transformés en matière narrative. Dans une perspective voisine, l'article d'Agnès Castiglione sur Pierre Michon, est très suggestif : l'auteur de *Corps du roi* ne peut écrire que sous l'effet d'une stimulation visuelle et référentielle. Dressé au seuil de chacune de ses « vies », le portrait photographique sert d'amorce à un texte qui en débordera et en intensifiera tous les éléments indiciels pour constituer finalement une sorte de monument verbal, de stèle sensible. Bien qu'ils pratiquent aussi, à l'occasion, l'insertion de photographies dans leurs textes, Hervé Guibert et Annie Ernaux sont pour Agnès Fayet des cas un peu particuliers : chez ces auteurs proches du monde des photographes ou eux-mêmes photographes, ce sont les ressources fantomatiques de l'image argentique qui sont mises au service d'un romanesque intimiste, jouant peu ou prou avec leur expérience autobiographique. Le texte se fait célébration et même rédemption d'une vie trop vite passée et dont les photos, à la différence de celles où s'enflamme la verve de Michon, ne livrent que des traces dérisoires. La contribution la plus éclairante à propos des photographies réelles introduites dans des récits fictionnels est celle de Jan Baetens et Hilde van Gelder : portant sur un corpus très contemporain (R. Camus, Sebald, Ondaatje, Riès), elle pourrait constituer à elle seule une petite poétique pour le bon usage de la photographie en contexte romanesque. Jean-François Guennoc rappelle opportunément que le romanesque n'est pas cantonné à la fiction romanesque et qu'il est aussi un des attraits de la littérature de voyage. Se fondant sur l'exemple des « ciné-essais » de Chris Marker, il montre comment la relation de voyage, dans son usage des images photographiques ou filmiques, est, elle aussi, engagée dans cette hybridation des formes génériques qui est sans doute l'un des caractères communs de l'évolution récente des arts.

On remarquera que la qualité esthétique de ces photos réelles insérées dans des récits n'entre pas en ligne de compte, car leur rôle n'a rien à voir avec l'illustration. Le lecteur peut les voir et même les juger belles, mais leur visibilité est subordonnée au programme narratif qui a justifié leur insertion. En ce sens, elles ne diffèrent pas fondamentalement de ces photos imaginaires que Proust, Kafka, Nabokov ou Calvino⁵ ont parfois soumis à l'imagination de leurs lecteurs. Les contributions d'Alain Schaffner sur Vialatte et de Jean-Bernard Vray sur Olivier Rolin analysent des récits où le commentaire d'une photo inventée peut non seulement servir à fixer un décor ou à ressusciter une époque disparue, mais aussi faire naître une intrigue et impulser tout un roman. L'article que Jérôme Thélot consacre au portrait photographique de Nastassia Filippovna dans *L'Idiot* est à cet égard passionnant, car il fournit des clés qui, au-delà de ce roman, nous font accéder au cœur des préoccupations les plus profondes de Dostoïevski. Cette contribution, ainsi que celles d'Henri Rossi sur Daudet, de Marie Caraion sur *Le Château des Carpathes* et *Bruges la morte*, de Jean-Pierre Montier sur *Les Travailleurs de la mer*, montrent combien la technique photographique dès ses débuts a fait fantasmer les imaginaires et suscité des débats : la note de Bernd Stiegler sur Hippolyte Taine et Gustave Flaubert en apporte une illustration fine et amusante. Avec l'historien de la photographie Paul-Louis Roubert, nous remontons aux premières réactions suscitées par l'invention du daguerréotype, parmi lesquelles celle de Jules Janin qui, à contre-courant du sentiment général, faisait entrevoir les grandes ressources romanesques que ne manquerait pas d'offrir ce nouveau médium. Et de fait, les progrès techniques considérables qu'il a accomplis en un siècle et demi ont contribué à l'affranchir de la simple copie mécanique du réel et à le doter d'une plasticité qui le place aujourd'hui au croisement des arts. Signalons enfin que ce volume d'une si grande richesse s'achève par un entretien entre son éditrice Danièle Méaux et Anne-Marie Garat, une romancière que la photographie ne cesse d'inspirer.

Michel COLLOMB

5. Voir, par exemple, les articles sur Calvino, Nabokov, Simon, Nougé,, Tournier et Ben Jelloun, réunis par Jean Arrouy dans *La Photographie au pied de la lettre*, Presses Universitaires de Provence, 2005.