



Prélude à une petite histoire des liens entre photographie et littérature : Baudelaire-Valéry

COMMUNICATION DE LYDIA FLEM
À LA SEANCE MENSUELLE DU 5 AVRIL 2014

Le titre de ma communication, vous l'aurez deviné, est un hommage au livre de Walter Benjamin de 1931, *Petite histoire de la photographie*. Dans ce texte, Benjamin utilise une expression qui sera largement reprise : « l'inconscient optique ». « La nature, écrit-il, la nature qui parle à l'appareil photographique diffère de celle qui s'adresse à l'œil ; elle est autre, avant tout parce qu'au lieu d'un espace consciemment élaboré par des hommes, c'est un champ tramé par l'inconscient. (...) À travers elle (la photographie), nous est révélé pour la première fois cet inconscient optique, comme la psychanalyse nous familiarise avec l'inconscient pulsionnel¹. »

Je vais cet après-midi tenter de vous faire partager mon enthousiasme pour le champ croisé de la photographie et de la littérature, champ qui s'élargit au fur et à mesure que je cherche à le parcourir et à en prendre connaissance, tant il se révèle toujours plus vaste. Aussi, cette communication ne sera-t-elle peut-être que le prélude à d'autres. Sans aucun doute, pour nombre d'entre vous les textes et les questions abordées ici sont familières, je demanderai donc votre indulgence si je découvre longtemps après vous ce que vous savez déjà. Je pense en particulier à notre consœur, Danielle Bajomée, pour qui ces sujets sont un objet d'étude savante et d'enseignement.

¹ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Allia, 2012, p. 17-19 (trad. Lionel Duvoy).

Depuis environ une dizaine d'années, de nombreux chercheurs et critiques ont ouvert un vaste chantier consacré aux liens multiples entre littérature et photographie à travers des publications universitaires, des séminaires, des colloques², ou un site internet comme PHLIT³ et de nombreux livres et ouvrages collectifs⁴.

Telle une carte du Tendre, les liens entre littérature et photographie depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à nos jours vont de la rivalité anxieuse à l'amitié fortuite, du mépris à l'exaltation, au trouble ou au plus étroit compagnonnage.

De Baudelaire et son fameux texte de 1859 *Le Public moderne et la photographie* à Valéry qui célèbre à la Sorbonne le centenaire de la photographie en 1939, en passant par Barthes et sa fameuse *Chambre claire*, qui accompagne le deuil de sa mère, ou Walter Benjamin, déjà cité, Lewis Carroll bien sûr, l'un des premiers écrivain-photographe, et bien sûr Victor Hugo, Zola, Nerval, Loti... on pourrait s'attarder longuement sur chacun d'eux et en particulier sur Proust, par exemple, dont la métaphore photographique court tout au long de *La Recherche* comme l'ont montré le photographe Brassai ou le critique Jean-François Chevrier. Sans parler du rôle de la photographie dans les œuvres de Perec, Modiano, Annie Ernaux, Hervé Guilbert, Sebald, la jeune Alix Cleo Roubaud⁵, ou bien sûr le prix Nobel, Claude Simon, à la fois écrivain et authentique photographe.

Pour préparer cette communication, j'ai entrepris une petite anthologie des liens entre littérature et photographie depuis l'apparition de celle-ci, saluée en 1839 par Arago comme une invention française, et je l'avoue, cet abécédaire dépasse largement la modeste promenade que je souhaitais entreprendre pour me faire « une petite idée » de la chose. D'après la recension de Paul Edwards dans son livre *Soleil noir. Photographie et littérature* — que le projet scientifique PHLIT

² Colloque à Cerisy, *L'écrivain vu par la photographie – Formes, usages, enjeux (XIX–XXI siècles)*, sous la direction de David Martens, Jean-Pierre Montier & Anne Reverseau. du 21-28 juin 2014.

³ PHLIT Répertoire de la photolittérature ancienne et contemporaine - <http://www.phlit.org/>

⁴ Voir notamment : *Littérature et image au XIX^e siècle* (2001) de Philippe Hamon, *Photographie et langage* (2002), de Daniel Grojnowski, et *La Littérature à l'ère de la photographie* (2002), de Philippe Ortel, *Traces photographiques, traces autobiographiques* (Méaux, Vray, 2004), *La Photographie au pied de la lettre* (Arrouye, 2005), *La Littérature et la Photographie* (Montier, Louvet, Méaux, Ortel, 2008), *autobiographiques* (Méaux, Vray, 2004), *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique* (Piret, 2007).

⁵ Voir le livre à paraître d'Hélène Giannecchini, *Une image peut-être vraie. Alix Cleo Roubaud*, Seuil, 2014.

considère comme le mètre-étalon de la question — il y aurait plus de 2424 références à consulter aujourd’hui. Mais dans ce champ de l’érudition, je me ferai aujourd’hui lilliputienne.

Commençons donc notre premier et trop rapide tour d’horizon par la Belgique qui, comme souvent, se montre pionnière. En effet, c’est Georges Rodenbach, qui dès 1892, accompagne son roman symboliste, *Bruges-la-morte*, de 35 photographies de la ville qui accueille son intrigue. Dans l’Avertissement, Rodenbach note ceci : « ... Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu’il nous a plu d’élire, apparaît presque humaine... C’est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages : quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, église, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l’influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l’ombre des hautes tours allongée sur le texte.⁶ »

L’écrivain symboliste a probablement été intéressé par la tension et peut-être même le malaise que ferait naître chez le lecteur l’apparition de photographies banalement réalistes au fil d’un récit qui est lui-même entièrement voué à l’évocation du silence et de l’ambiance en noir et blanc de la cité flamande.

Michel Collomb⁷, professeur de littérature comparée, note assez sévèrement que les photographies choisies par Rodenbach « ancrent assez naïvement le récit dans un espace réel, mais n’apportent aucun sens supplémentaire, ne génèrent aucune osmose poétique avec le texte, tout au plus prolongent-ils par leurs teintes grises et leur cadrage austère une rêverie que le rythme lent et envoûtant du récit suffit à produire par la seule force des mots ». Pour Paul Edwards, par contre, le choix de ces photos s’explique par l’intérêt que Rodenbach et les symbolistes portaient à la théorie des spectres, halos immatériels qui survivent aux personnes dans les lieux qu’elles ont fréquentés et que la photographie pourrait capter. On

⁶ Paul Edwards, *Soleil noir. Photographie et littérature*, Rennes, PUR, 2008.

⁷ Michel Collomb, « Le défi de l’incomparable. Pour une étude des interactions entre littérature et photographie », *Vox Poetica*, 12 septembre 2009, en ligne sur <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/collomb.html>

peut lire l'étude très documentée qu'il a consacrée à ce roman dans son ouvrage, *Soleil noir. Photographie et littérature*, publié en 2008.

Au cours des années 1930, Georges Simenon, pour gagner sa vie, parallèlement à l'écriture de ses premiers romans, a connu une importante activité de journaliste pour la presse populaire. C'est à ce titre qu'il a été chargé d'effectuer certains grands reportages — en Europe de l'Est, en Afrique, autour de la Méditerranée —, périples qui ont culminé entre décembre 1934 et mai 1935, avec « Un tour du monde en 155 jours », pour *Paris-Soir* et *Marianne*. Tout au long de ses voyages, Simenon a non seulement pris des notes, écrit ses « papiers » mais aussi réalisé quelques 2.700 photographies, qui forment un ensemble où, bien au-delà du document sociologique et de l'illustration, se révèle l'œil d'un photographe. Le musée du Jeu de Paume à Paris lui a consacré une exposition, « L'Œil de Simenon » en 2003⁸.

Plus près de nous, il y a, bien sûr, Jean-Philippe Toussaint, l'auteur du roman *L'appareil-photo* (1989) dans lequel il s'agit, entre autres, d'une réflexion sur la photo idéale, figure du roman idéal. Il a également publié un livre moins connu *Mes bureaux, luoghi dove scrivo* (2005) dans lequel se côtoient photographies, textes autobiographiques, et citations de ses fictions. Même avant la publication de ce livre photolittéraire, Toussaint s'intéressait à la photographie, ayant publié dans la revue littéraire en ligne *Bon-à-tirer* de nombreux petits textes sur la photographie accompagnés de photos, dont « Le jour où j'ai fait ma première photo » (2001) ou « Le jour où j'ai trouvé chez moi quelques photos de quand j'étais petit » (2004). Depuis 2000, il fait des expositions photographiques, dont la dernière au Louvre, en 2012⁹.

Après les propositions de Rodenbach ou Simenon, ce sont Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart qui réinventent le genre des romans-photos dans les

⁸ *La folle d'Itteville* de Simenon a été réalisé en collaboration avec Germaine Krull (1897-1985), qui fut l'une des plus grandes photographes de l'entre-deux-guerres. Le 4 août 1931, Georges Simenon, Jacques Heaumont et Germaine Krull, donnèrent une fête à bord de l'*Ostrogoth* pour arroser le lancement de la collection « Phototexte » avec *La folle d'Itteville*. La collection s'arrêtera avec ce premier ouvrage.

⁹ « Textualité sans frontière : Le photolittéraire chez Jean-Philippe Toussaint » sur le site PHLIT, Répertoire de la Photolittérature Ancienne et Contemporaine - <http://www.phlit.org/>

années 80 avec des récits photographiques tels *Fugues* (1983) ou *Prague* (1985) sans oublier, bien sûr, les photogrammes de notre consœur, Claire Lejeune.

La revue belge *Textyles*, a consacré un numéro à « La Littérature au prisme de la Photographie », n° 43 (2012) qui a consacré des pages aux tentations photographiques de Rodenbach, Dominique Rolin et Guy Vaes. Martine Renouprez y a traité de « Poésie et photographie dans l'œuvre de Claire Lejeune » et notre consœur Danielle Bajomée s'est attachée aux « Les chambres noires d'Elvis. Pour une lecture d'*Un jeune homme trop gros* d'Eugène Savitzkaya ». « En quelque sorte, écrit-elle, le roman produit ce qu'il interdit et refuse ; il nous impose, de façon totalement inusitée, un texte " travaillé " par le photographique, un texte « écrit en images » ou à partir d'images, mais un texte évidé, déceptif, jouant sur la rétractation et le gommage de ce qui est créé comme attendu. »

*

C'est donc en été 1839, que le physicien, et député François Arago révèle publiquement le procédé de fixation de l'image mis au point par Louis Daguerre. Cette annonce mémorable, faite à la Chambre des Députés le 3 juillet et à l'Académie des Sciences le 19 août, est en quelque sorte la date de naissance officielle de la photographie comme invention. « Nous venons d'essayer de faire ressortir tout ce que la découverte de M. Daguerre offre d'intérêt, sous le quadruple rapport de la nouveauté, de l'utilité artistique, de la rapidité d'exécution et des ressources précieuses que la science lui empruntera. »

Mais la photographie a une double naissance puisque c'est déjà en 1826 que Nicéphore Niepce réalisa le premier cliché : « Point de vue pris d'une fenêtre du Gras, Saint-Loup-de-Varenne. »

*

Parmi les premiers adeptes de la photographie au XIX^e siècle, les écrivains furent souvent les plus enthousiastes : Nerval s'embarque pour l'Orient, en 1843, avec tout un équipement de daguerréotypie et l'espoir, rapidement déçu en raison de son inexpérience, de rapporter des documents exceptionnels. Hugo, en exil à Jersey, ne

tarda pas à comprendre le profit qu'il pouvait tirer de cette technique ; il se procura un appareil et réalisa avec ses proches plus de trois cent cinquante photos entre 1853 et 1854. Zola était un photographe chevronné qui s'intéressait aux aspects les plus techniques de la prise de vue sans parler de Pierre Loti qui, dans le manuscrit de son *Journal intime*, a glissé plus de six cents clichés, vues stéréoscopiques ou petites « glaces à images », dont les plus anciennes remontent à 1872¹⁰.

En 1858, dans son « Cours familial de littérature », Lamartine se montre sévère vis-à-vis de « cette invention du hasard qui ne sera jamais un art, mais un plagiat de la nature par l'optique ». Mais, en 1859, il se fait photographe par le sculpteur Adam-Salomon et change d'avis : « La photographie contre laquelle j'ai lancé un anathème inspiré par le charlatanisme qui la déshonore, en multipliant les copies, la photographie, c'est le photographe. Depuis que nous avons admiré les merveilleux portraits saisis à un éclat de soleil par Adam-Salomon, le statuaire du sentiment, qui se délasse à peindre, nous ne disons plus que c'est un métier : c'est un art. C'est mieux qu'un art, c'est un phénomène solaire où l'artiste collabore avec le soleil. »

Pourtant, la photographie¹¹, alors même qu'elle élargissait son public et diversifiait ses usages, restait considérée comme une technique auxiliaire, sans prétention artistique, dont l'utilité essentielle était de permettre une exploration

¹⁰ Voir le texte de Michel Collomb, *op.cit.*

¹¹ Pour certains chercheurs, il existe un « âge photographique de la littérature, lié à ce nouveau dispositif optique. Pour Christelle Reggiani par exemple, le roman flaubertien et sa pratique du discours indirect « aurait permis à Flaubert de cristalliser littérairement les avancées balzaciques pour constituer la première écriture proprement photographique (...) avant la conscience romanesque explicitement photographique de Zola ». Ce dernier avait une vraie passion pour la photographie qui donna lieu à plus de 7000 clichés familiaux. Il refusait bien sûr l'appellation de romancier « photographe » que lui assénaient certains critiques. Pour Leszek Brogowski, sa démarche d'enquête est similaire à celle d'un photographe qui visite les lieux, s'y immerge, mais surtout, plutôt que le « procédé marchand de multiplication », ce qui fascine Zola c'est l'opération photographique proche du « pouvoir créateur de l'esprit imageant ». Zola qui se réclame d'une objectivité scientifique et romanesque insiste sur la perception littéraire comme liée à des critères visuels et précise, dans une lettre à Valabrègue, en 1864 : « Toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création. Il y a, enchâssée dans l'embrasement de la fenêtre, une sorte d'écran transparent, à travers lequel on perçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces changements tiennent à la nature de l'écran. »

plus poussée du réel. Baudelaire, inquiet de voir les images trop parfaites des photographes être préférées aux visions imaginaires des peintres et des poètes, critiqua sévèrement une technique qui lui paraissait consacrer un goût vulgaire de la réalité au détriment de l'imagination.

Baudelaire, qui avait fait de l'imagination « la reine des facultés », condamnait la photographie puisqu'il la croyait vouée à la copie, à la reproduction du présent, à l'enregistrement de l'actualité dans ses détails les plus crus. Les romantiques reprochaient à l'image la précision dans le rendu des détails. Comme si le photographe à l'inverse de l'artiste authentique ne faisait aucun choix entre l'accessoire et l'essentiel.

Le mépris de certains peintres ou écrivains pour la photographie n'était pas exempt d'un obscur sentiment de rivalité, de conflits, de menace. Comme si l'art ne tenait qu'à la *mimesis*, à la ressemblance, et que la photographie l'avait conquise absolument, et détournée à son seul usage.

Le fameux texte de Baudelaire, si souvent cité, *Le Public moderne et la photographie*¹² est paru le 20 juin 1859 dans la *Revue française* sous le titre « Lettre à M. le Directeur de la Revue française sur le Salon de 1859 ». Ce texte ne connaîtra qu'une diffusion restreinte et sera repris après sa mort, lors de la publication des *Curiosités esthétiques*.

En voici quelques passages :

Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. (...) En matière de peinture et de statuaire, le Credo actuel des gens du monde (...) est celui-ci : « Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature ... Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés, ainsi un pot de chambre ou un squelette). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu. » « Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude.

¹²Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Études photographiques*, 6 mai 1999. <http://etudesphotographiques.revues.org/185> consulté le 12 décembre 2013.

Daguerre fut son Messie. » Et alors elle (la foule) se dit ; « Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés), l'art, c'est la photographie. » À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal.

Allusion aux bourgeois qui se précipitent pour se faire tirer le portrait, luxe réservé jusque-là à l'aristocratie. À ses débuts, les images ne sont que sur des petites surfaces de plaques de métal à tirage unique, conservées comme des bijoux. Les temps de pose sont longs, on doit fabriquer des structures pour maintenir le corps immobile suffisamment longtemps : se faire photographier relève plus de la torture que du moment de plaisir... pourtant les masses bourgeoises se jettent sur ce luxe autrefois réservé aux nobles : il est désormais possible de se faire tirer le portrait et d'admirer son visage en permanence.

La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre. (...) Il faut donc qu'elle (la photographie) rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux.

Baudelaire reprend ici à peu près la liste dressée par Arago dans son discours de 1839.

Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine

de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous !

Et Baudelaire conclut par ces mots :

Est-il permis de supposer qu'un peuple dont les yeux s'accoutument à considérer les résultats d'une science matérielle comme les produits du beau, n'a pas singulièrement, au bout d'un certain temps, diminué la faculté de juger et de sentir ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel ?

Il est intéressant de noter que Baudelaire ne cite aucun photographe en particulier alors qu'en même temps que le Salon, et la porte à côté, a lieu la troisième exposition de la Société française de photographie. Et puis surtout, Félix Tournachon Nadar, qui est l'un des premiers à exploiter les techniques photographiques à des fins artistiques, est depuis 1840 l'ami de Baudelaire. Nadar écrira un livre, *Charles Baudelaire intime, le poète vierge*. De 1855 à 1858, Baudelaire pose pour Nadar, pendant au moins trois séances. Baudelaire pose également pour Carjat et pour Neyt, en Belgique, soit six ou sept séances au total, qui nous ont laissé, avec les variantes, quatorze portraits¹³. Peut-être Baudelaire n'évoque-t-il pas dans son texte critique la photographie de portrait parce qu'elle le concerne personnellement.

Nadar, familier des écrivains, fut lui-même un novelliste fécond, un essayiste prolifique, il publie en 1900 un livre, *Quand j'étais photographe*¹⁴, dans lequel il s'émerveille de toutes les inventions qui changèrent la vie au XIX^e siècle — la machine à vapeur, la lumière électrique, le téléphone, le phonographe, la T.S.F., la bactériologie, l'anesthésiologie... Nadar accorde à la photographie la palme de l'étrangeté : « Mais tous ces prodiges nouveaux, se demande-t-il, n'ont-ils pas à s'effacer devant le plus surprenant, le plus troublant de tous : celui qui semble donner enfin à l'homme le pouvoir de créer, lui aussi, à son tour, en matérialisant

¹³

http://www.lexpress.fr/culture/livre/photographie-inedite-un-air-de-baudelaire_1301028.html#f2aLod9QwgGUe5HV.99

¹⁴ Voir Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, le chapitre « Sur les traces de Nadar », p. 18-36.

le spectre impalpable qui s'évanouit aussitôt aperçu sans laisser une ombre au cristal du miroir, un frisson à l'eau du bassin ? »

Comme le souligne Antoine Compagnon, « la modernité baudelairienne [...] porte en elle-même son contraire, la résistance à la modernité ». La photographie n'est pas seulement le produit de la modernité, elle en est l'image, elle la *signifie*, comme le dit très justement André Rouillé.

Baudelaire, en 1859, et Benjamin, en 1931, dénoncent¹⁵ l'un et l'autre (mais de manière différente) *l'idéologie du progrès* que répand avec tous les moyens dont elle dispose, à commencer par la photographie et les Expositions universelles, une bourgeoisie infatuée et sûre d'elle-même. Cette idéologie soutient le développement sans précédent du capitalisme, la transformation des choses en marchandises (y compris l'art et la littérature) et la mise en place d'un système économique qui, pour fonctionner, doit sans cesse donner l'illusion du *nouveau* : ce qui est moderne, c'est ce qui est *à la mode*, ce qui se renouvelle constamment, ce qui séduit par le rêve et toutes les *fantasmagories* qui s'exposent dans les vitrines des passages et des grands magasins. La modernité, faut-il le rappeler, est un phénomène essentiellement urbain.

De ce court panorama des haines les plus connues de Baudelaire - l'industrie, le progrès, la foule, le naturel, la sottise *contre* l'art, la poésie, le dandy, le rêve, le génie -, il ressort simplement que la photographie condense en elle toutes les tares les plus viles de cette « société immonde », dont elle est devenue l'emblème allégorique. À le lire, la photographie serait l'enfant « naturel » né de la fornication vulgaire du progrès et de la foule.

Pour certains critiques, à l'époque de Baudelaire, ce qui manque à la photographie pour devenir l'objet de sa passion, c'est précisément le jeu de correspondances, d'analogies, d'images et de rêve. Les photographies dont Baudelaire se souvient quand il écrit son « Salon de 1859 » sont, à ses yeux, de pâles reproductions dépourvues d'aura. Inventée à peine vingt ans plus tôt, la photographie est encore jeune, si jeune même qu'elle est, pour lui, *sans passé*. Elle duplique le présent et ce qu'elle montre n'a rien d'ancien. Baudelaire n'aurait pu

¹⁵ Baudelaire, la photographie, la modernité : discordances paradoxales Marc-Emmanuel Mélon Centre de recherche sur les Arts du Spectacle, le cinéma et les arts visuels Université de Liège, <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/61959>

percevoir le charme indéfinissable que, plus tard, Benjamin trouvera dans les premières photographies devenues anciennes à ses yeux.

Mais surtout, « Voir l'image photographique, ce fut d'emblée et c'est encore pour la plupart des regardeurs aujourd'hui voir son référent lui-même. Comme si cette photographie « était la présence même de la chose, comme si elle n'était pas un signe¹⁶ ».

Pourtant, la lettre que Baudelaire adresse à sa mère le 22 décembre 1865 montre bien qu'il sait pourtant qu'il y a photographie et photographie et donc qu'il existe des photographes qui sont des artistes.

Je voudrais bien avoir ton portrait. C'est une idée qui s'est emparée de moi. Il y a un excellent photographe au Havre. Mais je crains bien que cela ne soit pas possible maintenant. Il faudrait que je fusse présent. Tu ne t'y connais pas, et tous les photographes, même excellents, ont des manies ridicules ; ils prennent pour une bonne image une image où toutes les verrues, toutes les rides, tous les défauts, toutes les trivialités du visage sont rendus très visibles, très exagéré ; plus l'image est DURE, plus ils sont contents... Il n'y a guère qu'à Paris qu'on sache faire ce que je désire, c'est-à-dire un portrait exact, mais ayant le flou d'un dessin. Enfin, nous y penserons n'est-ce pas¹⁷ ?

*

Présenté comme « l'anti-Baudelaire », Valéry n'est ni nostalgique ni pessimiste dans son rapport à la photographie.

Valéry¹⁸ prononce le « Discours du centenaire de la photographie » dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, le 7 janvier 1939, au nom de l'Académie française. Ce texte souvent oublié fut publié dans le Bulletin de la SFPC (Société

¹⁶ Catherine Perret, « Migrations de l'image : l'expositif », in *De la limite en art*, Presses universitaires de Vincennes, 2003.

¹⁷ Baudelaire, *Correspondance générale*, éd. Conard, vol. 5, 1947-53.

¹⁸ Paul Valéry, « Discours du centenaire de la photographie », *Études photographiques*, 10 novembre 2001, [En ligne], mis en ligne le 10 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/265>. Notes d'Amélie Lavin qui a rédigé en 2000 une maîtrise d'histoire de l'art à l'université Paris I sur le discours de Paul Valéry prononcé à l'occasion du centenaire de la photographie.

française de photographie et de cinématographie), il n'a jamais été republié et reste absent des versions successives des *Œuvres* de la Pléiade. Le discours avec des notes critiques se trouve à présent, comme celui de Baudelaire, dans la version en ligne de la revue *Études photographiques*.

Dans son discours Valéry se penche sur la rivalité entre arts visuels et arts textuels et montre que la photographie vient bouleverser le projet descriptif de la littérature. En effet, pour Valéry, la photo est une véritable révolution parce qu'elle change radicalement la façon de regarder le monde. Le poète et théoricien estime en effet que le nouveau médium — il insiste sur la jeunesse de la technique déjà centenaire — « c'est une chance pour la littérature qui se voit obligée d'affirmer son identité propre, de trouver une nouvelle liberté et une totale indépendance d'esprit ».

Il écrit ceci :

Le degré de précision auquel le langage peut prétendre, quand on veut l'employer à donner l'idée de quelque objet de la vue, est presque illusoire. Comment dépeindre un site ou un visage, si habiles que nous soyons dans notre métier d'écrivain ?

Ouvrez un passeport, et la question est aussitôt tranchée, le signalement que l'on y griffonne ne supporte pas de comparaison avec l'épreuve que l'on fixe à côté de lui. Ainsi l'existence de la Photographie nous engagerait plutôt à cesser de vouloir décrire ce qui peut, de soi-même, s'inscrire.

Il faut donc convenir que le bromure l'emporte sur l'encre, dans tous les cas où la présence même des choses visibles se suffit, parle par soi seule, sans l'intermédiaire d'un esprit interposé, c'est-à-dire sans recours aux transmissions toutes conventionnelles d'un langage.

Car l'essentiel se noue en ce lieu où la littérature va, selon Valéry, faire le choix de son allégeance ou non au langage. Deux directions opposées sont alors possibles: soit la littérature prend en compte l'impuissance des mots à dire les choses et choisit une forme nouvelle et autonome, libérée de toute adhésion fidèle au

monde. Soit au contraire elle s'attache malgré tout à représenter le réel, continuant aveuglément à croire à la trompeuse vérité du langage.

Concrètement, Valéry identifie espace linguistique réaliste et espace romanesque, abandonnant la réalisation de son projet littéraire à la poésie, libératrice, avènement d'une réalité nouvelle et autonome de l'écriture même.

Mais, quant à moi, je n'y vois point de mal ; et je suis bien près d'y trouver certains avantages pour la littérature. Je dis que cette prolifération d'images photographiques dont je parlais pourrait indirectement tourner au profit des Lettres — j'entends des Belles-Lettres, — ou plutôt des Lettres véritablement belles. Si la Photographie et ses conquêtes du mouvement et de la couleur, sans parler de celle du relief, nous découragent de décrire le réel, c'est là nous rappeler les bornes du langage articulé, et c'est nous conseiller, à nous autres écrivains, un usage de nos moyens tout à fait conforme à leur nature propre. Une littérature se ferait pure, qui délaissant tous les autres emplois que d'autres modes d'expression ou de production remplissent bien plus efficacement qu'elle ne peut le faire, se consacrerait à ce qu'elle seule peut obtenir. Elle se garderait alors et se développerait dans ses véritables voies, dont l'une [p. 90] se dirige vers la perfection du discours qui construit ou expose la pensée abstraite ; l'autre s'aventurant librement dans la variété des combinaisons et des résonances poétiques.

Cette théorie d'une purification de la littérature par le biais de la photographie vient simplement réactiver un lieu commun de la réflexion sur l'image photographique, et des rapports qu'elle entretient avec les autres régimes de représentation, en particulier la peinture: dès l'apparition de la photographie, se formule l'idée qu'elle a permis de libérer la peinture du souci du réalisme, idée réinvestie avec acuité dans les années 1930, où prend forme dans les écrits de nombreux théoriciens ou historiens de l'art la justification photographique du modernisme en peinture et son abandon du réalisme.

Valéry s'attache ensuite dans sa conférence à une réflexion sur la photographie et la philosophie, remarquant toute la rhétorique visuelle à l'usage de la pensée abstraite, tels les concepts et les mots de *clarté*, *réflexion*, *spéculation*, *lucidité* et bien sûr, *lumière*. Vient aussitôt l'évocation platonicienne :

Qu'est-ce que la fameuse caverne de Platon, si ce n'est déjà une chambre noire, la plus grande, je pense, que l'on ait jamais réalisée. S'il eût réduit à un très petit trou l'ouverture de son antre, et revêtu d'une couche sensible la paroi qui lui servait d'écran, Platon, en développant son fond de caverne, eût obtenu un gigantesque film ; et Dieu sait quelles conclusions étonnantes nous eût-il laissées sur la nature de notre connaissance et sur l'essence de nos idées.

Valéry dresse ici un survol panoramique, une histoire en petit des débuts de la photographie, qui pour approximative et succincte qu'elle soit n'en révèle pas moins une idée assez nette de l'ensemble des phénomènes qui ont suivi son invention. À ce propos, il est difficile d'élucider la façon dont s'est constituée la culture photographique de Valéry. Le plus probable est qu'elle s'est forgée un peu au hasard de ses lectures, notamment des écrits d'artistes et d'hommes de lettres de la fréquentation desquels son esprit était coutumier: Baudelaire, Nerval, Gautier, Delacroix... ; son amitié avec Degas, dont on connaît l'intérêt pour la photographie, a certainement apporté sa contribution. Par ailleurs, il est certain que Valéry, qui a écrit à plusieurs reprises dans des revues comme *Arts et Métiers graphiques*, a de ce fait eu connaissance non seulement des images qui lui étaient contemporaines, mais aussi de l'élaboration en acte d'un discours critique sur la photographie. D'un point de vue strictement historique, il est plus délicat de faire des hypothèses sur ses lectures éventuelles ; probablement connaissait-il le travail de Gisèle Freund (G. Freund, *La Photographie en France au XIX^e siècle*, Paris, Maison des Amis du livre, 1936) qu'il avait rencontrée chez Adrienne Monnier, et qui réalisa plusieurs portraits de lui.

*

Pour clore à présent ce préambule à une petite histoire des liens entre littérature et photographie, après Baudelaire et Valéry, j'évoquerai le nom d'un grand poète vivant, j'ai nommé Yves Bonnefoy. Yves Bonnefoy a consacré de très belles pages aux liens entre poésie et photographie, et en particulier aux liens que Mallarmé (1848-1898) a pu entretenir avec la photographie¹⁹. Il y pose cette question de

¹⁹ Voir notamment Yves Bonnefoy, « Igitur et le photographe », *Sous l'horizon du langage*, Mercure de France, 2002, p. 209-244.

l'impact de la naissance de la photographie sur la conscience de soi. Il suggère qu'il y a eu, « dans au moins la première photographie, une sorte d'épiphanie de l'absence, où paraît le non-être de tout ce qu'on ressentait comme être : en somme, un enseignement de ce que Mallarmé va appeler le Néant ».

C'est par ces mots et cette image que je terminerai, en vous remerciant de votre présence et de votre bienveillante attention.

Copyright © 2014 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Lydia Flem, *Prélude à une petite histoire des liens entre photographie et littérature : Baudelaire-Valéry* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2014.

Disponible sur : <www.arllfb.be>