


Vertiges du document photographique (Breton, Woolf, Sebald)

Philippe Ortel

 10.58048/2263-7664/4318

Vertiges du texte et de l'image

Consacré à la place de la photographie dans *Nadja*, *Orlando* et *Vertiges*, cet article évoque la naissance de la biographie photo-littéraire et tente de montrer les raisons historiques qui la constituent en genre à part entière dans les années quatre-vingt. Il tente ensuite de comprendre quels facteurs techniques, sémiotiques et pragmatiques font de la photographie une image du dehors, en partie extérieure à l'espace du livre. Enfin, il montre comment, en refusant d'expliquer le mystère autour duquel tourne le récit (signal surréel, réversibilité du masculin et du féminin ou rémanence du passé dans le présent), le texte divise chaque fois la fonction référentielle du document photographique pour en rediriger une partie vers ce qui échappe à toute représentation.

Abstract

Dedicated to the place of photography in *Nadja*, *Orlando*, and *Vertiges*, this article discusses the birth of photo-literary biography and attempts to show the historical reasons that established it as a genre in its own right in the eighties. It then attempts to understand which technical, semiotic, and pragmatic factors make photography an image from the outside, partially external to the book's space. Finally, it shows how, by refusing to explain the mystery around which the narrative revolves (surreal sign, reversibility of masculine and feminine, or the persistence of the past in the present), the text consistently divides the referential function of the photographic document to redirect a part of it toward what escapes all representation.

Photographie et littérature : une conscience générique

Depuis le début des années 1980, moment où la photographie commence à acquérir ses premières assises institutionnelles en France (musées dédiés, école spécialisée, manifestations publiques, rubrique « photo » dans la presse¹, etc.), se développe en parallèle un nouveau champ de recherche, consacré à ses relations avec la littérature. Sa présence accrue en tant qu'illustration² ou en tant que thème, comme chez les auteurs du Nouveau roman, reconvertis en autobiographes depuis peu³, a rapidement conduit la critique à parler de *photolittérature*. Promu par Charles Grivel et Hubertus von Amelunxen en 1988⁴, le terme désigne les œuvres dans lesquelles une interdépendance forte régit la relation entre le texte et l'image, que la photographie s'invite comme source affichée du récit, thème dominant dans la narration, modèle d'écriture ou élément iconique au sein du livre⁵.

Dans le cadre spécifique du livre illustré, le qualificatif *photo-littéraire* convient lorsque les épreuves n'ont pas été introduites après coup par l'éditeur, pour des raisons simplement commerciales, mais résultent d'une collaboration étroite entre l'écrivain et le photographe, parfois réunis dans la même personne. *Nadja* d'André Breton, *Orlando* de Virginia Woolf et *Vertiges* de W. G. Sebald, rapprochés ici à la faveur du programme de l'agrégation⁶, illustrent une telle interdépendance, dans la mesure où ces trois auteurs ont été, chaque fois, responsables de l'iconographie de leur ouvrage. À la fin de *Nadja*, Breton explique ainsi avoir recherché lui-même l'angle sous lequel devaient être photographiés statues et bâtiments⁷ ; Virginia Woolf demande à son amie Vita Sackville-West de choisir des tableaux de sa demeure de Knole pour servir de portraits à Orlando⁸ et donne des instructions à Lenare, photographe en vue de l'époque, pour le portrait de Vita destiné à figurer « Orlando à son retour en Angleterre⁹ » ; enfin les quelques passages où Sebald indique la provenance des clichés suggèrent qu'il les tire majoritairement de sa collection personnelle, comme celui de la pizzeria Verona, pris par un touriste à sa demande, ou telle carte postale découverte dans un in-folio¹⁰. En termes poétiques, de cette interdépendance entre le texte et l'image résulte un sous-genre : la biographie ou l'autobiographie photo-littéraire. Purement rétrospective dans le cas de

Breton ou de Woolf, dont les initiatives restent isolées, une telle catégorie permet de désigner en revanche une forme productive à partir de 1980. Quand il résulte d'un mouvement collectif, voit l'émergence de certaines normes et répond aux questions que l'époque se pose sur elle-même, un genre a tendance à s'instituer comme tel ; il prend une dimension historique et pas seulement classificatoire.

En France, un courant illustre bien la naissance d'une conscience générique de l'ouvrage photo-littéraire de la part de ses auteurs : celui de la *photobiographie*, terme inventé par Gilles Mora et dans lequel se sont reconnus un certain nombre de photographes et d'écrivains de la même génération. En 1983 Mora publie avec Claude Nori le *Manifeste photobiographique*, où est défendue une vision intimiste et vitaliste de la pratique photographique¹¹, contre la réification que ses usages sociaux ordinaires lui font subir, qu'ils soient de nature informative (documentaire, administrative, etc.) ou artificiellement esthétisants. N'est pas seulement *photobiographique* le contenu des images, mais aussi l'acte photographique en lui-même, en raison de l'engagement physique et psychique qu'une telle pratique exige de l'opérateur, une fois ce dernier sur les lieux de la prise de vue. Partie prenante du mouvement, le poète et photographe Denis Roche thématise une telle implication en entrant dans le champ visuel de ses épreuves grâce au retardateur. Enfin et surtout, comme le précise Gilles Mora en 2004, ce « genre est défini dans le strict champ de l'écriture¹² » : il s'agit « d'utiliser la puissance biographique de l'image, son authenticité existentielle, pour, la combinant au récit, donner enfin une forme esthétique neuve¹³ [...] ». On pourrait objecter que Breton et Woolf exploitent aussi la « puissance biographique de l'image » mais, depuis la fin des années 1970, un phénomène éditorial de premier plan ajoute au genre la dimension historique qu'on évoquait plus haut : la création de collections destinées à promouvoir l'alliance du texte et de la photographie, à l'instar d'« Écrit sur l'image » où paraît le manifeste¹⁴. De même que les revues spécialisées - *Les Cahiers de la photographie* (1981-1993) par exemple -, une collection institutionnalise, au sens large du terme, une pratique, en créant autour d'elle une communauté d'artistes défendant des positions semblables. « Écrit sur l'image » accueille ainsi des ouvrages aussi emblématiques de l'époque que *Correspondance new-yorkaise* (1981) de Raymond Depardon, *La Disparition des lucioles : réflexions sur l'acte photographique* (1982) de Denis Roche, ou *Suite vénitienne* (1983) de Sophie Calle.

Certes le mouvement de la photobiographie relève du domaine français et rien n'indique, pour le moment du moins, qu'en dépit de ses voyages en France, à Paris ou en Corse, Sebald ait eu connaissance de tels ouvrages¹⁵, même si, en 1990, la notoriété de certains des artistes qu'on vient de mentionner a déjà dépassé les frontières. En revanche, on sait l'importance qu'a revêtue pour lui *Ways of Seeing*¹⁶ (1972) du critique John Berger, ouvrage qu'il fait figurer en tête de ses livres préférés dans la note qu'il laisse à un libraire de Fribourg¹⁷. Inspiré des écrits de Walter Benjamin sur le statut de l'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique – textes que Sebald connaît bien par ailleurs –, l'essai consacre aussi une place centrale au rôle du contexte textuel (légendes, commentaires, etc.) dans notre lecture des images, en particulier photographiques. Par ailleurs, bien qu'il déclare en interview n'avoir eu aucun modèle en matière d'illustration photographique¹⁸, pas même son compatriote Alexander Kluge, célèbre pour son usage littéraire du document, Sebald exprime son admiration¹⁹ pour *La Chambre claire* de Roland Barthes. Authentiquement photobiographique en raison de sa dimension très personnelle – Barthes cherche « l'essence » de la photographie tout en évoquant la mort de sa mère – *La Chambre claire* se distingue aussi par le soin accordé à l'iconographie, depuis le double rideau placé en frontispice²⁰ – à la manière d'un obturateur prêt à s'ouvrir – jusqu'au refus de l'auteur de nous montrer la seule image où il reconnaisse vraiment sa mère, prise à cinq ans dans un jardin d'hiver. Par-delà les discussions qu'il a pu susciter, cet essai joue un rôle inaugural, aussi bien pour les recherches théoriques contemporaines qu'en matière de création photo-littéraire.

L'extension du « territoire » (Montier) de la photolittérature dans la décennie quatre-vingt crée ainsi les conditions historiques d'une conscience générique, qui prend tantôt la forme distanciée d'un « écrit sur l'image », tantôt la forme plus intégrée (icono-textuelle) d'une écriture originale, où image et texte sont pensés comme un tout : « j'ai commencé à écrire de cette manière, assez tard dans ma vie²¹ », déclare Sebald à propos de sa pratique de l'illustration, formulation qui, prise à la lettre, ne traite plus le texte et l'image comme deux entités séparables mais comme une seule et même écriture. Les spécialistes de son œuvre l'ont bien montré : tout, dans ses choix esthétiques, concourt à une telle intégration, comme le rapprochement calculé entre le noir et blanc des épreuves et celui des caractères d'imprimerie²², leur strict ajustement à la phrase concernée (spécialement dans l'édition allemande), leur insertion à intervalles

suffisamment réguliers pour créer, chez le lecteur, un effet d'attente qui suppose lui-même que la narration ait été construite à partir des images, enfin l'absence de légende, qui réduit l'écart spatial mais aussi temporel entre les signes iconiques et textuels. En effaçant la charnière de la légende, l'auteur annule en effet l'après-coup du montage, si bien que les deux médiums semblent participer du même mouvement. Alors que chez André Breton et Virginia Woolf la photographie paraît accompagner le récit, comme tout document destiné à servir de caution, chez Sebald elle donne l'impression de participer de sa genèse même.

L'effet est évident quand l'écrivain pratique l'*ekphrasis*, puisque le cliché est alors la matrice de la description qui le prend en charge. Il l'est aussi pour les autres images publiées dans le livre, en raison de la modestie de leur sujet ou de leur apparence : elles sont de celles qu'on a sous la main, comme lorsque Sebald les tire d'albums de famille ou utilise celles qu'il a collectionnées au cours de ses différents périples. Ce qu'il appelle lui-même leur « nomadisme²³ » – cette aptitude à infiltrer notre quotidien – explique leur proximité avec l'écriture, les notes prises en voyage par exemple, qu'il évoque plusieurs fois au cours de son récit. À l'instar des murs d'images dont certains écrivains ornent leur bureau²⁴, photographies et notes manuscrites appartiennent à l'environnement matériel de la création, auquel la critique contemporaine s'intéresse de plus en plus.

De la fusion entre les images et le texte résulte corrélativement pour le lecteur un effet de *concomitance énonciative*, bien dans l'esprit des années 1980, soit qu'on écrive « sur » la photographie (comme dans la collection « Écrit sur l'image »), soit qu'on écrive avec elle. L'effet de co-énonciation est d'autant plus puissant chez Sebald que les signes iconiques et textuels ont une mission originaire commune : l'exploration des soubassements historiques de l'existence ordinaire. « Je crois que l'écriture et la photographie sont très, très étroitement reliées par un art de la recherche²⁵ », précise-t-il en interview. La photographie participe aussi au rythme de la lecture, non seulement parce qu'elle l'interrompt mécaniquement, comme n'importe quelle illustration, mais aussi en raison de son rapport au temps : « Les photographies ont aussi ce pouvoir, elles agissent comme des retenues, des barrages qui endiguent le flot. Je crois que c'est quelque chose de positif, le fait de ralentir la lecture, en quelque sorte²⁶ ». Avant leur pouvoir de représentation, ce qui séduit le romancier est leur pouvoir de fixation, qu'il s'exerce sur le temps ou sur l'attention du lecteur.

Avant cette date, les objets photo-littéraires prennent la forme d'expériences isolées, sans véritable généalogie ni descendance directe (Breton n'a pas de suiveur), ce qui n'empêche pas qu'ils s'influencent à distance²⁷. Daniel Grojnowski montre ainsi ce que *Nadja* doit au roman *Bruges-la-morte* (1892) de Georges Rodenbach, un des premiers à être illustré de clichés photographiques, grâce aux progrès de la photogravure, qui permet de reproduire les épreuves à l'encre d'imprimerie²⁸. Sans doute incité par son éditeur, Rodenbach y insère des cartes postales de Bruges. Les deux ouvrages sont aussi proches par leurs thèmes : déambulation du héros dans un espace urbain riche en signes, rencontre avec une femme fascinante susceptible de jouer le rôle d'initiatrice face au Mystère, échec final, etc. De même, avec leurs archives photographiques, les biographies académiques de l'époque victorienne offrent à Virginia Woolf à la fois un modèle et un contre-modèle en matière d'illustration²⁹.

Les quelques pages qui vont suivre n'ont d'autre ambition que d'exploiter certaines des « entrées » mises à notre disposition par la critique photo-littéraire de ces dernières années. Si la photographie paraît plus extérieure à l'espace du livre que le dessin ou la peinture, en retour, l'espace du livre en transforme nécessairement les fonctions informatives et documentaires ordinaires. Une fois arrachée à ses usages sociaux et insérée dans l'ouvrage, elle voit ses *données* transformées en *effets* ; sa fonction d'information s'y double presque mécaniquement d'autres propriétés, si bien qu'elle y occupe un entre-deux aussi instable qu'intrigant.

La photographie comme média : l'héritage d'une fonction de communication

Contrairement à la peinture, avec laquelle la littérature est en concordance ou en rivalité depuis la Renaissance, et, plus lointainement, l'Antiquité³⁰, la photographie a ceci de spécifique que, sauf exception, elle n'offre pas aux écrivains la concurrence d'un autre art mais se présente d'abord à eux comme un moyen de communication – on dirait aujourd'hui un *média*. Que ses usages soient scientifiques, patrimoniaux (en architecture, par exemple), administratifs ou privés, sont sollicitées ses fonctions d'information, de communication (dans l'espace) et de transmission (dans le temps), ce qui explique qu'aujourd'hui encore sa présence dans une œuvre littéraire introduise une forme

d'hétérogénéité. Depuis sa naissance officielle, en 1839, jusque dans les années 1980 environ, sans être complètement ignorées, ses qualités esthétiques ont du moins été marginalisées, au sein de la culture dominante, si bien qu'à l'exception de quelques noms célèbres, comme Walter Benjamin (1892-1940) ou Siegfried Kracauer (1889-1966), peu de théoriciens se sont intéressés à elle durant cette période. Ceci n'empêche pas, bien entendu, qu'une histoire esthétique de ce médium se soit construite, dès sa naissance, dans le milieu des photographes. Contrairement au daguerréotype (1839), image unique sur métal inventée par Niépce et Daguerre, le calotype de l'Anglais William Henry Fox Talbot³¹, procédé de photographie sur papier (1839), ouvre l'image à l'interprétation, en permettant à l'opérateur de jouer sur de nombreux paramètres. Il peut y travailler la luminosité, le contraste et la netteté de l'objet enregistré, mais aussi intervenir au cours du tirage en recadrant le négatif-papier, en masquant certaines de ses zones, ou en l'assemblant à d'autres négatifs pour produire un positif plus homogène (ciel mieux exposé par exemple). Furieux de voir la photographie tolérée au Salon de 1859 (dans une petite salle à part), Baudelaire écrit contre elle un anathème qui tente justement de la ramener à une simple imprimerie de l'image (un média), tout en dénonçant sa propension à empiéter sur le domaine de l'art :

[...] un peuple dont les yeux s'accoutument à considérer les résultats d'une science matérielle comme les produits du beau, n'a [-t-il] 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 immatériel³² ?

Même dans ses usages les plus triviaux, la photographie introduit de nouvelles normes visuelles qui menacent de transformer les goûts du public, obligeant ainsi artistes et écrivains à redéfinir leur esthétique.

Classée par le poète et ses contemporains parmi les « produits de l'industrie³³ », la photographie fait aussi rapidement figure d'image de masse, au même titre que les objets industrialisés : « la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal³⁴ », ironise encore Baudelaire dans une formule qui rappelle *La Daguerrotypomanie* (1839) de Maurisset, estampe satirique où l'on voit des foules entières converger vers les ateliers des daguerrotypographes pour se faire faire leur portrait³⁵. Cette production de masse, impersonnelle parce

qu'automatisée, aussi bien dans sa production (optique et chimique) que dans sa reproduction, potentiellement infinie (passage du négatif – successivement papier, verre et celluloïd – au positif), s'oppose à « l'action restreinte³⁶ » de la production littéraire, pour reprendre l'expression de Mallarmé. Dans les années 1890, les progrès de la photogravure accroissent encore cet effet de massification, puisque l'image photographique s'invite désormais dans le monde de l'imprimé, qu'il s'agisse de romans populaires illustrés, ou des journaux, notamment de la presse mondaine, toujours avide de montrer le visage de l'homme ou de la femme du jour ; la photo y remplace progressivement la gravure. Nés respectivement en 1886 et 1896, Virginia Woolf et André Breton sont les contemporains de cette mutation éditoriale qui voit le texte romanesque ou journalistique illustré par des vues du monde extérieur. Comme le phénomène est encore récent, leur usage du nouveau médium suffit à afficher leur désir de modernisme ; ce geste illustratif synchronise leur œuvre à un état de la communication sociale ouvert, depuis une trentaine d'années seulement, aux images obtenues mécaniquement.

En France, la photographie est d'autant plus associée à la modernité que, depuis les années 1910 environ, la technique est devenue un motif de premier plan dans la poésie qui se veut d'avant-garde : à propos des poètes modernes, Guillaume Apollinaire écrit qu'« ils veulent enfin, un jour, machiner la poésie comme on a machiné le monde. Ils veulent être les premiers à fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à l'art le mouvement et qui sont le phonographe et le cinéma³⁷ . » Comme l'a montré Anne Reverseau, le paradigme de l'enregistrement permet d'inclure sans difficulté la photographie à la liste³⁸.

Entre les moyens de communication d'une époque d'une part – véhicules et médias – et la production littéraire d'autre part, où se situe le croisement plus précisément ? Là où peintres et écrivains rivalisent ou collaborent autour des propriétés plastiques du champ visuel (formes, couleurs, cadrage spatial et temporel, détail, etc.), les outils de communication agissent en amont, en modifiant les coordonnées mêmes de l'expérience sensible, qu'il s'agisse de l'espace ou du temps, que réduit la vitesse à cette époque, ou des interactions humaines, désormais intensifiées et démultipliées par le voyage, la presse et les industries de l'image (photographie, cinéma, plus tard télévision). Ainsi, même si, dans *Les Pas perdus* (1924), André Breton prend ses distances avec Apollinaire

en parlant de ces « prétendues conditions nouvelles faites à la vie par le machinisme³⁹ », sa formulation suggère qu'aux yeux de ses contemporains les machines reconfigurent bel et bien l'expérience humaine (les « conditions nouvelles »). La fin de *Nadja* illustre la position médiatrice de la technique et des médias entre le poète et son environnement et nous permet de comprendre le rôle joué par l'illustration à l'échelle du livre : « Un journal du matin suffira toujours à me donner de *mes nouvelles*⁴⁰ », conclut en effet l'auteur. Dans cet épilogue, les outils techniques qui apportent au poète de ses nouvelles s'emboîtent spectaculairement les uns dans les autres : les « ondes » électromagnétiques, envoyées au poste de « télégraphie sans fil » de l'île du Sable, signalent un « avion » en détresse dans un message incomplet reproduit dans la presse. « Beau comme un sismographe⁴¹ », le cœur humain reconnaît immédiatement dans ce tragique accident aérien le reflet de ses propres « saccades », tandis que la « beauté, dont il est trop clair qu'elle n'a jamais été envisagée ici qu'à des fins passionnelles », se découvre elle-même aussi « convulsive » qu'un aéroplane en perdition, une dépêche interrompue, ou un enregistreur de vibrations. Au parapluie et à la machine à coudre de Lautréamont, que Breton pastiche ici, le sismographe ajoute l'inscription ainsi qu'une fonction d'enregistrement qui le rapproche de la photographie.

Véhicules et médias conditionnent non seulement le rapport de l'écrivain moderne au monde et à lui-même mais aussi sa relation aux autres. Dans l'article qu'elle consacre en 1939 à « l'art de la biographie », Virginia Woolf montre à quel point le régime médiatique d'exposition de ses contemporains a transformé leur relation à l'identité en général. Parlant du biographe, elle constate :

Mais, puisque nous vivons à une époque où une foule d'appareils photographiques sont braqués, par la presse, les lettres et les journaux intimes, sur chaque personnalité, sous les angles les plus divers, il doit aussi être prêt à admettre qu'un même visage peut avoir des versions contradictoires⁴².

Même si la romancière n'évoque pas explicitement ses œuvres passées, onze ans après *Orlando* sa réflexion légitime les « versions contradictoires » qu'elle donne de son personnage au cours du récit ainsi que la variété des portraits photographiques censés le

représenter, qu'ils soient tirés de tableaux peints ou pris à partir de personnes réelles (Angelica Bell et Vita Sackville-West en l'occurrence). Dans le monde médiatique aussi, les célébrités prennent la forme kaléidoscopique de portraits publiés en série, saisis dans des circonstances multiples qui en fragmentent l'image⁴³. Bien entendu, selon un processus dialectique bien connu des études intermédiaires, la biographie woolfienne ne s'inspire de ces formes de visibilité sociale que pour les déplacer sur un autre terrain et approfondir ainsi notre connaissance de nous-mêmes : « La biographie élargira son angle de vue en suspendant des miroirs dans des coins inattendus⁴⁴ », ajoute Virginia Woolf dans le même article. Même si celle-ci partage avec les médias de son temps un souci de vérité, fondé sur une représentation plurielle de l'individu, en éparpillant l'identité d'Orlando sur plusieurs siècles et en le dotant d'une double appartenance masculine et féminine, elle « suspend » ses miroirs dans des espaces psychiques ou imaginaires auxquels seule la littérature a accès.

Photographie et avant-garde : la fonction critique comme modèle

En utilisant la photographie, non seulement l'œuvre moderniste s'inscrit dans son temps, mais elle dote aussi le nouveau média d'une fonction critique à l'égard des traditions esthétiques. On sait que, jusque dans les années 1980 environ, les avant-gardes se sont affirmées en prétendant faire table rase du passé ; or pas de rupture plus efficace que d'aller chercher ses modèles en dehors du champ de l'art. L'inspiration que Rimbaud trouvait dans « les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires⁴⁵ », Breton et Woolf la trouvent dans la photographie et le cinéma, entre art populaire et production industrielle. Dans un article sur Max Ernst, qu'obsède la concurrence exercée par la photographie sur les arts, Breton écrit :

L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie où l'écriture automatique apparue à la fin du XIX^e siècle est une véritable photographie de la pensée⁴⁶.

Quand il parle de « photographie de la pensée », il fait d'abord du média moderne un modèle, en raison de l'équivalence qu'il établit entre deux automatismes : celui de la

prise de vue, qui court-circuite le travail de la main, et celui de l'écriture automatique, qui court-circuite le contrôle exercé par la raison sur la conscience, de manière à permettre aux rêves et à leurs sources inconscientes de s'exprimer⁴⁷. Pour les libérer, les surréalistes ont dû se faire « les modestes *appareils enregistreurs*, qui ne s'hypnotisent pas devant le dessin qu'ils tracent⁴⁸ ». Ici métaphorique, le « dessin » est au service d'une opération qui lui est supérieure : l'enregistrement.

Plus qu'un modèle technique, la photographie est ensuite une partenaire pour le poète, dans la mesure où ses performances figuratives lui permettent de fixer, en collaboration avec le texte qui en donne les circonstances, le moment de la « merveille » - celui où le rêve infiltre la réalité. Dans le texte des *Pas perdus* sur Max Ernst, où s'élabore le passage du dadaïsme et du cubisme au surréalisme⁴⁹, Breton choisit de faire de la photographie une alliée plutôt qu'un complet repoussoir : sous prétexte que la représentation est désormais obtenue par un « instrument aveugle », « les artistes prétendirent non sans légèreté rompre avec l'imitation des aspects⁵⁰ », constate-t-il à propos de ses prédécesseurs. Or « l'imitation des aspects » est utile au collage que pratique Max Ernst, comme il le sera au récit dans *Nadja* : grâce à la photographie, l'artiste peut faire surgir « l'étincelle » due au rapprochement de deux réalités éloignées et, à travers un tel rapprochement, « éclair[er] au plus profond, d'un jour sans égal, notre vie intérieure⁵¹ ».

En demandant à la photographie de remplacer les descriptions, apanage du roman réaliste du XIX^e siècle, *Nadja* porte à son point culminant le double rôle de critique et d'auxiliaire que Breton lui fait jouer. De critique parce qu'en se substituant à une forme littéraire, elle en montre radicalement l'inanité ; d'auxiliaire, parce qu'en enregistrant directement les choses, elle donne à l'écrivain une chance d'en atteindre le « mystère⁵² ». La fin du récit montre que Breton ne prétend pas y parvenir pour autant. À l'instar du livre lui-même, l'emploi d'images photographiques reste de l'ordre de la tentative et ne saurait mieux fixer la « merveille » que le texte lui-même : « J'ai constaté », écrit-il à propos des sujets qu'il désirait photographier, « qu'à quelques exceptions près ils se défendaient plus ou moins contre mon entreprise, de sorte que la partie illustrée de *Nadja* fût, à mon gré, insuffisante⁵³ ». Le subjonctif (« fût ») indique qu'une telle résistance est intentionnelle de la part du monde extérieur, qui empêche l'auteur de retrouver « l'angle spécial » sous lequel il avait considéré les lieux et les personnes du

temps de son aventure. L'accès au surréel reste de l'ordre de la tentative, contrairement, par exemple, à ce que Man Ray parvient à faire avec ses photogrammes : il « a choisi bien souvent pour s'exprimer cet instrument moderne, et, j'oserai dire, révélateur par excellence : le papier sensible⁵⁴ ». Dans *Nadja*, la photographie donne à entrevoir le mystère plutôt qu'elle ne le dévoile véritablement.

En Angleterre, littérature et photographie entretiennent des relations moins conflictuelles qu'en France, si bien que la provocation avant-gardiste est moins marquée quand un écrivain s'empare de la nouvelle image. Même si l'on trouve aussi des débats autour du réalisme et de l'automatisme du nouveau médium, de nombreux exemples montrent une plus grande proximité de celui-ci avec le champ de l'art et de la littérature. En intitulant *The Pencil of Nature* (1844-1846) le livre où il présente l'invention du calotype - chaque double page y met en vis-à-vis une épreuve collée et son commentaire -, William Henry Fox Talbot associe d'emblée photographie et écriture, puisque ce « crayon de la nature » désigne l'action de la lumière sur la surface sensibilisée du papier. Au regard de l'union romantique et magique de la grande nature et de l'image, bien dans l'esprit des années 1830, la rivalité entre l'encre et la lumière s'abolit⁵⁵.

Les travaux de Paul Edwards à ce sujet nous donnent d'autres exemples d'une telle proximité : dans les années 1850-1860, Henry Peach Robinson (1830-1901), photographe réputé, aime à créer des tableaux vivants inspirés d'œuvres littéraires, dont celles de Richardson, Arnold, Wordsworth et Tennyson⁵⁶. *Fading away* (1858), le célèbre montage où il représente une jeune fille morte de tuberculose, porte en légende des vers de Shelley, en partie détournés de leur sens⁵⁷. Alors qu'en France la photographie s'invite surtout dans les romans populaires (Edwards en compte une soixantaine autour de 1900, rivalisant d'exotisme et d'érotisme⁵⁸), les tentatives sont plus savantes outre-Manche : entre 1861 et 1890, Shakespeare, Burns, Gray, Scott, Milton, Tennyson, Wordsworth, etc., furent « photographically illustrated⁵⁹ » à l'aide d'épreuves collées dans les livres. Selon Paul Edwards toujours, il s'agit dans tous les cas de photographies « topographiques », destinées à transmettre le pittoresque des lieux où se déroule l'histoire, même si elle se situe dans le passé ; il faut attendre Julia Margaret Cameron, la grand-tante de Virginia Woolf, pour que les mises en scène d'œuvres littéraires à l'aide de figurants, telles que les pratique Henry Peach Robinson en tant qu'artiste⁶⁰, servent d'illustration. Célèbre auprès de ses contemporains pour ses portraits d'inspiration

préraphaélite, « Tante Julia », comme l'appelle Virginia, l'est aussi pour ces tableaux vivants mis au point avec son entourage, notamment ceux que lui commande Tennyson pour leur publication commune : *Illustrations to Alfred Tennyson's Idylls of the King and Other Poems* (1874 et 1875)⁶¹.

Dans ces conditions, aussi moderne l'usage de la photographie soit-il, la rupture avec la tradition passe surtout par l'usage que la romancière en fait. Dans son livre sur Virginia Woolf et la « photo-cinématographie », Adèle Cassigneul range du côté de la modernité le geste illustratif en tant que parti pris éditorial – il préside régulièrement au choix des ouvrages publiés par la maison d'édition du couple Woolf : la Hogarth Press (1917)⁶² – ainsi que les détournements opérés sur les images : en mettant leur référentialité au profit de la fiction, la romancière bat en brèche le positivisme des biographies de l'époque victorienne, elles aussi illustrées de portraits, et se rapproche des situations imaginaires mises en scène par sa grand-tante⁶³. Parmi les choix les plus audacieux se trouvent le détournement d'identité opéré sur les portraits peints (légendés « Orlando ») ou encore l'anachronisme volontaire, qui présente comme un portrait du XVIII^e siècle celui de Vita posant pour le studio Lenare (« Orlando à son retour d'Angleterre »).

Vertiges de Sebald et la post-modernité

On l'aura deviné : publié en 1990, *Vertiges* de Sebald répond à des enjeux esthétiques très différents, ne serait-ce que parce qu'à cette date, les notions d'avant-garde, de modernisme et de modernité ne sont plus vraiment d'actualité. Comme l'explique bien Antoine Compagnon en 1990, l'année de parution de *Vertiges*, la politique de la rupture affichée par les artistes d'avant-garde entre en contradiction avec elle-même à partir du moment où, se répétant de génération en génération, elle se transforme elle-même en tradition⁶⁴. La photographie pour sa part a été reclassée depuis longtemps du côté des médias traditionnels par le cinéma et la télévision, comme le noir et blanc l'est par l'hégémonie de la couleur. Ainsi, alors qu'en 1928 la photographie relie immédiatement les œuvres illustrées au monde moderne, en 1990, elle offre au contraire à Sebald la possibilité d'en sortir et d'explorer d'autres couches temporelles de la réalité. Ses productions, explique-t-il, « entraî[nent] celui qui les regarde dans un courant qui l'attire avec une force prodigieuse hors du monde de la réalité, vers un univers irréel, un univers

dont on ne sait pas exactement comment il est composé, mais dont on devine cependant qu'il est là⁶⁵ ». L'usage systématique qu'il fait du noir et blanc l'éloigne par ailleurs des provocations de l'avant-garde, puisque c'est par leur discrétion que de telles valeurs le séduisent : « Personnellement, le caractère discret du noir et blanc m'a toujours semblé spécialement attirant⁶⁶ ». En donnant à ses clichés l'apparence d'images pauvres, en altérant volontairement leurs performances visuelles et en évitant les instantanés (peu de scènes en mouvement), il les rapproche des strates les plus archaïques de la réalité.

La sortie de la modernité tient aussi à la manière de raconter : alors que l'avant-garde, comme l'indique son nom, projette l'artiste ou ses personnages vers l'avant et favorise ce que Jean-François Lyotard a appelé les « grands récits⁶⁷ », la fin de la modernité, qu'on date de 1980 environ, se traduit par une posture présentiste ou rétrospective, plus désireuse d'état des lieux que de révélations et de métamorphoses. Ainsi, tandis que les voyages dans l'espace ou dans le temps qui structurent narrativement les œuvres de Breton et de Woolf entraînent constamment les protagonistes vers un *après*, les déambulations de *Vertiges* sont placées sous le signe de la répétition de voyages déjà faits par d'autres ou par le narrateur lui-même. Géométriquement parlant, la ligne le cède à une figure tout aussi dynamique mais circulaire : celle du labyrinthe, dans lequel on repasse toujours par les mêmes endroits, que le dédale soit spatial ou prenne, comme ici, la forme d'un écheveau temporel. De manière discrètement métatextuelle, de nombreux motifs renvoient à ce processus au cours de la narration, comme celui des « vastes cercles⁶⁸ » formés par le vol de deux palombes dans le ciel, semblables à ceux de la « pensée concentrique⁶⁹ » de l'auteur, ou du labyrinthe ornant le carton qui protège son plan de Milan, et dont il nous donne l'image.

Dans *Vertiges*, la centralité et la solitude du voyageur illustrent par ailleurs le « retour du sujet » qui a caractérisé les années 1980 dans la littérature européenne dite post-moderne⁷⁰, par opposition à l'esprit de système qui a conduit la période précédente à voir dans l'individu le produit de structures sociales, politiques ou psychiques (sociologie, linguistique et psychologie se constituent en disciplines à la fin du XIX^e siècle). Dans les années soixante, l'autonomie et la singularité d'un sujet qui serait maître de sa trajectoire font figure d'illusion, illusion à laquelle cèdent la plupart des biographes selon Pierre Bourdieu : « On ne peut en tout cas esquiver la question des mécanismes sociaux qui favorisent et autorisent l'expérience ordinaire de la vie comme unité et comme

totalité⁷¹ ». Au rebours de telles illusions, Alain Robbe-Grillet est présenté par le sociologue comme l'écrivain qui a su mettre en scène la dépersonnalisation de ses contemporains par les événements historiques ainsi que par la société moderne. En Allemagne, la mise en question des systèmes explicatifs du monde vient de l'École de Francfort, notamment de Walter Benjamin et de Théodore Adorno, dont la pensée influence considérablement Sebald : pour eux, les modèles et concepts élaborés par les philosophes trop déterministes, comme la dialectique hégélienne, masquent la part de chaos qui caractérise l'Histoire.

Avec le sujet, d'autres instances font retour dans le récit, comme l'événement, pris dans sa singularité et plus seulement comme épiphénomène d'un temps historique long, ou encore le référent, sur lequel la linguistique et la sémiotique faisaient jusque-là peser un lourd soupçon, en raison du caractère toujours déjà codé du discours social. Barthes, qui avait réduit le réel dans le texte à un « effet de réel⁷² » à propos de Flaubert, le réhabilite dans *La Chambre claire* : « je ne savais pas encore que de cet entêtement du Référent à être toujours là, allait surgir l'essence de ce que je recherchais⁷³ », écrit-il à propos du signe photographique.

Le succès conjoint de l'autobiographie et de la photographie autour de 1980 illustre et favorise l'avènement de tous ces « retours ». Dans ces deux pratiques, le *sujet*, l'*événement*, fût-il réduit à un simple accident, le *présent*, pris en tant que tel, et le *référent* reviennent au premier plan, au détriment des formalismes esthétiques par lesquels les écrivains modernes traduisaient littérairement la vision dépersonnalisée de l'individu élaborée par les sciences humaines⁷⁴. Dans le même temps, il suffit de lire Sebald pour comprendre que toutes ces instances ne sont rétablies que pour être interrogées à nouveau, à l'intérieur d'un nouveau cadre de référence. Au lieu d'être déstabilisées à partir de systèmes, elles le sont à partir de l'expérience individuelle d'un « moi » aux prises avec ses propres hantises. Là où Breton, fût-ce avec des distances, interroge le sens de la vie sur fond de doctrines politiques, psychanalytiques et esthétiques – Freud, Trotsky et le mouvement surréaliste sont également mentionnés dans *Nadja* –, dans *Vertiges* la critique s'est individualisée et intériorisée ; elle ne se fait plus à l'aide de manifestes, mais à partir d'une archéologie individuelle et solitaire du présent⁷⁵. Il résulte d'une telle intériorisation une perception spectrale des lieux traversés, des événements historiques dont ils portent la trace et finalement du sujet lui-

même, car aussi autobiographique l'écriture de Sebald paraît-elle, nous ne saurons finalement rien de certain ni de précis sur lui.

Dans un tel contexte, les qualités iconiques des images sont entièrement au service de leur rapport au temps. Il s'agit moins pour Sebald de se projeter dans le passé que de faire remonter celui-ci à la surface : grâce aux photos, il « reste présent⁷⁶ », précise-t-il en interview, au moment où son interlocuteur le ramène allusivement au « ça a été » barthésien, célèbre formule par laquelle l'auteur de *La Chambre claire* tente de saisir le « "génie" propre⁷⁷ » de la photographie (attester du révolu). L'accompli intéresse moins l'auteur de *Vertiges* que la survivance. Il résulte de ce mouvement rétroactif du passé dans le présent une inversion des finalités exploratoires et documentaires de la photographie : là où, chez Breton, elle agit comme « révélateur⁷⁸ » de la Merveille dans le cadre d'une démarche ouverte sur l'inconnu, chez Sebald elle fait remonter à la surface le déjà vu ou le déjà su, attendant du spectateur qu'il lui prête son attention. Comme Breton, Sebald parle aussi de révélation, mais de « révélation négative⁷⁹ », puisqu'au lieu d'introduire une information nouvelle, les images dévoilent au spectateur ce qu'il savait déjà et ne voulait pas voir clairement : « on a fait des conjectures sur le rôle social que ses propres parents et d'autres membres de sa famille ont joué dans tout ce contexte », explique-t-il à propos de leurs activités à l'époque du nazisme, « et on le voit soudain tout à fait clairement, on en a la preuve visuelle sous les yeux. Et ce choc, en règle générale, ne s'atténue pas⁸⁰ ». Ce choc peut être lié au contenu des images, comme ces Gitans internés, pris en photo par son père durant la campagne de Pologne⁸¹, et qui confirment son implication dans l'histoire allemande, mais la formulation suggère aussi que la révélation s'opère par métonymie temporelle, l'image valant pour le contexte dont elle est issue. Processus intellectuellement paradoxal, puisque la part visible de celui-ci est alors très partielle, mais émotionnellement compréhensible, comme toutes les fois qu'une trace ressuscite par cristallisation l'époque heureuse ou traumatisante dont elle provient.

Trois décentrement : technique, sémiotique, pragmatique

Outre son statut de média, un triple décentrement permet d'expliquer pourquoi la photographie paraît étrangère au monde de l'écrit, mais aussi pourquoi une telle extériorité séduit nos trois auteurs : dans tous les cas de figure, elle est l'image du dehors, celle qui ouvre le livre sur d'autres espaces que le sien et l'aidera à s'articuler aux réalités représentables ou irréprésentables dont il fait son territoire privilégié.

Le premier décentrement est d'ordre technique : issue de l'action de la lumière sur une surface photosensible, la photographie rompt, en tant que médium, avec la genèse graphique commune aux arts plastiques et à l'écriture. En plaçant la lumière (*photos*) à l'origine de la représentation, elle annule la solidarité qui se noue traditionnellement entre la littérature et l'art autour d'une *graphè* commune (terme qu'on traduit aussi bien par *dessin* que par *écriture*, en grec⁸²). Les aléas éditoriaux d'*Orlando*, tantôt publié avec les images, tantôt sans, montrent qu'une telle extériorité est aussi culturelle : en dépit du soin pris par le couple Woolf pour obtenir de bonnes reproductions (la correspondance de Léonard Woolf en témoigne⁸³), leur présence a paru facultative à de nombreux éditeurs.

La structure sémiotique de la photographie est à son tour source de décentrement par rapport à la matière scripturaire des œuvres. Indifférents à l'art photographique, nos trois auteurs donnent majoritairement à cette image le statut de document, pour mieux en jouer par la suite : « J'utilise l'appareil photo un peu comme une sténo, une sorte d'*aide-mémoire*. Je n'y mets donc pas la moindre ambition artistique⁸⁴ », déclare Sebald. Or qu'est-ce qu'un document ? « Tout ce qui nous sert de preuve ou de renseignement sur une réalité donnée », répond le dictionnaire *Robert*, qui lui attribue ainsi une double fonction d'attestation (« preuve ») et d'information (« renseignement ») à l'égard du motif concerné. La fonction du document est d'abord d'attestation, parce qu'il a généralement été au contact de la réalité sur laquelle il nous informe : ce lien physique explique la fascination qu'exercent les archives. Agissant en deçà de la fonction d'information, qu'elle soit textuelle ou visuelle, une telle contiguïté crée un lien matériel et émotionnel puissant entre l'usager et l'époque dont ces archives émanent.

Le document remplit ensuite un rôle d'information (de « renseignement »), puisqu'il est aussi là pour nous donner des détails sur ce qu'il nous montre. Or, de par sa structure sémiotique, la photographie est le signe qui réalise le mieux cette double mission : à la suite de Charles Sanders Peirce (1839-1914), les sémioticiens la définissent en effet

comme un signe à la fois indiciel et iconique⁸⁵. Elle est indicielle parce que, à l'instar de l'indice des romans policiers, elle a entretenu une connexion physique avec son référent : elle capte sa photogénie, c'est-à-dire son aptitude à renvoyer la lumière et à l'inscrire sur la surface photosensible. C'est pourquoi nos trois auteurs l'utilisent comme « caution », pour employer un mot cher à Breton, et, grâce à elle, renforcent ou prétendent renforcer la dimension non fictionnelle de leur récit. Elle s'apparente ensuite à la classe des signes iconiques, comme le dessin ou la peinture, en ce qu'elle ressemble au motif auquel elle sert de document. Par le biais de la ressemblance, elle nous apporte des informations visuelles sur ce qu'elle nous montre, autrement dit des renseignements : « 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 mieux⁸⁶ », concède Baudelaire dans sa diatribe de 1859 contre elle.

L'extériorité de la photographie est enfin de nature pragmatique, c'est-à-dire liée à ses emplois ordinaires : nomade, comme le souligne Sebald, elle garde la mémoire de ses utilisations non artistiques, en particulier quand elle se contente de dupliquer des inscriptions manuscrites ou typographiques ou encore des images (dessins, peintures, cartes postales, etc.), ce qui est souvent le cas dans les trois œuvres étudiées ici. À l'impersonnalité du document s'ajoute alors l'impersonnalité de ses usages : les portraits en studio de *Nadja*, comme celui du Professeur Claude à Sainte-Anne ou celui de l'auteur lui-même, semblent sortir tout droit de la devanture du photographe, tandis qu'on imagine aisément les portraits peints d'*Orlando* circuler dans les catalogues ou livres d'histoire. Chaque fois, la photographie semble n'occuper l'ouvrage de l'écrivain qu'à titre transitoire ; d'elle émane une forme de *communicabilité*, qui donne au lecteur le sentiment que son ancrage éditorial est circonstanciel et non essentiel, sentiment avec lequel l'auteur peut jouer aussi pour augmenter l'autorité factuelle de ses illustrations.

Entre la fonction physique d'attestation de la photographie et sa fonction plus intellectuelle de renseignement disparaît ainsi l'espace intermédiaire de la *vue* proprement dite⁸⁷, champ optique autonome, susceptible d'accueillir la subjectivité de l'opérateur ainsi que ses intentions artistiques.

Or, au-delà de leur rôle documentaire, les images présentes dans nos trois œuvres méritent aussi d'être regardées pour elles-mêmes, en tant que *vues*, fût-ce contre la

volonté des auteurs eux-mêmes. Longtemps considérées comme banales, celles de Paris prises par Jacques-André Boiffard (1902-1961), photographe important du groupe surréaliste, ont révélé depuis la cohérence des choix qui ont présidé à leur composition. Daniel Grojnowski note ainsi comment le parti pris de l'ordinaire, ainsi qu'une certaine vacance au cœur des clichés, transmettent au spectateur le sentiment d'attente qui aiguillonne le narrateur, et comment les lignes horizontales des « façades, grille des balcons de fenêtre, trottoirs, rails des tramways⁸⁸ » relancent chaque fois « de la gauche vers la droite, le déroulement de l'aventure ». Il montre aussi que les épreuves qui ouvrent sur la profondeur, comme les vitrines de « Camées durs », aménagent entre le visible et l'invisible, le connu et l'inconnu, un point de passage qui invite au rêve. Cet effet de seuil ou de frontière affecte enfin le cadre de la photographie, quand le regard des portraits, qui se porte nécessairement vers l'extérieur de l'image, dessine un espace (hors-champ) ressortissant autant de la vision que de la vue. Ainsi des yeux trop lumineux d'Éluard, de ceux, rêveurs et mélancoliques, de Blanche Derval ou encore de ceux, étrangement fixes, de Mme Sacco, la voyante du 3 rue des Usines⁸⁹.

Dans un autre ouvrage, Daniel Grojnowski montre par ailleurs l'influence sur Boiffard d'Eugène Atget (1857-1927), le « père » du style documentaire en photographie, dont l'œuvre aurait en partie disparu si les surréalistes ne l'avaient pas remarquée, fait connaître à travers *La Révolution surréaliste*, qui en présente quelques épreuves anonymement en 1926, et surtout sauvée de la dispersion. Comme Atget dans ses épreuves du Vieux Paris, Boiffard limite la présence des habitants à quelques silhouettes et, à travers le choix de ses motifs (statues, vitrines, inscriptions), retrouve l'effet d'inquiétante étrangeté si caractéristique des vues urbaines de son aîné⁹⁰. Une telle intericonicité contribue à autonomiser la vue photographique, puisqu'en l'ouvrant à d'autres univers visuels, elle l'arrache à sa fonction informative immédiate.

Ce feuilleté de l'image, Adèle Cassigneul le remarque de son côté dans *Orlando*, à propos du portrait représentant le personnage « à son retour en Angleterre » : outre l'écho donné par la pose de Vita aux tableaux du XVIII^e siècle, « la mise en scène, le travestissement et le modelé de la lumière » rappellent, selon elle, « [...] le pictorialisme vaporeux de Julia Margaret Cameron⁹¹ [...] ». Il n'y a que Sebald qui ramène du côté de la trace le champ visuel de l'image, à force de l'appauvrir, processus qu'accroît la

reproduction en nombre d'écritures manuscrites, tapuscrites ou imprimées. De représentation dotée d'un champ visuel autonome, la photographie se transforme alors en simple outil de duplication des textes et des images, à la façon d'une imprimerie. Néanmoins, en ajoutant sa propre grisaille à l'atmosphère crépusculaire du livre, l'image duplicatrice déborde sa vocation habituelle pour offrir au texte sa puissance expressive propre.

Le paradoxe du document : la photographie comme objet transitionnel

Parce qu'ils privilégient la fonction documentaire de la photographie, Breton, Woolf et Sebald renforcent son impersonnalité en jouant notamment sur l'anonymat des images. Même si, dans l'édition de 1963, Breton ajoute le nom de J.-A. Boiffard, absent de l'édition de 1928, il ne l'indique pas toujours en légende et ne mentionne à aucun moment celui des photographes dans le corps de son récit⁹². Pour sa part, Virginia Woolf présente aussi les portraits d'Orlando sans nom d'auteur et reste discrète sur son geste illustratif à la sortie du livre. Sebald enfin ne revendique pas la paternité de ses clichés, laisse entendre que beaucoup ont été trouvés, et, emblématiquement, le photographe professionnel auquel il demande de prendre les portes et fenêtres condamnées de la pizzeria Verona dans « All'estero » refuse ; un jeune touriste croisé par hasard s'en chargera à sa place.

En cultivant l'anonymat des photographies, les trois écrivains opèrent ainsi un *transfert d'autorité* de la « fonction auteur⁹³ » (Foucault), assumée traditionnellement par le nom de l'artiste, au profit de la fonction documentaire des images. Leur puissance d'attestation s'en voit augmentée, non seulement parce que l'impersonnalité est un gage d'objectivité, mais aussi parce que, privé d'énonciateur, le document photographique donne l'impression de se présenter de lui-même au lecteur. Un tel effet d'auto-présentation peut aller jusqu'à doter l'image d'une forme d'agentivité (elle devient alors sujet de l'énonciation), ce qui est souvent le cas chez Sebald, en raison de la puissance attractive qu'elle exerce sur le lecteur comme sur lui : « ce qui m'a toujours frappé dans ces situations », écrit-il des clichés qu'on trouve dans les boîtes à chaussures, « c'est l'incroyable appel qui s'élève de ces images ; une demande adressée à celui qui les

regarde, qui le somme de raconter ou bien de s'imaginer ce qu'on pourrait raconter en partant de ces images⁹⁴ ».

Le paradoxe vient de ce que Breton, Woolf et Sebald ne privilégient la fonction documentaire de la photographie que pour la mettre au service de la réalité incompréhensible et partiellement irreprésentable autour de laquelle s'organise chaque fois leur œuvre : les « pétrifiantes coïncidences⁹⁵ » dans *Nadja* (« certains enchaînements, certains concours de circonstances qui dépassent de loin notre entendement⁹⁶ », précise Breton), la métamorphose d'Orlando en femme et son voyage à travers les siècles, qui ne font l'objet d'aucune explication, ou encore l'angoissante persistance du passé dans *Vertiges*, elle aussi simplement constatée.

En réalité, la vocation de la photographie à représenter le visible et le connaissable est précisément ce qui intéresse les trois auteurs : l'emprise visuelle qu'elle exerce sur le monde connu fait d'elle un parfait relais vers son opposé, selon certaines conditions qu'il faut préciser.

En ne donnant pas d'explication à ce qu'il raconte, l'écrivain ne manifeste pas une impuissance mais déploie au contraire une stratégie très efficace pour aller au-delà du familier et s'attacher l'attention de son lecteur. Attestation, information, interprétation : il suffit de priver la photographie du troisième terme, pour que les deux premiers soient redirigés vers le mystère. Constaté sans expliquer dessine en effet autour de l'espace circonscrit du monde ordinaire et représentable l'espace mystérieux du monde inconnu pour lequel l'œuvre est écrite et qui en constitue le référent principal⁹⁷.

Breton s'intéresse ainsi aux « faits qui, fussent-ils de l'ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste quel signal⁹⁸ [...] » ; la narratrice d'*Orlando* ironise sur les biologistes et psychologues qui tenteraient d'expliquer le changement de sexe de son personnage⁹⁹ et nous renvoie aux portraits pour nous faire simplement constater qu'il n'a rien perdu de son identité à une telle transformation¹⁰⁰ ; Sebald enfin ne nous dit jamais pourquoi il refait des trajets faits par d'autres ou par lui-même, si bien que, le sens ne résidant pas dans l'issue du voyage mais dans sa répétition, nous sommes conduits à en chercher l'origine ailleurs, comme dans n'importe quel rituel. Ce peut être, par exemple, l'impératif « éthique¹⁰¹ » auquel le narrateur a le sentiment de répondre quand il sauve les fantômes du passé.

En renforçant la part du constat, la caution visuelle que la photographie apporte aux faits narrés confirme l'écart indiqué par l'auteur entre le constatable et ce qui échappe à la compréhension. Inversement, par son refus d'expliquer, le texte intensifie le dédoublement référentiel qui s'opère dans l'image, entre ce que nous voyons et ce qu'il nous demande de voir ou d'entre-apercevoir (le réel et le surréal chez Breton). Ainsi du demi-cylindre trouvé au marché aux puces dans *Nadja* : tandis qu'en affirmant son caractère énigmatique, même une fois sa fonction statistique élucidée, le texte redirige une partie du référent de l'image vers le mystère¹⁰², en attestant de la réalité de l'objet, l'image confirme en retour l'écart indiqué par le texte entre ce que nous en voyons et ce que nous en ignorons.

Quand, faute d'être compréhensible, le document s'articule à la part énigmatique des choses, il n'a plus seulement la fonction sémiotique d'un message qui atteste ou qui renseigne, mais la fonction pratique d'un objet transitionnel. Là où le sens défaille, la technique prend le relais ; le texte et l'image voient leur fonction référentielle prolongée par une fonction « dispositive », destinée à pointer ce qui ne peut se dire ni se montrer. Depuis Winnicott, on appelle *transitionnels* les objets qui, dans la continuité du « doudou » de l'enfant, nous servent à réguler les relations entre ce que nous maîtrisons et ce que nous ne maîtrisons pas : la présence et l'absence, le connu et l'inconnu, le familier et l'étrange¹⁰³, etc. Quand, à propos de l'usage de photographies pour illustrer *Nadja*, André Breton déclare à Lise Meyer : « je crois que cela ferait un livre beaucoup plus troublant¹⁰⁴ », il leur attribue le pouvoir de relier transitionnellement le lecteur aux surréalités qu'il ne pourra jamais totalement représenter.

Chez Woolf, le rôle transitionnel des portraits réside dans la façon dont les visages reproduits relie de manière, là aussi, troublante, le masculin au féminin ou, au contraire, le féminin au masculin, soit en raison de l'androgynie des visages (dans « Orlando enfant » ou « Orlando en ambassadeur » par exemple), soit parce que le souvenir du récit nous conduit à toujours voir l'un à travers l'autre.

Chez Sebald enfin, la fonction transitionnelle des photographies en direction d'un passé toujours latent se voit explicitée par certaines de ses déclarations, par exemple quand il évoque les portraits des personnes vivantes destinées à disparaître : « les images annoncent la transparence que les photographies auront plus tard, quand la personne

représentée ne sera plus en vie », explique-t-il – changement de statut dont il souligne aussi l'étrangeté en le qualifiant de « très singulier¹⁰⁵ ». Le motif de la transparence nous conduit à considérer l'image comme une vitre, capable de nous relier du référent premier de l'image, le visage de la personne, au référent second que constitue sa survivance mémorielle ou spectrale. La suite de l'interview montre que la facture graphique des épreuves est partie prenante dans ce processus transitionnel : « Je crois en effet que la photographie en noir et blanc, ou les zones grises de la photographie en noir et blanc, représentent exactement ce territoire situé *entre* la vie et la mort¹⁰⁶ ». À l'image du spectre, qui occupe une place intermédiaire entre deux mondes, la photographie ouvre sur ce que Sebald décrit ensuite « comme cet immense *no man's land* » où les âmes errent avant d'aborder « l'autre rive¹⁰⁷ ». Dans les œuvres comme dans la vie, le mystère prend ainsi deux formes, parfois difficiles à dissocier : ou celle purement intellectuelle et mentale de conjectures, élaborées face à ce qu'on ne comprend pas, ou celle, ésotérique, de forces inconnues, à l'instar des corps astraux et messages de l'au-delà que la photographie spirite et l'écriture automatique essayaient de capturer au XIX^e siècle. L'habileté de Breton et de Sebald consiste à rester sur la ligne de crête entre ces deux versants conjectural et paranormal du mystère et de tirer de cette ambiguïté un effet supplémentaire de fascination.

L'illustration comme dispositif : métaphores optiques

La présence de métaphores optiques chez nos trois auteurs signale bien le rôle transitionnel joué par l'agencement du texte et de l'image, puisque l'optique est traditionnellement utilisée pour voir au-delà de ce que l'œil nous permet naturellement de voir. C'est cet agencement que nous nommons « dispositif ».

Chez Breton on trouve l'image du « double jeu de glace ». Elle n'est pas directement appliquée à la photographie mais offre un modèle indirect pour en saisir la fonction. Dans son texte, la métaphore figure le jeu de va-et-vient entre l'effet que produit une impression forte sur la vie intérieure du poète et, en retour, la façon dont sa vie intérieure ainsi affectée se projette dans le monde extérieur pour y mêler le rêve à la réalité. Ainsi de l'impression produite sur le narrateur par une sauterelle verte ramenée

par un oiseau, venu nicher dans sa loge au théâtre. Elle est la source d'un cauchemar qui contamine en retour « ce qu'on lui oppose très sommairement sous le nom de réalité¹⁰⁸ ». Au niveau immédiatement supérieur du livre, la photographie semble engager avec le lecteur le même « double jeu de glace », puisqu'elle est supposée lui transmettre l'impression qui a frappé le narrateur, tout en recevant, dans l'autre sens, la part d'onirisme et de mystère que la lecture du récit conduit ce même lecteur à projeter sur elle. La forme citationnelle que prennent les légendes dans *Nadja* favorise une telle projection, puisqu'elle réactive dans la mémoire du public ce qu'il a lu ou vient de lire quand il regarde les images.

Chez Virginia Woolf, le dispositif optique central est celui du miroir devant lequel Orlando se découvre femme et qui, à l'instar de la photographie, joue le rôle de caution : « Orlando se contempla de haut en bas et de bas en haut dans une psyché, sans le moindre signe de trouble, et alla prendre son bain. » Comme le suggère Adèle Cassigneul, par identification avec le personnage, le lecteur se retrouve face aux portraits d'Orlando comme Orlando face à la psyché : « c'est cette même acceptation chiasmatisée de "moi en autrui et autrui en moi" que figure radicalement *Orlando. A Biography*, lorsque le miroir permet de capter [...] le moment où l'identité bascule d'un sexe à l'autre¹⁰⁹ ».

Enfin, outre la métaphore (implicite) de la vitre, la métaphore optique qui permet à Sebald de figurer la fonction transitionnelle de la photographie en direction du mystère dans l'interview de 1997 est le *viewmaster* de son enfance, sorte de visionneuse dans laquelle tourne un disque contenant des diapositives. Destiné aux touristes dans les années trente, ce dispositif a été converti en jouet dans les années soixante. Ainsi conçue, la photographie donne à l'écrivain le sentiment d'être projeté dans une autre réalité : « On avait le sentiment que le corps était encore au milieu de sa réalité normale et petite bourgeoise, tandis que les yeux nous transportaient déjà tout à fait ailleurs¹¹⁰ », se souvient-il à propos de cet instrument. Ainsi, alors qu'elle fait traditionnellement figure d'image plate (« Avec la photographie, nous entrons dans la *Mort plate*¹¹¹ », écrit Barthes), la photographie prend ici la forme d'un véritable vortex, capable de faire traverser au spectateur toutes les strates du temps.

Plus média que produit de l'art, longtemps marginalisée culturellement, relevant aussi bien de la chimie que de la graphie, reliée au monde des choses autant qu'à celui des signes, que ce soit pour des raisons sémiotiques (l'indicialité) ou par ses usages (le nomadisme), visuellement très présente, en raison de son réalisme, mais mystérieusement subordonnée au passé, la photographie reste, aujourd'hui encore, l'image du dehors, de celles qui laissent les livres qu'elles illustrent « battants comme des portes¹¹² » (André Breton). Néanmoins, en privilégiant les épreuves les moins spectaculaires possibles, au point d'effacer le nom du photographe, l'écrivain profite de leur vacance esthétique pour se les approprier à sa façon ; leur extériorité laisse au texte une chance d'agir sur elles pour en redéfinir la lecture. En faisant des images retenues la caution de phénomènes privés d'explication (signes, métamorphoses, rémanences), chacun des auteurs étudiés ici en redirige la référentialité vers son propre univers imaginaire et réussit le sortilège de faire basculer l'ordinaire dans l'extraordinaire. Avec le temps, les images les plus quelconques s'avèrent si puissamment attachées à l'ouvrage illustré que c'est d'abord par elles qu'on se souvient de lui ; elles en deviennent la signature.

1 En 1977, *Le Monde* ouvre ses pages Culture à Hervé Guibert, qui, entre autres sujets, rend régulièrement compte de l'actualité photographique. En 1980 est créé le Mois de la Photo à Paris. En 1981 paraissent les *Cahiers de la photographie*, première revue de critique photographique, dont les deux premiers numéros s'intitulent respectivement : « Approches critiques de l'acte photographique » (1981) et « Photographie et littérature » (1981). Roland Barthes publie en 1980 *La Chambre claire. Note sur la photographie*. En 1982 sont fondés l'École nationale supérieure de la photographie (à Arles) et, à l'initiative de Jack Lang, le Centre national de la photographie (devenu aujourd'hui Centre d'art du Jeu de Paume). La même année, Robert Delpire crée la collection « Photo Poche », pour

faire connaître au grand public les grands photographes des XIX^e et XX^e siècles.

2 En 1980, Hervé Guibert publie *Suzanne et Louise : roman-photo*, ouvrage consacré à ses deux grand-tantes. Le terme d'*illustration* n'est pas réducteur si on lui donne un sens purement éditorial : le fait d'intégrer des images à un texte. En revanche, on sait qu'au niveau esthétique, les images, pour un écrivain, ne sont pas simplement illustratives, c'est-à-dire redondantes par rapport au récit ou au poème, mais à l'origine d'enjeux plus complexes.

3 À titre d'exemple, *Le Miroir qui revient* (1984) d'Alain Robbe-Grillet, premier volume de son autobiographie, évoque la photographie jusque dans son titre ; paru la même année, *L'Amant* de Marguerite Duras est né du projet de commenter les photographies d'un album de famille. Si Duras ne garde finalement que le texte, elle invente en revanche le motif de la photographie « absolue », celle de sa rencontre avec l'amant, que personne n'a prise mais qui existe en Dieu. Claude Simon publie ses propres photographies en 1988 avec *Album d'un amateur* et en 1992 avec *Photographies. 1937-1970*.

4 Le mot sert de titre au numéro de la *Revue des Sciences Humaines* que Charles Grivel et Hubertus von Amelnunxen dirigent (*Photolittérature*, n° 210, 2/1988).

5 Les formes de la photo-littérature sont trop variées pour qu'on puisse parler de genre. Je ne parlerai ici de *genre* que pour la biographie ou autobiographie accompagnée de photographies. Dans sa synthèse sur le champ des études photo-littéraires, Jean-Pierre Montier propose le terme de « territoire » pour désigner la photo-littérature en général (« De la photolittérature », *Transactions photolittéraires*, dir. Jean-Pierre Montier, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », p. 20 et suiv.).

6 Destiné en priorité aux étudiants qui découvrent la question photographique à l'occasion du programme de l'agrégation, cet article intègre à sa réflexion une part de synthèse.

7 André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964, p. 164.

8 Floriane Reviron-Piégay montre bien la détermination de Virginia Woolf dans le choix des images en étudiant sa correspondance avec Vita Sackville-West : « Bring photograph of Orlando », lui écrit-elle le 30 octobre 1927 (Floriane Reviron-Piégay, « Les Apories de

la Référentialité dans *Orlando : A Biography* de Virginia Woolf », *L'Atelier. Référence et référentialité* 2, vol. 11, n° 2, 2019. En ligne.

9 Virginia Woolf, *Orlando*, trad. et éd. par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, « Folio », 2018, p. 69. Elena Gualtieri indique que ce portrait devait ressembler aux œuvres du portraitiste du XVIII^e siècle Sir Peter Lely (« The Thoughtless Image : Woolf, Rancière on Photography », *Virginia Woolf Among the Philosophers/Virginia Woolf parmi les philosophes*, *Le Tour critique* 2, 2013, p. 310. En ligne.

10 La carte postale montre le cimetière de Staglieno à Gênes. Ces exemples sont tirés d'« All'estero », le second des quatre récits que comprend *Vertiges*. Seule l'édition électronique étant disponible, au moment où cet article est publié, aucune pagination ne peut être indiquée.

11 Ce texte a été initialement publié par Gilles Mora et Claude Nori sous le titre *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, « Écrits sur l'image », 1983, p. 10-15. On peut aussi lire ce manifeste, accompagné de deux autres textes plus récents, dans *Traces photographiques, traces autobiographiques*, dir. D. Méaux et J.-B. Vray, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 103-117.

12 *Ibid.*, p. 115.

13 *Ibid.*, p. 116.

14 Outre la collection « Écrit sur l'image », créée en 1981 par Alain Bergala aux *Cahiers du cinéma*, citons les éditions Contrejour, fondées en 1975 par Claude Nori, les éditions Marval, fondées en 1969, et qui, en 1985, confient des collections photo-littéraires au photographe Bernard Plossu et à l'écrivain et critique Bernard Lamarche-Vadel, ou encore Le Temps qu'il fait, maison d'édition créée en 1981 par Georges Monti, et qui, en 1989, consacre une collection à part entière aux écrivains-photographes Jean-Loup Trassard, Lorand Gaspar ou Gérard Macé.

15 Une enquête dans sa bibliothèque permettrait de préciser quels ouvrages photo-littéraires Sebald possédait.

16 John Berger, *Voir le voir*, trad. par Monique Triomphe, Montreuil, éditions B42, 2014 [éd. originale, 1972].

17 Sur l'influence du critique d'art John Berger sur Sebald, voir Victor Toubert, « W.G. Sebald et *Au regard du regard* de John Berger : du retable d'Issenheim au regard des animaux », *Littérature*, n° 189, 2018/1, p. 60-71. En ligne.

18 A propos de son usage de la photographie dans ses livres, il déclare en 1997 à Christian Scholz : « Il n'y a pas eu d'élément déclencheur, au sens où je serais parti d'un exemple, quel qu'il soit. Je n'avais pas même Alexander Kluge en tête quand j'ai commencé à écrire de cette manière, assez tard dans ma vie ». (« " Mais l'écrit n'est pas un vrai document..." Une conversation avec W. G. Sebald sur la littérature et la photographie », *Europe. W.G. Sebald*, dir. Lucie Campos et Raphaëlle Guidée, n° 1009, mai 2013, p. 9).

19 Dans ses réponses à Christian Scholz en 1997, Sebald parle du « beau texte de Barthes, *La Chambre claire* » (*Ibid.*, p. 9).

20 Il s'agit d'un polaroïd de Daniel Boudinet.

21 « " Mais l'écrit n'est pas un vrai document..." », art. cit., p. 7. Mes italiques.

22 « En intégrant ses reproductions en noir et blanc dans le corps du texte, Sebald les aligne sur les mêmes règles d'impression que les caractères typographiques », remarque par exemple Zaha Redman (« La pauvreté de la photographie chez W. G. Sebald », *Ligeia. Ruines, photo et histoire*, n° 105-108, 2011/1, p. 248-253. En ligne.

23 Sebald déclare : « On les découvre insérées dans les vieux livres qu'on achète. On les trouve chez les antiquaires ou les brocanteurs. C'est typique des photographies qu'elles mènent ce genre d'existence nomade, avant de se trouver "sauvées" par quelqu'un » (« " Mais l'écrit n'est pas un vrai document..." », art. cit., p. 7).

24 Anne Reverseau, Jessica Desclaux, Marcela Scibiorska, Corentin Lahouste, *Murs d'images d'écrivains. Dispositifs et gestes iconographiques (XIX^e-XXI^e siècle)*, Louvain-La-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2022.

25 « " Mais l'écrit n'est pas un vrai document..." », art. cit., p. 13.

26 *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W. G. Sebald*, éd. par Lynne Sharon Schwartz, trad. par Delphine Chartier et Patrick Charbonneau, Paris, Actes Sud, 2009, p. 44.

27 Sur la photo-littérature dans la poésie des années 1920-1930, voir Anne Reverseau, *Le sens de la vue. Le regard photographique dans la poésie moderne*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2018. Outre les surréalistes, sont évoqués Léon-Paul Fargue, Pierre Mac Orlan, Pierre Albert-Biro, Victor Segalen et Raymond Roussel.

28 Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, Paris, José Corti, 2002, p. 147-151.

29 Adèle Cassigneul note à ce propos : « tels les documents d'archive qui illustrent traditionnellement les récits biographiques, les portraits représentant Orlando ont une fonction de confirmation », pour finalement se « dévoil[er] comme pures fictions » (*Voir, observer, penser. Virginia Woolf et la photo-cinématographie*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2018, p. 514-515).

30 Tirée de *l'Art poétique* du poète latin Horace, la formule « Ut pictura poesis » (« la poésie est comme la peinture »), règle, depuis la Renaissance jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les relations entre littérature et peinture. Elle s'entend aussi dans l'autre sens (« la peinture est comme la poésie », au sens où, pouvant être déchiffrée comme un texte, elle est aussi spirituelle que la poésie, et pas seulement un art mécanique). Sur la comparaison entre peinture et poésie (en faveur de la peinture) voir, par exemple, les écrits de Léonard de Vinci.

31 Niépce et Daguerre inventent le daguerréotype, photographie sur métal, reconnue officiellement comme invention en 1839. L'image se forme directement (sans négatif) et cherche prioritairement la visibilité et la lisibilité. L'Anglais William Henry Fox Talbot invente la même année la photographie sur papier (le négatif papier, placé au fond de la chambre noire pour la prise de vue, est ensuite tiré par contact en positif, par exposition à la lumière extérieure). Ce procédé permet la reproductibilité des images.

32 Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Écrits sur l'art*, éd. de Francis Moulinat, Le Livre de poche, 1999, p. 365-366.

33 À l'Exposition universelle de 1855, qui comprend une section consacrée aux Beaux-Arts, la photographie figure parmi les « produits de l'industrie ». Sur l'évolution qui la conduit à figurer au Salon de 1859, voir Paul-Louis Roubert, « 1859, exposer la photographie », *Études photographiques*, n° 8, p. 5-21. En ligne.

34 Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », art. cit., p. 363.

35 En ligne.

36 Stéphane Mallarmé, « L'action restreinte », *Quant au livre*, dans *Divagations, Œuvres complètes*, éd. de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 214-218.

37 Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », in *Œuvres en prose complètes*, édition de Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 944. Ce texte est issu d'une conférence prononcée en 1917.

38 Sur la place de la photographie dans « L'esprit nouveau » et le modernisme en général, voir Anne Reverseau, *Le sens de la vue*, op. cit., p. 402 et suiv.

39 André Breton, *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1969 [1924], « L'imaginaire », p. 165.

40 André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 190. Mes italiques.

41 *Ibid.*

42 Virginia Woolf, « L'art de la biographie », *Essais choisis*, trad. et éd. de Catherine Bernard, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2015, p. 285. L'intérêt de ce passage pour l'analyse d'*Orlando* a déjà été souligné par Adèle Cassigneul dans *Voir, observer, penser. Virginia Woolf et la photo-cinématographie*, op. cit., p. 431.

43 En France, Jules Claretie écrit déjà en 1896 : « Autrefois, un bon portrait suffisait pour qu'un Michelet évoquât l'ancêtre, reconstituât un caractère d'après une peinture. Aujourd'hui, tout homme un peu célèbre a des centaines de portraits officiels et des milliers d'*instantanés* qu'on a pris à son passage » (Jules Claretie, « La Vie à Paris », *Le Temps*, 20 août 1896, p. 2).

44 Virginia Woolf, *Essais choisis*, *op. cit.*, p. 285.

45 Arthur Rimbaud, « Délires II. Alchimie du verbe », *Une saison en enfer*, dans *Œuvres complètes*, éd. par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Garnier-Flammarion, 2024, p. 221.

46 André Breton, « Max Ernst », *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 81.

47 On se souvient que dans le premier manifeste du surréalisme (1924), Breton définit le surréalisme par l'écriture automatique (*Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio essai », 1979, p. 36).

48 *Ibid.*, p. 39.

49 L'article de Breton sur Max Ernst date de 1921.

50 *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 81.

51 *Ibid.*, p. 82.

52 La corrélation entre la nature non artistique de la photographie et l'accès au mystère est faite par Breton à propos des photogrammes de Man Ray (les objets y sont directement posés sur le papier sensible, sans appareil) : « Le mystère de l'épreuve photographique est intact en ce sens que l'interprétation artistique y est réduite au minimum », écrit-il à propos des *Champs délicieux*, recueil de douze photogrammes, publié en 1922 (*Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 153). Sur les origines ésotériques d'un tel « mystère » en photographie, voir l'article d'Anne Reverseau, « Breton, Man Ray et l'imaginaire photographique de la magie », *Textimage*, été 2010, en ligne. Anne Reverseau insiste sur les origines symbolistes du mystère surréaliste ainsi que sur celles, ésotériques, de la « magie » photographique, qu'on peut faire remonter aux expériences spirites du XIX^e siècle (captation photographique des ectoplasmes, corps astraux, esprits, etc.). Elle montre que, de ce point de vue, il n'y a pas de rupture avec une certaine tradition, contrairement à ce que laisse croire le discours de l'avant-garde. En quoi réside le modernisme de Breton dans ce cas ? Une réponse possible serait : dans l'importation de l'écriture automatique des spirites dans le champ de la littérature et dans la redéfinition du mystère, qui n'est plus situé dans un « là-bas » (Huysmans) ésotérique, mais, à la faveur d'un recadrage caractéristique des mutations esthétiques, dans la

coïncidence intramondaine du rêve et de la réalité, c'est-à-dire de la vie psychique de l'individu et du monde extérieur.

53 *Ibid.*, p. 177.

54 André Breton, « Caractères de l'évolution moderne et de ce qui y participe », *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 153.

55 De ses photographies, Talbot dit qu'« elles sont révélées par la main de la nature » (William Henry Fox Talbot, *Le Crayon de la nature*, trad. par Jean-Luc Ben Ayoun, Casimiro, 2014 [1844-1846], p. 21). Comme le montre François Brunet, alors que François Arago évite soigneusement de mêler science et magie dans le discours de 1839 par lequel il fait homologuer le daguerréotype, Talbot n'hésite pas à faire le mélange, même si le discours de la magie n'est qu'en partie rhétorique. En inventant un nouveau type de signe, il rejoue par ailleurs l'origine du langage, question qui, depuis Rousseau, a fait aussi bien l'objet d'approches scientifiques que métaphysiques (sur toutes ces questions, voir « Le crayon de la nature », François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, p. 134-139).

56 Paul Edwards, *Soleil noir. Photographie et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, ch. XVI, p. 185-197.

57 Paul Edwards, « La photographie de salon et la "vignette" », *Soleil noir. Photographie et littérature*, *op. cit.*, p. 188. L'auteur indique que Robinson « fut le plus en vue des photographes qui illustraient des textes littéraires et ses compositions furent très commentées et régulièrement reproduites dans la presse photographique londonienne et américaine » (p. 186).

58 Paul Edwards, « Le roman photo-illustré », *Soleil noir. Photographie et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 231-244. Paul Edwards publie un entretien de 1906 d'Henri Magron avec un éditeur parisien (sans doute Charles Mendel), sur les raisons de l'insuccès de l'édition illustrée de photographies en France (*op. cit.*, p. 288-289). Photographe amateur, personnalité caennaise, Magron est un des rares à tenter l'illustration photographique d'œuvres de premier plan (Daudet, Barbey d'Aurevilly, etc.).

59 « Le livre d'illustrations », *ibid.* p. 199.

60 Robinson pratiquait la photographie illustrative comme œuvre d'art, pour exposer ses épreuves, et non prioritairement pour servir d'illustration dans des livres.

61 *Ibid.*, ch. XVII, p. 201. « Nulle part on ne trouvera cette autre forme d'illustration, pourtant si victorienne, le tableau vivant, élu par Cameron », précise Paul Edwards (p. 199).

62 Adèle Cassigneul précise : « c'est dans ce ferment avant-gardiste et expérimental que l'image vient dès les origines de la maison d'édition s'installer auprès du texte » (*Voir, observer, penser, op. cit.*, p. 98).

63 Adèle Cassigneul précise qu'une telle filiation n'exclut pas la distance que Woolf prend par ailleurs à l'égard des soubassements idéologiques patriarcaux qui sous-tendent l'esthétique idéaliste de Julia Margaret Cameron (*Ibid.*, p. 49).

64 Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 7.

65 « “ Mais l'écrit n'est pas un vrai document...” », art. cit., p. 8-9.

66 *Ibid.*, p. 8.

67 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

68 Dans le second récit (« All'estero »).

69 *Ibid.*

70 Il s'agit ici d'un post-modernisme différent de la manipulation purement ludique des époques, des médias et des styles, auquel il a pu être assimilé en art.

71 Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, p. 83.

72 Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communication*, n° 11, 1968, p. 84-89.

73 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 17-18.

74 J'ai tenté de décrire ces différents « retours » dans « Visages vagues, visages restreints. La médiation photographique dans l'autobiographie des années 1980 », *La Licorne. Portraits biographiques*, dir. R. Dion et M. Lepage, n° 84, 2009, p. 29-50.

75 Sur la dépolitisation chez Sebald voir Raphaëlle Guidée, « Politique de la catastrophe. Mélancolie et dépolitisation de l'histoire dans l'œuvre de Sebald », *Europe, op. cit.*, p. 53-67.

76 « “ Mais l'écrit n'est pas un vrai document...” », art. cit., p. 9. La formule de Sebald « il reste présent » répond à une question de Christian Scholz lui suggérant que la photographie nous renvoie à un univers qui « a été là » (sans doute en souvenir du « ça-a-été » barthésien).

77 Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard/Seuil, 1980, p. 14.

78 Terme qu'il emploie, on l'a vu, pour Man Ray (André Breton, « Caractères de l'évolution moderne et de ce qui y participe », *Les Pas perdus, op. cit.*, p. 153).

79 « “ Mais l'écrit n'est pas un vrai document...” », art. cit., p. 11. Cette « révélation négative », qui permet au narrateur de découvrir après coup le contexte chaotique d'où émane le document et dont il est la preuve, évoque la « dialectique négative » d'Adorno. Elle aussi consiste à révéler la part de chaos dont est faite l'histoire et que masquent les systèmes et les concepts qui cherchent à en expliquer le processus dans sa totalité (comme la dialectique hégélienne).

80 *Ibid.*

81 La page de l'album de famille où se trouvent des zingari internés figure dans le quatrième récit de *Vertiges*, « Il ritorno in patria ».

82 Voir à ce sujet la notion de « graphosphère », inventée par Régis Debray pour désigner une culture dominée par l'écrit (*Introduction à la médiologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000), par opposition à la « vidéosphère », culture dominée par l'image.

83 Adèle Cassigneul donne le détail de ces tractations dans *Voir, observer, penser ...*, *op. cit.*, p. 111.

84 « “ Mais l’écrit n’est pas un vrai document...” », *art. cit.*, p. 10.

85 Voir à ce sujet Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. par Richard Deledalle, Paris, Seuil, « Points essais », 2017.

86 Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *art. cit.*, p. 365.

87 Sur la *vue* comme espace à construire en photographie, je reprends les analyses que j’avais proposées dans « Note sur une esthétique de la vue. Photographie et littérature », *Romantisme*, n° 118, 2002, p. 93-104.

88 Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, Paris, José Corti, 2002, p. 154.

89 *Ibid.*, p. 158.

90 Daniel Grojnowski écrit : « Par un jeu d’interférences à plusieurs rebonds, le Paris de Boiffard reproduit celui d’Atget, en l’imprégnant des manifestations « surréelles » propres aux écrits de Breton, d’Aragon, de Desnos, pour qui les lieux de la cité recèlent des secrets inducteurs d’aventures » (*Usages de la photographie*, Paris, José Corti, 2011, p. 34).

91 Adèle Cassigneul, *Voir, observer, penser ...*, *op. cit.*, p. 299.

92 *Nadja* comprend aussi des photographies de Man Ray et Henri Manuel. Dans ce même numéro de *Malice*, Basile Pallas montre que Breton entretient l’ambiguïté sur les auteurs des photos. À la fin du récit, il parle des prises de vue des lieux de son aventure comme s’il avait pris les photographies lui-même.

93 Michel Foucault, « Qu’est-ce qu’un auteur ? », *Dits et écrits. 1976-1988*, t. 1, Paris, Gallimard, 2001, p. 817 et suiv.

94 « “ Mais l’écrit n’est pas un vrai document...” », *art. cit.*, p. 7.

95 André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 20.

96 *Ibid.*, p. 21.

97 Dans *La Scène de roman* (Paris, Armand Colin, 2002), Stéphane Lojkine montre comment la mimésis se construit généralement sur l'articulation d'un « espace restreint » (celui de la scène représentée) et d'un « espace vague » (lieu du mystère, du trauma ou de la transgression, seulement entraperçu en lisière de la scène représentée, de part et d'autre d'un écran, qui peut être un mur, une haie, un paravent ou un voile, comme on en trouve beaucoup dans la peinture et la littérature des siècles « classiques »).

98 André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 20.

99 Virginia Woolf, *Orlando*, *op. cit.*, p. 150-151.

100 *Ibid.*, p. 150.

101 Voir à ce sujet le colloque de Cerisy : *Littérature et éthique documentaire*, dir. Muriel Pic et Jürgen Ritte, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

102 André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 63.

103 Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 2002 [1971 et 1975 pour la traduction].

104 André Breton, Lettre à Lise Meyer, septembre 1927, *Œuvres complètes*, éd. par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1505-1506, cité par Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, *op. cit.*, p. 150.

105 « “ Mais l'écrit n'est pas un vrai document...” », *art. cit.*, p. 14.

106 *Ibid.*, p. 14. Mes italiques.

107 *Ibid.*, p. 14.

108 Voici une citation plus complète : « La production des images de rêve dépendant toujours plus ou moins de ce *double jeu de glaces*, il y a là l'indication du rôle très spécial [...] que sont appelées à jouer certaines impressions très fortes, [...] vraiment ressenties « par-delà le bien et le mal » dans le rêve et, par suite, dans ce qu'on lui oppose très sommairement sous le nom de réalité » (André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 59).

109 Adèle Cassigneul, *Voir, observer, penser ...*, *op. cit.*, p. 428. À propos de l'époque où a lieu le changement de sexe du personnage, l'autrice précise : « La photographie n'existe pas encore ; la psyché se fait alors dispositif de substitution » (*ibid.*, p. 429).

110 « "Mais l'écrit n'est pas un vrai document" ... », *art. cit.*, p. 8.

111 Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 145.

112 André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 18.