

« Sauver l'imaginaire » : littérature et photographie face à face

"Saving the imaginary": literature and photography face to face

David Paigneau

Université de Caen Normandie, France

Résumé : Si l'on peut définir, de la manière la plus générale, une œuvre d'art comme 'expression d'un imaginaire, cette définition posa le problème du statut de la photographie lors de son apparition : document purement objectif ou potentielle forme artistique. Écrivains et critiques littéraires prirent part à ce débat, d'autant plus que des photos furent utilisées pour illustrer des livres, notamment des romans, à partir des années 1880. Cet article tente de confronter « l'imaginaire littéraire » à « l'imaginaire photographique » à travers des points de vues d'écrivains, critiques, philosophes et médiologues, afin de tenter de mieux comprendre leurs points de convergence et de divergence.

Mots-clés : littérature, photographie, imaginaire, médiologie, philosophie.

Abstract: If the most minimalist definition one can give to the words « art work » is « the way an imagination expresses itself », this definition was, in the second half of the 19th century, the reason why art critics and theorists argued about the status of photography : purely objective document or potential art work. But writers and literary theorists also took part in this debate, since photography was used to illustrate novels. This article confronts the « literary imagination » and the « photographic imagination », and tries to understand the points of convergence and the points of divergence between these two kinds of imagination, through the contradictory points of view of historians, philosophers and theorists of visual arts and literature.

Keywords: literature, photography, imagination, mediology, philosophy.

Dans les années 1960, Eugène Wigner avait employé l'expression « sauver les phénomènes » pour désigner le premier critère d'appréciation de validité d'une théorie physique ; il était question du premier niveau d'efficacité exigé d'une théorie ou d'un modèle : la capacité à rendre compte des phénomènes observables, ou du moins à ne pas entrer en conflit avec eux. Il ne s'agissait pas, pour les théoriciens, d'un critère absolu de recevabilité, mais d'une condition préalable à l'examen plus approfondi du modèle proposé. Par analogie, nous pourrions employer l'expression « sauver l'imaginaire » comme un plus petit dénominateur commun unissant les discours critiques et la réception des œuvres d'art : est généralement considérée comme « artistique » toute activité par laquelle un imaginaire s'exprime, sans que ce critère ne soit garant de la qualité intrinsèque de l'œuvre produite – de même que la capacité à « sauver les phénomènes » ne garantit pas la recevabilité d'un modèle physique. Envisagée ainsi, cette problématique s'avéra particulièrement sensible lorsqu'il fallut, au cours du 19^{ème} siècle, définir le statut de la photographie naissante

à l'intérieur ou en dehors du champ des arts. Débat qui gagna encore en intensité lorsque l'image photographique tenta de s'immiscer aux côtés de textes littéraires : l'association de l'écrit à l'image mécanique devait-elle être considérée comme l'ajout d'un élément objectif restreignant l'imaginaire de l'écrivain, ou comme une nouvelle forme de production artistique confrontant deux imaginaires, l'un textuel et l'autre visuel ?

Cette réflexion s'organisera autour de deux grands axes : « Constats » et « Mise en perspective » ; il s'agira tout d'abord d'observer les évolutions de la réception de la photographie et de ses associations avec l'écrit, puis d'esquisser une réflexion plus théorique sur la nature de l'image photographique et ses interactions possibles avec la littérature.

Constats

Lorsque, le 18 août 1839, le daguerréotype fut présenté au public par Paul Arago à l'Institut des Sciences, le dispositif de Niepce et Daguerre fut introduit en tant que matériel d'observation de la nature censé faciliter le travail des scientifiques. Pourtant, le peintre Paul Delaroche sortit de la séance en notant dans son journal : « Aujourd'hui, la peinture est morte ».

Cette anecdote illustre bien l'ambiguïté dont la réception de la photographie a été l'objet dès ses origines : outil de reproduction du réel observable pour les uns, nouvel art visuel, et en cela concurrent potentiel de la peinture pour les autres. Le slogan publicitaire choisi pour diffuser les premiers daguerréotypes : « Laissez la nature fixer ce que la nature a fait », indique clairement que leur dimension potentiellement artistique était alors une éventualité envisagée par quelques observateurs, mais qui ne faisait pas, tant s'en faut, consensus.

Au cours des années 1840 et surtout 1850, différentes pratiques débordèrent largement le seul champ scientifique, jusqu'à faire, effectivement, concurrence à la peinture : les familles bourgeoises désireuses de commander des portraits désertèrent progressivement les ateliers des peintres pour investir ceux des photographes mondains, des peintres utilisèrent des clichés comme matériau préparatoire à leurs toiles (en particulier pour les portraits), et surtout, des photographies commencèrent à être exposées lors des Salons annuels. Cette situation nouvelle rencontra son premier écho critique notable dans le texte « Le public moderne et la photographie » de Baudelaire (1859). Si la thèse de l'article est parfaitement résumée par la phrase « Le goût exclusif du Vrai (si noble quand il est limité à ses véritables applications) étouffe en ceci le goût du Beau » (Baudelaire, 1999 : 361), il est à noter que Baudelaire, tout en raillant le goût du public pour le tropisme réaliste en art, conteste au détour d'une parenthèse l'idée reçue selon laquelle la photographie serait effectivement une reproduction fidèle du réel :

Puisque la photographie nous donne les garanties désirables d'exactitude (*ils croient cela, les insensés !*)¹, l'art, c'est la photographie (*ibid.* : 361).

De plus, ce texte ne peut être lu indépendamment des trois chapitres qui le suivent, « La reine des facultés », « Le gouvernement de l'imagination » et « Religion, histoire, fantaisie » : Baudelaire y livre la clé de son argumentation, faisant l'éloge de

¹ Nous soulignons.

l'imagination, en art comme en science. En effet, la reproduction fidèle de la nature suppose la connaissance exacte de celle-ci, connaissance niée aux hommes :

Il eût été plus philosophique de demander aux doctrinaires en question, d'abord s'ils sont bien certains de l'existence de la nature extérieure, ou, si cette question eût paru trop bien faite pour réjouir leur causticité, s'ils sont bien sûrs de connaître toute la nature, tout ce qui est contenu dans la nature. Un oui eût été la plus fanfaronne et la plus extravagante des réponses (*Ibid.* : 366).

De cette incapacité à appréhender la réalité dans sa globalité, Baudelaire conclut que la faculté distinctive des hommes n'est pas le mimétisme vis-à-vis du monde, ni même l'analyse, si fine soit-elle, de celui-ci, mais l'imagination, autrement dit la capacité à ressentir et interpréter le monde à l'aide d'un tempérament et d'une sensibilité propres. Cette faculté est par ailleurs garante de réussite dans tous les domaines de la vie humaine, dont Baudelaire entreprend ensuite une énumération :

Que dit-on d'un guerrier sans imagination ? Qu'il peut faire un excellent soldat, mais que, s'il commande des armées, il ne fera pas de conquêtes [...]. Que dit-on d'un diplomate sans imagination ? Qu'il peut très bien connaître l'histoire des traités et des alliances dans le passé, mais qu'il ne devinera pas les traités et les alliances contenus dans l'avenir. D'un savant sans imagination ? Qu'il a appris tout ce qui, ayant été enseigné, pouvait être appris, mais qu'il ne trouvera pas les lois non encore devinées. L'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini (*Ibid.* : 368).

Lisant rétrospectivement l'article consacré à la photographie à travers le prisme de ces développements, l'on conclut naturellement que le poète condamne moins l'image mécanique en elle-même que le goût du public contemporain pour un art délaissant l'imaginaire au profit d'un positivisme incapable de transfigurer la réalité, mais uniquement de l'amoindrir².

Le champ littéraire ne devait pas, lui non plus, être épargné par ces interrogations : au tournant des années 1880, l'émergence de nouveaux procédés tels que l'héliographie ou la similitravure permirent aux éditeurs d'insérer des clichés entre les pages d'œuvres de fiction³. Toutefois, la démarche se voulait essentiellement illustrative, et soulevait de nombreuses critiques en ce qu'elle menaçait d'entraver toute lecture active, par exemple en imposant des portraits censés représenter les personnages des romans⁴, empêchant les lecteurs de se les imaginer à leur guise. Le roman *Bruges-la-Morte*, du poète et romancier symboliste Georges Rodenbach, fut à sa parution en 1892 la première tentative de mêler photographie et littérature dans un but non pas illustratif mais esthétique, puisque les clichés de Bruges intercalés entre les pages n'avaient pas pour but d'illustrer des passages précis ou des personnages du roman, mais d'entrer en résonance avec

² N'oublions pas que l'article s'intitule « *Le public moderne et la photographie* ».

³ Pour un historique plus précis des évolutions techniques ayant rendu possible l'illustration à grande échelle, voir Aubenas, S., « La photographie est une estampe. Multiplication et stabilité de l'image ». In Frizot, 2001 : 225-231.

⁴ Généralement par le biais de portraits mettant en scène des comédiens et des modèles en costume, et illustrant le plus souvent les scènes sentimentales et suggestives des romans.

l'écriture symboliste de son auteur. Toutefois, l'écho critique rencontré par le livre témoigna d'une incompréhension de sa démarche, puisque l'ajout de clichés, quand il ne fut pas purement et simplement ignoré, fut majoritairement vu comme un palliatif facile à un supposé manque d'inspiration, et logé à la même enseigne que les illustrations en vogue depuis les années 80.

C'est dans ce contexte qu'en janvier 1898, le *Mercur de France* confia à Paul Ibels la réalisation d'une « Enquête sur le roman illustré par la photographie », à laquelle répondit une vingtaine d'écrivains⁵. La lecture de cette enquête témoigne une nouvelle fois de l'apport quasi exclusif en réalisme prêté à la photographie à la fin du 19^{ème} siècle, puisque l'immense majorité des auteurs interrogés oscille entre rejet (Larmandie, Rachilde, Sérusier, Uzanne...) et adhésion (Alexis, Ghil, Lano, Riotor...) sur ce seul critère. Certaines réponses sont à ce sujet éloquentes⁶ :

Naturaliste, c'est-à-dire amoureux fervent de la vie, enthousiaste de la réalité vraie, n'aimant la peinture que « d'après-nature » [...], oui, je suis favorable à l'illustration du roman par la photographie (Paul Alexis, *Ibid.* : 323-324).

Je crois que l'illustration par la photographie est appelée à un très grand succès, et qu'elle rendra de véritables services à la librairie moderne. Certes, elle ne pourra en aucun cas remplacer l'illustration d'art – gravure, dessin ou eau-forte – car art implique création (Marcel Batilliat, *Ibid.* : 324).

Les photographies ?... ça peut être amusant mais la question d'art est à part (Paul Sérusier, *Ibid.* : 327).

Cette réticence à accueillir le nouveau médium comme forme d'art (au sens d'expression d'un imaginaire) s'explique indubitablement, du moins en partie, par les possibilités techniques et esthétiques qu'offrait la photographie alors, et par les ambitions affichées dès sa naissance d'être avant tout un outil au service de l'observation objective, dans une époque qui voyait cohabiter, et paradoxalement souvent s'entrechoquer un rationalisme, voire un scientisme affiché, et une valorisation constante de l'imaginaire, de l'allégorique et de la subjectivité souveraine.

Dans la première moitié du 20^{ème} siècle, les courants artistico-littéraires d'avant-garde firent beaucoup pour la reconnaissance de la photographie comme forme d'art à part entière : futurisme, dadaïsme, surréalisme. Culte de la nouveauté et recherches dans le sens d'une esthétique non-figurative – expérimentations sur le travail de la lumière, mise en scène du mouvement par la photosensibilité, collages, surimpressions – allaient de pair pour fonder un art visuel s'émancipant à la fois du tropisme réaliste et du procès en légitimité artistique intenté à l'image mécanique. En parallèle, une photographie plus figurative continuait à se développer et à

⁵ L'ensemble des réponses à cette enquête est reproduit dans le dossier documentaire accompagnant le roman de Rodenbach dans son édition de 1998 chez Flammarion.

⁶ La réponse fournie par Georges Rodenbach lui-même est d'ailleurs particulièrement intéressante à observer, tant elle marque un recul par rapport à sa tentative de 1892 : « Certes l'idée de faire l'illustration d'un roman par la photographie est ingénieuse, sinon qu'un lecteur un peu subtil aimera toujours mieux s'imaginer lui-même les personnages, puisqu'un livre n'est qu'un point de départ, un prétexte et un canevas à rêves. Pourtant dans les romans de vie moderne, ce sera un élément de réalité, un document de plus [...] Quant à moi, vous comprendrez que je m'intéresse principalement au texte » (nous soulignons) (331-332).

gagner progressivement ses galons d'image d'art : les noms de Man Ray et de Cartier-Bresson venant le plus spontanément à l'esprit pour incarner respectivement ces deux tendances.

Par ailleurs, des discours critiques accompagnèrent ces pratiques ; le plus stimulant étant sans doute celui de László Moholy-Nagy, dont l'ouvrage *Peinture, photographie, film* (1925) s'attache à la fois à définir le statut de la photographie dans les sociétés modernes, à évaluer son impact sur le regard en général, et à ouvrir la voie aux praticiens pour faire émerger une culture visuelle autonome et libérée de l'héritage de la peinture, notamment en prenant au pied de la lettre l'étymologie « écriture de la lumière » :

Photographier signifie écrire, dessiner avec la lumière ; plus que dans le seul rendu des objets – comme ce fut presque exclusivement le cas jusqu'ici - c'est bien dans la maîtrise de cette écriture, de ce dessin lumineux, que réside l'essentiel du travail photographique.

Écrire avec la lumière peut également être compris comme l'enregistrement et la mise en forme des effets lumineux, [...] le jeu changeant de la lumière pratiquement impossible à saisir aujourd'hui par d'autres moyens (Moholy-Nagy, 2014 : 175-176).

Exemple parmi les plus parlants d'une photographie qui revendiquait désormais son statut de pratique artistique à part entière en mettant l'accent sur ses caractéristiques propres et le potentiel créatif que celles-ci recèlent. À l'opposé, les écrits sur la photographie de Walter Benjamin se penchèrent sur une autre caractéristique de l'image mécanique – sa reproductibilité – pour pointer le risque d'une perte de l'unicité de l'œuvre d'art et, par là, de sa valeur d'objet culturel aux yeux du public – thème bien connu du « déclin de l'aura » :

À la plus parfaite reproduction il manquera toujours quelque chose : le hic et nunc de l'œuvre d'art - l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique pourtant, et elle seule, qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire [...] On pourrait dire : à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura (Benjamin, 2000 : 273-276).

Toutefois, au-delà des antagonismes entre enthousiasme et méfiance, le plus intéressant à observer est que les arguments mis en avant délaissaient l'angle essentiellement réaliste adopté par la critique du 19^{ème} siècle pour s'appuyer sur les spécificités propres aux images mécaniques : ces nouvelles orientations critiques témoignaient ainsi de la reconnaissance d'une autonomie de la photographie dans le champ des pratiques artistiques, que nous nommerons « imaginaire photographique » – et que nous tenterons de définir dans la suite de cet exposé.

Pour autant, les associations entre texte littéraire et image photographique demeurèrent relativement rares, et sont plus à chercher du côté des photographes ayant accompagné leurs ouvrages de commentaires écrits, parfois non dénués d'une véritable sensibilité littéraire⁷.

⁷ Pour s'en convaincre, lire par exemple Willy Ronis, *Ce jour-là* (2006) ; Joan Fontcuberta, *Le baiser de Judas : photographie et vérité* (1999) ; Raymond Depardon, *Errance* (2000) ou *La solitude heureuse du voyageur, précédé de Notes* (2006)...

D'un point de vue critique, *La chambre claire* de Roland Barthes (1980) a marqué un tournant dans la réception de la photographie par les hommes de lettres : mettant nettement en retrait les questions liées à la modernité, à la technique ou au réalisme supposé de l'image mécanique, l'auteur la considérait, en sémiologue, comme un discours non verbal possédant ses propres modes de transmission de messages et d'émotions. Ainsi, la porte était ouverte à la reconnaissance de la photographie comme un langage visuel protéiforme, hybride et complexe : s'apparentant à la fois à la *chose en soi*, parce que l'existence d'une photo atteste l'existence de son référent ; au souvenir parce qu'elle restitue à l'envi ce qui matériellement ne peut plus être ; au rêve et à l'imaginaire, parce que s'offrant au regard du spectateur, elle s'offre à sa sensibilité, à sa subjectivité et à son désir de sélectionner dans ce qu'il perçoit ce qu'il lui plaît de retenir ; et à l'image d'art, sa puissance esthétique n'ayant jamais cessé d'être exploitée.

Toute une tendance critique s'est depuis attachée à analyser l'influence de la photographie sur la littérature, notamment romanesque, non du point de vue de l'image en elle-même, mais de cette sémiologie particulière due au fait que l'émergence d'une image nouvelle devait nécessairement induire de nouveaux comportements visuels. Ainsi, toute œuvre littéraire plaçant les personnages au centre d'un conglomérat d'images, mécaniques ou mentales, dont ils peinent à discerner la part de vérité et de mensonge, peut être analysée à partir de la sémiologie de la photographie, pour peu que les images qui égarent les personnages ne soient pas de purs produits de leur imagination, mais le résultat d'une sélection et d'une réinterprétation de ces images perçues ou de ces souvenirs ; l'illusion que créent ces images est d'autant plus puissante qu'elles trouvent leur référent dans l'environnement ou le passé des personnages, ce qui leur permet de ne pas se poser d'emblée comme des fictions. Une image issue de l'univers ambiant abolit les frontières, la distance qu'instaure une image explicitement fictionnelle⁸.

Jérôme Thélot et Daniel Grojnowski sont parmi les plus éminents représentants de cette tendance critique initiée en 2002 par l'ouvrage *La littérature à l'ère de la photographie* de Philippe Ortel, dans lequel a été théorisé le « modèle photographique ». Cette notion résume l'idée que, si les associations concrètes entre texte littéraire et image photographique sont restées marginales jusqu'à aujourd'hui, la sémiologie et le langage visuel propres à la photo ont exercé une influence jusqu'alors insoupçonnée sur le discours et l'écriture des écrivains contemporains :

Les métaphores employées par les auteurs indiquent que la face, le comportement, la sensibilité, les facultés intellectuelles et le bagage de l'homme nouveau ont été repensés à partir du modèle photographique (Ortel, 2002 : 300).

L'allusion ponctuelle à la photographie dans le texte est généralement l'indice d'une réorganisation plus profonde du texte autour des valeurs qu'il partage, sans se l'avouer, avec les nouvelles machines (*Ibid.* : 341).

L'observation de cette réorientation du discours critique soulève toutefois une interrogation : comment expliquer le faible nombre des associations entre littérature et photographie, et plus généralement, le fait que l'influence de l'image mécanique

⁸ Lire à ce sujet Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image* (1998).

sur la littérature ait été si peu *explicite et admise* ? Pour tenter d'apporter une esquisse de réponse, tentons à présent d'interroger la photographie d'un point de vue à la fois historique, philosophique et médiologique, en postulant l'existence d'un *imaginaire photographique* propre et autonome, que nous confronterons à l'*imaginaire littéraire* pour tenter d'évaluer ce qui peut les lier ou les séparer.

Mise en perspective

Avant d'aller plus loin, une définition plus affinée des termes du sujet semble nécessaire afin de le problématiser plus efficacement : la notion « d'imaginaire », appliquée à la littérature et à la photographie, renvoie-t-elle en priorité à l'auteur / photographe ou au lecteur / spectateur ?

De la façon la plus spontanée, en amont de toute analyse, le premier mouvement de la pensée tend généralement à associer l'*imaginaire littéraire* à celui de l'écrivain (via les notions de *visée du texte* et d'*intention de l'auteur*), et l'*imaginaire photographique* à celui du spectateur (via les émotions ressenties, les souvenirs évoqués ou les fantasmes projetés par lui devant une image).

Certes, ce préjugé ne résiste pas à l'analyse, et ce pour tout un tas de raisons : la dimension partiellement autobiographique de nombreuses œuvres de fiction, les confrontations des points de vue du narrateur et des personnages poussant le lecteur à faire appel à son imagination en vue d'une lecture active⁹ ; du côté de la photographie, les mises en scène propres à suggérer un sous-texte symbolique ou allégorique, l'utilisation délibérée du flou comme élément de déréalisation, l'interprétation par le photographe d'une scène qu'il saisit sans nécessairement en comprendre les enjeux réels¹⁰... Toutefois, ce premier mouvement de la pensée pointe nettement l'opposition faite spontanément entre ces deux imaginaires, constat qui nous amène à organiser notre réflexion autour d'une hypothèse de travail d'ordre médiologique : *une création humaine quelle qu'elle soit, a d'autant plus de difficultés à être considérée comme artistique qu'elle est plus visiblement dépendante du matériel utilisé au cours de sa réalisation*. Or, cette hypothèse place d'emblée la littérature et la photographie à deux pôles opposés.

Louis-Ferdinand Céline étalant les pages de ses manuscrits sur des cordes à linges, tenues par des pinces : anecdote qui ravit l'historien et le biographe, mais qui, du point de vue de l'analyse littéraire, n'altère aucunement le contenu des livres, style ou discours. A l'inverse, un photographe exposant ses clichés se doit d'indiquer leurs caractéristiques techniques : objectif employé, longueur focale, sensibilité ISO, vitesse d'obturation, ouverture du diaphragme ; autant de précisions qui peuvent en grande partie *définir* l'image, qui sont en tous cas à l'origine de ses principales caractéristiques esthétiques¹¹. L'antagonisme est donc ici radical, entre le texte écrit

⁹ Et qui peuvent également représenter un enjeu narratif prépondérant : que l'on pense aux différentes interprétations possibles des nouvelles fantastiques, rendues possibles par la fiabilité douteuse du point de vue des protagonistes et par l'absence de point de vue alternatif, laissant au lecteur le soin de conclure à sa guise.

¹⁰ À ce titre, nous pouvons noter, dans les textes de photographes commentant leurs propres clichés, la profusion de phrases introductives telles que : « En réalisant cette photo, j'imaginai que... », « Voyant cette photo, on pourrait imaginer... »

¹¹ Prenons l'exemple d'une pratique rendue possible par les caractéristiques de la photographie numérique : le *time stacking*, qui consiste à réunir en une seule image une série de clichés pris en extérieur et sur trépied, à un moment où le ciel change rapidement d'aspect et/ou de couleurs

dont le contenu est indépendant du matériel utilisé lors de son élaboration, et la réalisation d'une image photographique, pour laquelle le résultat final est largement assujéti aux choix matériels, techniques et programmatiques effectués par le photographe. Partant de l'hypothèse préalablement définie, peut-on voir dans cette opposition frontale le relatif dédain dont l'idée d'un « art photographique » a été longtemps l'objet de la part des acteurs de la vie littéraire ?

Une réponse affirmative à cette question soulèverait immédiatement une autre interrogation : pourquoi l'outil, le matériel, la technique, ces différentes extensions du corps et de l'esprit du créateur, sont-elles instinctivement perçues comme des intermédiaires *parasitant*, en termes de reconnaissance artistique, la relation directe entre ledit créateur et ses créations ?

C'est ici que la méthode médiologique peut nous offrir une grille de lecture particulièrement féconde : étudiant les influences réciproques entre les évolutions techniques des sociétés humaines et leurs évolutions culturelles, morales et comportementales, Régis Debray a proposé, dans son ouvrage *Vie et mort de l'image* (1992), une analyse des biais cognitifs à l'origine de ces rapports difficiles des observateurs à la composante matérielle des œuvres d'art. Debray y voit avant tout un héritage de la pensée grecque, laquelle a toujours veillé à séparer l'Esprit et la Matière, au profit du premier ; héritage largement confirmé et prolongé par les artistes théoriciens de la Renaissance pour qui l'âme du créateur est l'équivalent de la transcendance divine dans le champ des arts :

Homo aestheticus déteste le mécanique : l'esthétique est née, tardivement, de la Philosophie [...] née, en Ionie, du rejet des machines. Depuis Platon, elle raconte l'odyssée de l'Esprit affronté à la Matière, se dégageant de la Matière. La technique figurative n'a pas bonne image quand on a fait sien le préjugé hellénique : seule la Forme vivifie [...]. En théorisant le Beau idéal, la Renaissance a continué dans l'ombre altière de l'Idea, de faire de la matière le pôle négatif et passif du travail des formes [...]. Forme qui ne réside plus dans le ciel des Idées ou l'Entendement divin - là est la révolution - mais dans l'âme de l'artiste (Debray, 2015 : 166-167).

L'autre facette de cette séparation s'incarne, selon Debray, dans une valorisation exclusive, sous l'influence de la philosophie, du discours verbal et de la conscience rationnelle, voyant avec méfiance la communication émotionnelle et largement irrationnelle véhiculée par les images. Au confluent de ces deux réflexes de pensée se situe le domaine de l'Esthétique, notion permettant de discourir sur les œuvres d'art en reléguant au second plan tout ce qui, en elles, relève de la contingence – contexte socioculturel, matériel utilisé par l'artiste – et, par conséquent, de faire du Beau un sujet d'étude essentiellement philosophique :

Cette séparation de corps devait s'avérer propice aux généralités philosophiques : l'exaltation de la Forme a engendré l'Esthétique qui globalise son objet par invention d'un genre Unique, l'Art à majuscule. L'Esthétique des philosophes, on le sait, prête peu d'attention à la spécificité des arts comme à celle des œuvres. La dissociation arts / métiers légitime le formalisme de la réflexion sur l'Art. Plus les formes sont coupées

(technique notamment à la base de la photographie circumpolaire). Cette pratique implique une procédure, des réglages et des choix de cadrage bien précis pour obtenir l'effet visuel désiré : la corrélation entre les caractéristiques techniques et esthétiques de l'image est ici maximale.

de leurs supports, plus elles sont pliables à une logique spirituelle interne, dont l'énoncé revient de droit au philosophe (*Ibid.* : 167).

En 1983, le philosophe tchécoslovaque Vilém Flusser, dans *Pour une philosophie de la photographie*, a parfaitement illustré cette opposition, en y ajoutant un discours historiciste d'inspiration postmarxiste distinguant trois grandes époques dans l'histoire des images :

- Tout d'abord, le temps de *l'image magique*, précédant l'invention de l'écriture : ce temps est celui de la communication et de l'explication du monde par les images conçues comme des symboles ; explication par nature faussée et lacunaire car ne tenant pas compte de la linéarité du temps, et engendrant l'idolâtrie. La pensée magique se définit en effet par des liens de *signification réciproque* qui s'opposent aux *liens de causalité* discernables par la conscience historique.

- Ensuite, le temps de *l'écriture*, initié par la civilisation chrétienne et trouvant son point culminant entre la Renaissance et le 18^{ème} siècle. Ce temps est celui de la réaction contre la pensée magique et du *déchiffrement* des images par le texte écrit, c'est-à-dire par la raison humaine en action. La Renaissance marque, dans le rapport de l'homme aux images, l'apogée de ce mouvement, puisqu'elle soumet l'image à la pensée conceptuelle (philosophie de l'art) et à la volonté humaine (exaltation du créateur).

- Enfin, le temps de la *post-écriture*, dont *l'image technique* est à la fois une cause et un symptôme. Initié par la généralisation de l'imprimerie et la démocratisation de la pensée conceptuelle, ce temps est celui où les appareils photo véhiculent un code universel à l'origine de la culture de masse ; la principale conséquence étant, paradoxalement, un retour en force du regard magique par le biais des moyens de la modernité. En effet, la conscience historique diminuée par le déclin de la lecture savante n'étant plus de taille à faire face à l'invasion des images reproductibles, celles-ci gagnent en influence, n'étant plus perçues comme des codes visuels à déchiffrer, mais comme des sources d'information et de connaissance.

Toutefois, selon Flusser, les images mécaniques n'impactent pas uniquement les comportements humains par le biais de leur réception, mais aussi par le biais de leur réalisation. Cette dernière lui apparaît comme le symptôme d'un déclin de la volonté et de la raison humaines, celles-ci se voyant soumises, dans l'acte photographique, au fonctionnement d'un intermédiaire largement automatisé. Or, cette dépendance a pour effet de réduire le photographe, du rang de *créateur* assignable au peintre, à celui d'un *opérateur* dont les productions ne transmettent ni une représentation fidèle du monde extérieur, ni l'intention créatrice d'un homme raisonnable, mais les possibilités techniques encodées dans les programmes de ses appareils. Ces derniers ne sont donc plus des *outils*, mais des créateurs automatiques dont les photographes sont en réalité les outils.

La notion d'*imaginaire photographique* est donc, dans cette perspective, un contresens absolu, si l'on entend par elle un imaginaire humain objectivable par les moyens intellectuels et matériels mis à sa disposition. Ainsi, la vision de Flusser aboutit à un antagonisme qui englobe et dépasse la seule question de l'imaginaire : l'écrit est dans sa pensée la marque de la raison en action, de la conscience historique et de la maîtrise humaine du monde, et l'image mécanique la marque d'une aliénation aggravée par une double soumission, à la pensée magique et aux

artefacts de la modernité. Une rupture historique qui débouche sur le renversement simultané de deux hiérarchies propres aux civilisations avancées : entre le rationalisme et le symbolisme, et entre l'homme et l'outil.

En termes d'histoire des idées, il est intéressant de confronter cette vision à celle de Mircea Eliade qui, s'il n'a pas écrit sur la photographie en elle-même, a fait de la « pensée magique » et du « regard symbolique » ses objets d'étude privilégiés, dans une perspective totalement opposée à la pensée historiciste de Flusser. L'avant-propos d'*Images et symboles* développe en effet une thèse selon laquelle la pensée magique, incarnée et exprimée par les « Images »¹², ne précède pas la pensée historique uniquement au sens chronologique, mais aussi dans la structuration identitaire de chaque individu. En ce sens, son retour en grâce dans les discours scientifiques et les pratiques artistiques au cours du 20^{ème} siècle n'est pas présenté comme un déclin, mais comme la possibilité d'une présence au monde plus affirmée, d'une modalité d'existence plus complète, réintégrant en son sein « le symbole envisagé comme mode autonome de connaissance » (Eliade, 2010 : 13) :

La pensée symbolique n'est pas du domaine exclusif de l'enfant, du poète ou du déséquilibré : elle est consubstantielle à l'être humain, elle précède le langage et la raison discursive. Le symbole révèle certains aspects de la réalité, les plus profonds, qui défient tout autre moyen de connaissance. Les images, les symboles, les mythes, ne sont pas des créations irresponsables de la psyché ; ils répondent à une nécessité et remplissent une fonction : mettre à jour les plus secrètes modalités de l'être (*Ibid.* : 18).

Eliade oppose par ailleurs cette redécouverte, selon lui salutaire, du regard symbolique au positivisme dominant dans la pensée du 19^{ème} siècle :

L'évolution en cause fait partie de la réaction contre le rationalisme, le positivisme et le scientisme du XIX^{ème} siècle (*Ibid.* : 13).

Qu'on ne nous dise pas que ce déchet [le regard symbolique] n'intéresse plus l'homme moderne, qu'il appartient à un « passé superstitieux » heureusement liquidé par le XIX^{ème} siècle [...] : une telle séparation entre le « sérieux de la vie » et les « songes » ne correspond pas à la réalité (*Ibid.* : 26-27).

Ainsi, là où un dialecticien postmarxiste tel que Flusser envisage l'Histoire en termes de ruptures et se réfère au rationalisme dont il dénonce l'affaiblissement, l'historien des religions envisage l'Histoire en termes d'invariants et voit dans le retour de la pensée magique la fermeture d'une parenthèse et la correction d'une erreur historique. Or, le langage employé pour caractériser le rapport de l'homme moderne aux Images est si proche (malgré l'opposition frontale des points de vue) de celui utilisé par Flusser que, bien que le texte ne mentionne à aucun moment la photographie, la confrontation de ces deux visions nous semble particulièrement stimulante. D'autant plus qu'Eliade, évoquant l'imaginaire littéraire, ne l'associe pas à l'âge d'or de la pensée rationnelle, mais au contraire à un support de survivance de la pensée symbolique (assimilée par l'auteur aux réminiscences des mythes fondateurs des différentes civilisations) face au rationalisme dominant du siècle précédent :

¹² Entendues dans un sens bien plus large que leurs versants visuel, artistique ou culturel, incluant les images mentales, souvenirs, réminiscences, rêves, mythes fondateurs...

Il vaudrait la peine d'étudier la survivance des grands mythes tout au long du XIX^{ème} siècle. On verrait comment, humbles, amoindris, condamnés à changer sans cesse d'enseigne, ils ont résisté à cette hibernation, *surtout grâce à la littérature*¹³ (*Ibid.* : 16).

Appliquant cette grille de lecture à notre interrogation sur *l'imaginaire photographique*, les thèses affrontées de Debray, Flusser et Eliade nous invitent à le considérer comme un imaginaire *bicéphale*, puisqu'émanant d'un support visuel lui-même *bâtard* : la photographie pourrait être définie comme un « enfant illégitime », fruit d'une « union adultère » entre une pensée positiviste et scientifique et la charge imaginaire, symbolique et magique consubstantielle au fait d'image et à l'expérience du regard actif.

Or, cette image « bicéphale » a émergé à une époque où la littérature était elle-même divisée, entre des écoles qui prônaient l'étude « au scalpel » du monde contemporain, et des courants qui, glorifiant l'imaginaire et l'idéalisation de l'existence, remettaient au goût du jour les formes et les mythologies antiques et médiévales. Cette opposition n'était d'ailleurs pas uniquement doctrinale, et traversait individuellement l'esprit de nombreux écrivains : que l'on songe au jeune Emile Zola exprimant dans sa correspondance la tension qui le faisait osciller entre « l'âpre besoin du réel, et un refus de renoncer, une impossibilité de dire adieu aux espérances du rêve »¹⁴, ou à Baudelaire dont l'œuvre poétique a largement mis en pratique la profession de foi bien connue de son « Peintre de la vie moderne » :

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. [...] Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments (Baudelaire, 1999 : 506).

Enfin, cette reconnaissance de la photographie comme une pratique suspendue entre l'action de la volonté humaine et la transmission d'un langage émotionnel échappant pour une grande part à la conscience rationnelle, face à une littérature qui elle-même ne cesse d'osciller entre ces deux pôles, nous amène naturellement à confronter les imaginaires photographique et littéraire sous un dernier angle, celui de *l'intentionnalité*.

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes : allitération en « s » bien connue des lycéens, par laquelle Racine cherche à reproduire à la lecture le sifflement évoqué dans le vers ; illustration parfaite de *l'intention de l'auteur*, objet d'étude traditionnel de l'analyse littéraire. Ici, l'effet produit est exclusivement l'effet voulu, le procédé stylistique ne porte en lui d'autre marque que celle de l'intentionnalité, la création verbale est ostensible et maîtrisée sans partage par la volonté consciente du dramaturge. À l'inverse, le photographe est loin d'épuiser, de résumer la charge symbolique et imaginaire qui sera ressentie par le spectateur au visionnage de ses photos ; la suggestion par l'image agira à des degrés et selon des modes différents en fonction de l'observateur, de son expérience personnelle, de sa sensibilité et de

¹³ Nous soulignons.

¹⁴ Cité dans Henri Guillemin, « Une Créature debout », *Cahiers naturalistes*, http://www.cahiers-naturalistes.com/wa_files/1960_20-20Henri_20Guillemin_20-201960.pdf, p. 1.

ses ressorts intellectuels. Par ailleurs, du point de vue de l'imaginaire mis en jeu dans la réception, le photographe est pour une grande part placé dans une situation analogue à celle du spectateur, en ce qu'il ne peut prétendre anticiper totalement le symbolisme qui se déploiera dans ses clichés avant de les avoir réalisés ; le langage symbolique par lequel une photo peut être traduite s'impose en grande partie après coup au photographe comme au spectateur, qui le recevront tous deux comme un *fait accompli*. Et ce pour plusieurs raisons :

Tout d'abord, parce qu'une image n'argumente pas, ne développe pas, ne justifie pas l'imaginaire qu'elle peut transmettre : celui-ci agit ou non, d'une manière immédiate qui dépendra au moins autant des dispositions personnelles de l'observateur que de la qualité intrinsèque, objective du cliché. « Les photos, qui ne peuvent rien expliquer par elles-mêmes, sont d'inépuisables incitations à déduire, à spéculer et à fantasmer », note à ce sujet Susan Sontag (1983 : 37).

Ensuite, parce que l'instantané capté par la plaque sensible inclura toujours, indépendamment du talent ou de la maîtrise du photographe, des éléments qui échapperont à son contrôle : disposition du lieu, lumière ambiante, surgissement d'un corps inattendu devant l'objectif au moment de la prise... L'intentionnalité n'est pas exclue de la pratique photographique, mais elle n'y peut être totale : un battement d'ailes venant altérer un portrait animalier, l'intrusion d'une voiture tape-à-l'œil en bord de cadre jurant dans un paysage champêtre, les traits tirés d'un modèle fatigué par une longue séance nuisant à la sensualité d'un portrait... Autant d'imprévus auxquels le photographe s'expose, en acceptant de déléguer au monde extérieur une part de sa créativité. Certes, cet antagonisme doit être nuancé : la capacité à troquer une part d'intentionnalité pour une plus grande réactivité dans le saisissement de l'inattendu est précisément l'un des talents propres que se doit de posséder le photographe, et en parallèle, comme le note justement Eliade : « On n'a pas même le droit de s'arrêter à ce que les auteurs pensaient de leurs propres créations pour interpréter le symbolisme qu'elles impliquent. C'est un fait que la plupart du temps un auteur n'épuise pas la signification de son œuvre » (Eliade, 2010 : 35).

Toutefois, au-delà de ces nuances, demeure un fait saillant : l'écrivain peut le plus souvent se définir comme un artiste attentif à ses effets et veillant jalousement sur ses intentions créatrices, là où un photographe accompli doit être tout aussi à son aise dans la peau d'un créateur que dans celle d'un réceptacle prêt à saisir l'imprévu. Enfin, d'un point de vue historique, notons que cette question de l'intentionnalité s'est immédiatement avérée centrale dans les débats sur la nature artistique des images mécaniques, comme l'indique André Rouillé :

L'utilisation de la machine change ainsi le statut du producteur d'images : son habileté manuelle est relativisée au profit de sa seule vision. L'unité spécifique entre l'appareil et le modèle signifie, lors de la formation de l'image, l'interchangeabilité de l'opérateur, le nivellement de sa subjectivité et la réduction de son pouvoir à la mise en présence de l'appareil et du modèle (...). Les détracteurs de la photographie comme art refusent en effet d'accepter dans leur panthéon une image que l'homme ne maîtrise pas de bout en bout, dont il laisse une part importante de la réalisation aux procédés mécaniques et aux combinaisons chimiques

et dans laquelle la particularité et la qualité du travail deviennent toujours plus inessentiels¹⁵ (Rouillé, 1982 : 132).

Pour compléter ce rapide survol historique, notons enfin que le dépassement de cet antagonisme relatif à l'intentionnalité dût beaucoup à la « mise au point sélective » pratiquée par la photographe anglaise Julia Margaret Cameron dans ses portraits, sous la forme d'une utilisation délibérée du flou visant à attirer le regard du spectateur sur un point précis de l'image : inscrivant sa démarche dans la lignée de peintres tels que George Clausen, Cameron démontra ainsi que si l'appareil ne peut opérer de sélection consciente, le photographe opère de fait une sélection par ses choix de focalisation, de mise au point et de cadrage¹⁶.

En conclusion, les antagonismes entre les imaginaires littéraire et photographique ne se résument pas à une simple dichotomie texte / image, mais s'expliquent plus largement par la situation particulière de la photographie au sein même du champ des images, aussi bien sur un plan historique que technique et sémiologique. La confrontation de ces deux imaginaires fut en effet constamment parasitée par les ambiguïtés véhiculées par l'image photographique quant à la définition de sa propre nature, mais aussi par l'antagonisme radical entre les deux pratiques, quant à la part laissée aux éléments physiques et matériels mis en jeu dans leurs réalisations respectives. Quant à la stimulation de l'imaginaire justifiant que l'appellation d'image d'art soit accordée à la photographie, gageons que celle-ci, inscrite dans le fonctionnement de la psyché humaine, a encore de beaux jours devant elle. Citons en exemple la prise de vue la plus fameuse de Pluton réalisée par la sonde New Horizons le 14 juillet 2015¹⁷ : image dont la réalisation n'a été possible qu'en mobilisant les ressources les plus avancées des sciences appliquées contemporaines, en vue d'objectifs rien moins qu'artistiques, et représentant la réalité d'un monde lointain et hostile, cette photographie n'en a pas moins enflammé, lors de sa diffusion, un imaginaire collectif qui a projeté sur elle sa curiosité, ses rêves et ses fantasmes.

Bibliographie

- BAUDELAIRE, C. (1999) : *Ecrits sur l'art*. Paris : Le Livre de Poche.
BENJAMIN, W. (2000) : *Oeuvres III*. Paris : Gallimard.
BERTRAND, J-P & Grojnowski, D. (1998) : « Dossier documentaire ». In Rodenbach, G. *Bruges-la-Morte*. (pp. 289-334). Paris : GF Flammarion.
DEBRAY, R. (2015) : *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en occident*. Paris : Gallimard.
DEPARDON, R. (2000) : *Errance*. Paris : Seuil.

¹⁵ Dans un autre ouvrage, le même auteur résume par la notion de « théorie des sacrifices » la frontière établie au 19^{ème} siècle, entre autres par Delacroix, entre image d'art et image photographique : la première reposerait sur une sélection effectuée en amont par le peintre, la seconde sur l'enregistrement automatique excluant par nature toute composition consciente. Voir Rouillé, 2005 : 46.

¹⁶ Voir Hammond, A., « Vision naturelle et image symboliste. La référence picturale ». In Frizot, 2001 : 293-309.

¹⁷ Consultable sur le site : https://www.sciencesetavenir.fr/espace/systeme-solaire/new-horizons-livre-ses-premieres-donnees-sur-pluton_101734.

- DEPARDON, R. (2006) : *La solitude heureuse du voyageur, précédé de Notes*. Paris : Seuil.
- ELIADE, M. (2010) : *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*. Paris : Gallimard.
- FLUSSER, V. (2004) : *Pour une philosophie de la photographie*. Belval : Circé.
- FONTCUBERTA, J. (2005) : *Le baiser de Judas : photographie et vérité*. Paris : Actes Sud.
- FRIZOT, M. (Dir.) (2001) : *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris : Larousse.
- MARIN, L. (1998) : *Des pouvoirs de l'image*. Paris : Seuil.
- MOHOLY-NAGY, L. (2014) : *Peinture, photographie, film*. Paris : Gallimard.
- ORTEL, P. (2002) : *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes : Jacqueline Chambon.
- RONIS, W. (2006) : *Ce jour-là*, Paris : Mercure de France.
- ROUILLÉ, A. (1982) : *L'empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois 1839-1870*. Paris : Le Sycomore.
- ROUILLÉ, A. (2005) : *La photographie. Entre document et art contemporain*. Paris : Gallimard.
- VON AMELUNXEN, H. (1985) : « Quand la photographie se fit lectrice : le livre illustré par la photographie au XIX^{ème} siècle ». *Romantisme*, 47, pp. 85-96.