

Photographie et littérature : Zola, Breton, Simon (Hommage à Roland Barthes)

Martine Léonard

Le livre-texte

Volume 18, numéro 3, hiver 1982

URI : id.erudit.org/iderudit/036774ar

DOI : [10.7202/036774ar](https://doi.org/10.7202/036774ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN 0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Martine Léonard "Photographie et littérature : Zola, Breton, Simon (Hommage à Roland Barthes)." *Études françaises* 183 (1982): 93–108. DOI : [10.7202/036774ar](https://doi.org/10.7202/036774ar)

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1983

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Photographie et littérature : Zola, Breton, Simon

(Hommage à Roland Barthes)

MARTINE LÉONARD

Vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie révélant un tas de détails qui, autrement, ne pourraient même pas être discernés

ÉMILE ZOLA

La réflexion qui suit est née de la coïncidence de deux lectures : elle commencera donc, pour conserver son caractère personnel et fortuit, par le détour de sa genèse. C'était l'époque où la mort de Roland Barthes (printemps 1980) obligeait à se poser définitivement la question : quelle a été la place de Barthes dans notre «savoir»? a-t-il modifié notre façon de lire? Bref, c'était le moment des comptes¹, souvent remis, dans le plaisir toujours satisfait de découvrir, à chaque nouvelle publication, «un nouveau Barthes». Dans ce contexte, *la Chambre claire* se trouvait tout indiqué pour une réponse concrète et enfin sincère. Barthes y tentait une dernière fois² de théoriser une émotion, de lire son rapport à la photographie, d'écrire une fiction du savoir barthésien. Par hasard un livre paraissait presque en même temps (1979) — *Zola photographe*³ — qui nous permettait de feuilleter

1 Le numéro 47 de *Poétique* (septembre 81), consacré à Barthes, réunit les noms les plus prestigieux de la critique française : Derrida, Richard, Genette, Todorov, Doubrovsky, etc. *La Chambre claire* y est au centre de presque tous les articles et particulièrement du très beau texte de J. Derrida, «Les morts de Roland Barthes»

2 C'est ainsi qu'il a voulu cette «dernière recherche» (p. 114)

3 Par François Émile-Zola, Paris, Denoel, 1979. En réalité, beaucoup de ces

une série de clichés pris par le romancier des Rougon-Macquart entre 1895 et 1902, date de sa mort. Il était alors tentant de faire jouer la dialectique barthésienne sur l'album zolien et d'appliquer à celui-ci les concepts de *studium* et de *punctum* inventés par le critique pour rendre compte des dimensions intellectuelle et émotive de sa recherche et pour intégrer l'étonnement primitif au sein de l'analyse elle-même. Mais bien vite l'entreprise s'avérait absurde : trop facile, donc suspecte et totalement dénuée de plaisir; frustrante même puisqu'un autre avait établi au départ les règles du jeu. La place de Barthes n'est donc pas celle d'un pédagogue, et il y aurait beaucoup de ridicule à suivre sa démarche au pied de la lettre (et pourtant comme *S/Z* a fait déjà des ravages!) La haine des systèmes, des grilles, de tout ce qui enferme le sens, était assez forte chez lui pour le faire rejeter sa propre interprétation d'un livre à l'autre. Qu'est-ce qui empêche une sèche application de concepts binaires inventés (ou empruntés) pour la circonstance? Qu'est-ce qui fait qu'une fois assuré que cela «marche», on est réduit à une caricature, à un futile «à la manière de»? C'est que l'œuvre de Barthes réclame plus qu'une mécanique appropriation : elle est tentative de réconciliation du plaisir de théoriser et du plaisir d'écrire. D'où la difficile position du lecteur qui aura toujours l'impression de la trahir en lui empruntant des concepts méthodologiques. Doit-on se résigner à placer Barthes dans la catégorie des écrivains pour régler la question? Il nous semble préférable de lui conserver une situation inconfortable : entre le pédagogue et l'écrivain — appelons-le «théoricien» : celui qui réussit la mise en écriture d'une théorie (l'écriture faisant partie de la théorie elle-même; il n'y a pas de grande théorie sans écriture de celle-ci). Ainsi *la Chambre claire* : non pas seulement une «Note sur la photographie» comme il est dit modestement en sous-titre; non pas un roman (fiction) comme Barthes l'aurait rêvé; mais une théorie de la photographie qui nous fascine, autant l'admettre, plus comme texte que comme théorie. La vraie leçon de Barthes est peut-être comprise dans la «palinodie» qui structure son dernier livre; dans les deux parties qui se replient l'une sur l'autre, même si l'écriture les déploie nécessairement l'une *après* l'autre. Sa démarche théorique s'appuie dans un premier mouvement, sur un corpus de photos présentes dans le livre; lire ces images y est l'objet d'une démarche tâtonnante, à la recherche d'une dichotomie fondatrice de sens, fidèle en cela aux leçons du structuralisme. La seconde partie, au contraire, ne donne à feuilleter aucune photo — du moins aucune de celles dont le texte

clichés nous étaient déjà familiers, publiés en particulier dans *l'Album Zola* de la Pléiade (Mitterand, 1963); mais le livre en question est le premier à nous communiquer un corpus de photographies comme objet d'étude et non comme document d'appoint pour la biographie.

nous entreuient. Tout au plus le lecteur peut-il aller chercher dans un livre antérieur (*Roland Barthes par RB*) une photo de la mère ici absente. Il est donc réduit à lire le texte pour imaginer la photo dont il est question, celle qui permet la double découverte — théorique (qu'est-ce que la photo *pour moi*?) et littéraire (comment parler de la mère?). Cette photo prend dès lors un titre («La Photographie du Jardin d'Hiver») et ne peut générer l'écriture que par son absence :

(Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver, elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du «quelconque»; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme; tout au plus intéresserait-elle votre *studium* : époque, vêtement, photogénie; mais en elle, pour vous, aucune blessure.) (p. 115)

La disparition de la photographie a-t-elle partie liée avec la venue de l'écriture? Telle est la question qui orientera notre hypothèse sur les rapports photographie/littérature. Il suffit de l'absence d'une photo pour que la prétendue «note sur la photographie» devienne «fiction sur une photographie». Le livre se lit en effet comme récit d'une quête dont la photographie est «d'aventure», dont le héros est un «sujet ballotté entre deux langages», le mode celui d'«une phénoménologie désinvolte» et l'histoire celle de la découverte de la pitié. Ce qu'il comprend en effet dans la photo de sa mère-enfant, c'est qu'«au bout de cette première mort, [sa] propre mort est inscrite; entre les deux, plus rien, qu'à attendre; [il] n'a d'autre ressource que cette ironie : parler du «rien à dire» (p. 145). L'écriture aura la tâche périlleuse de retenir la folie que la recherche a découvert comme son ultime objet. L'illusion était de croire qu'une description (explication, théorisation) de la photographie pouvait exister qui rendrait compte aussi (comme un surplus) de l'émotion du lecteur-critique; qui permettrait au sujet de se maintenir dans la position inconfortable de témoin objectif mais en même temps concerné. La «palinodie» (avec son double sens moral et littéraire) consiste à démasquer cette illusion; mais paradoxalement, pour le faire, il faudra «fermer les yeux» devant la photo — pour en parler de façon «intime», il faudra son absence. *La Chambre claire* est le récit de cette palinodie, et s'inscrit dans une temporalité qui prend les marques romanesques (ironiques ici, du moins dans la première partie) : elle commence par «un jour, il y a bien longtemps...», puis se poursuit : «Or, un soir de novembre, peu de temps après la mort de ma mère, ...» et prend note de sa propre durée : «Du temps (au début de ce livre : c'est loin déjà) où je m'interrogeais sur mon attachement pour certaines photos...». Sa conclusion met le sujet devant son propre choix, sa responsabilité, et non le résultat rassurant d'une recherche

(quête) scientifique : « Telles sont les deux voies de la photographie : à moi de choisir, de soumettre son spectacle au code civilisé des illusions parfaites, ou d'affronter en elle le réveil de l'intraitable réalité. » (dernière phrase du livre).

La leçon à tirer de la critique barthésienne est d'ailleurs à trouver dans les bifurcations théoriques qui marquent l'œuvre entière et qui interdisent en quelque sorte par avance une récupération. Si *la Chambre claire* déjoue (tout en l'appelant) l'application simpliste, c'est que toute certitude, pour Barthes, n'est valable qu'un instant et qu'il refuse de s'y arrêter : le structuralisme, par exemple, n'a été, pour lui, qu'une étape à franchir, un langage à « essayer ». L'étude de la photographie, commencée dès *Mythologies*, témoigne particulièrement d'un itinéraire toujours déconcertant. S'il fut « amoureux » du binarisme (comme il le remarque dans le *Roland Barthes*), véritable état de conscience structuraliste, ce fut par choix méthodologique, mais aussi pour dépasser l'antithèse tragique qu'il découvre chez Racine⁴. Il y a donc chez lui à la fois : un binarisme de méthode, souvent marqué par des néologismes et facile à caricaturer, et également un binarisme métaphysique, celui qu'il découvre chez Racine. Quant à la *palinodie* de *la Chambre claire*, ce serait la synthèse des deux précédents ; un binarisme éthique, en quelque sorte, où l'écriture naît (longtemps refoulée) du conflit de l'enthousiasme et de la pitié. L'importance de l'œuvre de Barthes tient à ce qu'elle est non seulement un témoignage privilégié des courants scientifiques de son époque (1950-1980), mais aussi des rapports que ces différents savoirs tissent au sein de notre conscience intellectuelle. Or ces rapports furent vécus par Roland Barthes tantôt dans l'enthousiasme et tantôt dans l'angoisse — jamais dans le confort. C'est donc sans balises, et avec tous les risques que cela comporte, qu'on peut tenter, après Barthes et grâce à lui, de poser la question des rapports de la photographie et de l'écriture : si la photographie « fait penser », il semble plus douteux qu'elle *fasse écrire* ou du moins à la condition de disparaître. C'est précisément cette impossibilité de coexistence que je voudrais interroger. Ainsi, je me contenterai d'indiquer quelques lignes de recherche qui pourraient constituer un domaine ouvert par le dernier livre de Barthes — celui des liens de la photographie et de la littérature⁵.

4 « La division racinienne est rigoureusement binaire, le possible n'y est jamais rien d'autre que le contraire » (*Sur Racine*, p. 46, cité par Serge Doubrovsky dans « Une écriture tragique », *Poétique*, n° 47, septembre 1981)

5 À notre connaissance, peu de choses sur le sujet à part la bibliographie donnée par Barthes dans *la Chambre claire* (Paris, Seuil/Gallimard/Cahiers du Cinéma, 1980) le numéro 2, 1981, *Littérature/Photographie*, d'une revue intitulée *les Cahiers de la photographie*, Association de critique contemporaine en Photographie, 32 bd Ulysse Casse, Marmande

La photographie à l'envers du Livre : «l'homme et l'œuvre».

La photographie tient une place, à la périphérie du domaine littéraire, assez étrange en vérité, car elle représente le versant de «l'homme», en hiatus perpétuel avec «l'œuvre». Son rôle est sournois : fondamental dans l'entreprise *biographique* (en marge de la littérature?). N'est-ce pas que justement l'écriture biographique n'existe pas? À la limite, une biographie pourrait être constituée de photographies avec des légendes (anonymes?)⁶. Il faudrait poser le problème en examinant un corpus d'écrits de ce type⁷ et peut-être pourrait-on montrer le rôle tenu par la photographie au sein du livre de biographie. Au contraire (et pour nous rapprocher de la littérature), l'entreprise autobiographique semble presque naturellement exclure la photographie : est-ce parce qu'il existe justement une écriture autobiographique? L'emploi du *je* qui définit, entre autres éléments, le «pacte autobiographique», comme le propose Ph. Lejeune, exclut (à moins d'exception) la présence de la photographie dans le livre. Le *Roland Barthes par R.B.* est dans une position précaire : entre autobiographie et biographie. L'appartenance de ce livre à la célèbre collection des «Écrivains de toujours» rend l'illustration photographique quasi nécessaire, mais l'écriture oscille entre le *il* et le *je*. Le texte, dans sa première partie devient une interrogation sur la relation du *je* à la photographie; l'échappatoire trouvée par Barthes est provisoire : «il n'y a de biographie que de la vie improductive. Dès que je produis, dès que j'écris, c'est le Texte lui-même qui me dépossède (heureusement) de ma durée narrative». Le problème de cette (auto)-biographie se ramène donc à la question : comment échapper à la photographie? La solution trouvée : ne donner à lire (voir) d'images que de la période dite «pré-littéraire», marquée très précisément par Barthes dans une chronologie (sa sortie de sanatorium). Les quelques photos de Barthes que nous (re)connaissons sont là illégalement en quelque sorte. On pourrait sans doute trouver d'autres exemples (et d'autres échappatoires) de cette démarche ambiguë, à mi-chemin de la biographie et de l'autobiographie. Ainsi, *les Lieux de Marguerite Duras* se présente selon le mode de l'interview (Michelle Porte réalise le livre un peu comme on «réalise» un film). La photographie est l'objet d'un discours déictique : «*Là, j'ai dix-huit ans*», «*Ça, c'est une calèche dans laquelle on sortait le soir à Vinh-Long*», «*Ici, c'était une grange.*»

6 *La maison de Freud* (E. Engelman, Paris, Seuil, 1979) crée un peu l'impression d'être l'envers d'une biographie. Les lieux de Freud à eux seuls évoquent une histoire, et lorsque Freud est présent derrière son bureau, c'est presque «en trop». Mais l'histoire la plus étonnante de ce livre est celle du destin des photographies, prises par un juif autrichien en 1938 juste avant le départ des Freud pour l'Angleterre.

7 On assiste de nos jours à ce que Barthes appelait «le retour amical de l'auteur» (dans *Sade, Fourier, Loyola*)

Le personnage de Marguerite Duras est présenté sur le même plan que les personnages fictifs : Isabelle Granger ou Anne-Marie Stretter sont appelées et les images des films de Marguerite Duras viennent remplacer celles de l'album familial. Pour dire sa vie l'auteur ne peut que revenir à son œuvre : les plus beaux passages rappellent la mère de *Barrage contre le Pacifique* ou ceux dans lesquels la romancière décrit une certaine façon d'occuper l'espace propre à ses personnages féminins. Cependant, les dernières images offrent quelques visages de Marguerite Duras, tentant de construire (sans légendes cette fois) une continuité au-delà de la durée. Le personnage de Duras s'est ainsi produit lui-même, tel qu'il peut apparaître alors dans ses films (voir par exemple *le Camion*).

La photographie semble donc vouée à demeurer à l'envers de la littérature : elle a certainement contribué à créer la dichotomie de l'homme et l'œuvre et, malgré l'effort des structuralistes, il semble bien que notre conception de la littérature passe toujours par cette antithèse. Il serait donc intéressant d'étudier comment les photographies de Nadar⁸ sont parvenues à modeler notre imaginaire et à fixer pour nous les visages des écrivains du XIX^e siècle. Si le problème des rapports de la photographie et de l'art (peinture, sculpture) obséda tant les artistes (et en particulier les écrivains) de ce siècle, n'est-ce pas parce que l'invention de Daguerre modifie les rapports œuvre/auteur? Ainsi pourquoi Baudelaire aurait-il dénoncé aussi violemment et dramatiquement l'emprise de la photographie, lui que nous connaissons pourtant grâce à plusieurs portraits de Nadar⁹? Dans le *Salon de 1859*, il écrit : «À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal» et plus clairement encore : «s'il lui [la photographie] est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous¹⁰». Et la dénonciation de Baudelaire rejoint la nostalgie de Barthes décrivant l'angoisse de «celui qui est photographié» :

Sans doute c'est métaphoriquement que je tiens mon existence de photographe. mais cette dépendance a beau être imaginaire

8. Telles qu'elles apparaissent dans la remarquable édition de Ph. Néagu et J.-J. Poulet. Préface de Jean-François Bory, Allamagney, Paris, éditeur Arthur Hubschmid, 1979. Le livre est en 2 tomes : I. *les Photographies*; II. *Dessins et écrits*.

9. Voir justement le *Baudelaire par lui-même* de Pascal Pia aux «Écrivains de toujours».

10. L'article est construit à partir d'une antithèse (cf. le binarisme de Barthes) dont les termes sont l'art et l'industrie, avec des variantes tout le long du texte (individu/foule, rêver/voir, le beau/le vrai, etc.)

[...] je la vis dans l'angoisse d'une filiation incertaine : une image — mon image — va naître [...] Si je pouvais «sortir» sur le papier comme sur une toile classique, doué d'un air noble, pensif, intelligent, etc.! si je pouvais être «peint» (par le Titien) ou «dessiné» (par Clouet)¹¹!

Il faudrait, inversement, étudier en quoi un auteur «non photographiable» (c'est-à-dire appartenant à une époque antérieure au XIX^e siècle) et apparaissant dans le livre sous les traits d'une reproduction de tableau (voir, par exemple, le Voltaire de Largillière) existe (pour nous) comme sujet, d'une façon propre. Quoiqu'il en soit, le XIX^e a été le siècle de la photographie : Nadar a fixé pour nous les regards de la plupart des écrivains de cette époque. Qu'en est-il du XX^e? Il semble que la multiplicité même des photos annule leur effet. Bien sûr, Sartre ou Camus, Gide ou Mauriac ont pour nous un visage, mais aussi flou que peut l'être celui d'une personne proche dont on essaie de retrouver les traits au-delà de telle ou telle situation. Le XIX^e a figé les visages, mais les a figés comme vivants, tel est le paradoxe de toute photographie. N'est-ce pas celui d'ailleurs de tout réalisme? Au contraire, à notre époque, de par la multiplication des clichés¹² (anonymes, contrairement à ceux du XIX^e qui gardent une signature, position intermédiaire entre celle du peintre et celle de la machine), le portrait n'est pas «arrêté». Aussi au moment d'un «retour amical de l'auteur», la biographie devient-elle une fiction¹³ (voir les exemples de Barthes et de Marguerite Duras). Il faudrait essayer d'écrire l'histoire de ce «portrait de l'écrivain», en termes d'une dépossession dont Baudelaire et Barthes marquent les deux moments privilégiés.

La photographie hors du Livre le réalisme impossible (Zola)

Si la photographie apparaît *dans* le livre, c'est grâce à un système strictement hiérarchisé où l'image est une simple illustration, en général choisie par l'éditeur; ou bien le texte devient légende, même lorsqu'il se prétend néanmoins texte. Michel Tournier, dans *Des clefs et des serrures* (1979) veut jouer sur les deux tableaux mais son livre montre bien que le texte et la photo ne fonctionnent qu'au détriment l'un de l'autre et que la légende d'une photographie ne peut être un *texte* — (entendu au sens absolu du terme) — ou du moins que si la

11 *La Chambre claire*, p 25-26

12 La reproduction photographique n'est pas du même ordre que la reproduction d'un tableau le livre contient bien une photo, il n'y a pas modification du substrat matériel Il n'y a (presque) aucune «perte»

13 Un être «non-photographiable» est de nos jours fictif Inversement un être fictif ne peut être photographié d'où le paradoxe sur lequel Barthes joue dans *S/Z*, «la photographie du castrat fictif fait partie du texte» (p 77)

photographie s'efface. Or le problème de l'illustration ne nous concerne pas ici, pas plus que celui de l'album de photos. Seule une étude sémiologique peut rendre compte des rapports des deux systèmes. Comment saisir les liens littérature/photographie autrement que selon ce jeu de passe-passe? Quelle exigence commune permettra de les embrasser simultanément? Nous venons de voir que le XIX^e siècle constitue le moment privilégié pour l'examen de cette question : *le réalisme* ne serait-il pas justement le postulat qui permettrait de traiter à la fois de littérature *et* de photographie? On se contentera seulement d'isoler ici quelques exemples de discours romanesques, sans vouloir leur donner une portée trop générale pour l'instant : l'exemple naturaliste (Zola), surréaliste (Breton) et enfin celui du Nouveau Roman (Claude Simon).

Que Zola se soit adonné à la photographie comme «violon d'Ingres», selon ses propres termes, est un fait bien connu mais sur lequel on n'a pas encore réfléchi (du moins pas en mettant cette activité en rapport avec l'activité d'écrivain). Le livre de François Émile-Zola permet de prendre conscience de l'ampleur de cette occupation et de son côté perfectionné; et cela même s'il ne nous offre qu'un choix de clichés, regroupés en sections thématiques : «La vie à Médan», «Une seconde famille», «Le voyage en Italie», «L'exil en Angleterre», «Le Paris de Zola», «L'exposition de 1900». On se prend à rêver d'une édition des romans illustrés par des photos prises par Zola¹⁴. Pourtant ce n'est qu'à partir de 1895 que Zola pratique (avec passion) la photographie : il l'a découverte en 1888 à Royan — l'année même où Jeanne Rozerot devient sa maîtresse. Il ne s'agit donc pas d'un hasard : Zola aurait eu à Paris des occasions semblables, puisqu'il connaissait Nadar depuis longtemps. Mais, comme le remarque avec humour le narrateur d'une nouvelle d'Italo Calvino («L'apprenti-photographe¹⁵»), «souvent la passion de l'objectif naît de façon naturelle et presque physiologique comme effet secondaire de la paternité...» : dans le cas de Zola, ce serait particulièrement vrai et il est évident que sa «seconde famille» lui donna l'occasion de ses plus belles (plus émouvantes) photos. Or *les Rougon-Macquart* se terminent avec *le Docteur Pascal* en 1892¹⁶. — *le Docteur Pascal* qui représente la mise en fiction de la vie de Zola et de sa liaison avec Jeanne Rozerot :

14 Une telle édition n'existe pas, du moins celle de H. Mitterand chez Tchou s'en approche, puisqu'elle a illustré les romans de photographies «de l'époque»

15 Publiée en français dans le numéro *spécial photo* n° 3, juin 1978 du *Nouvel Observateur*

16 Et le 21 juin 1893, les éditeurs de Zola fêtaient la série terminée au chalet des Îles du Bois de Boulogne. Le 14 juillet Zola recevait la croix d'officier de la légion d'honneur

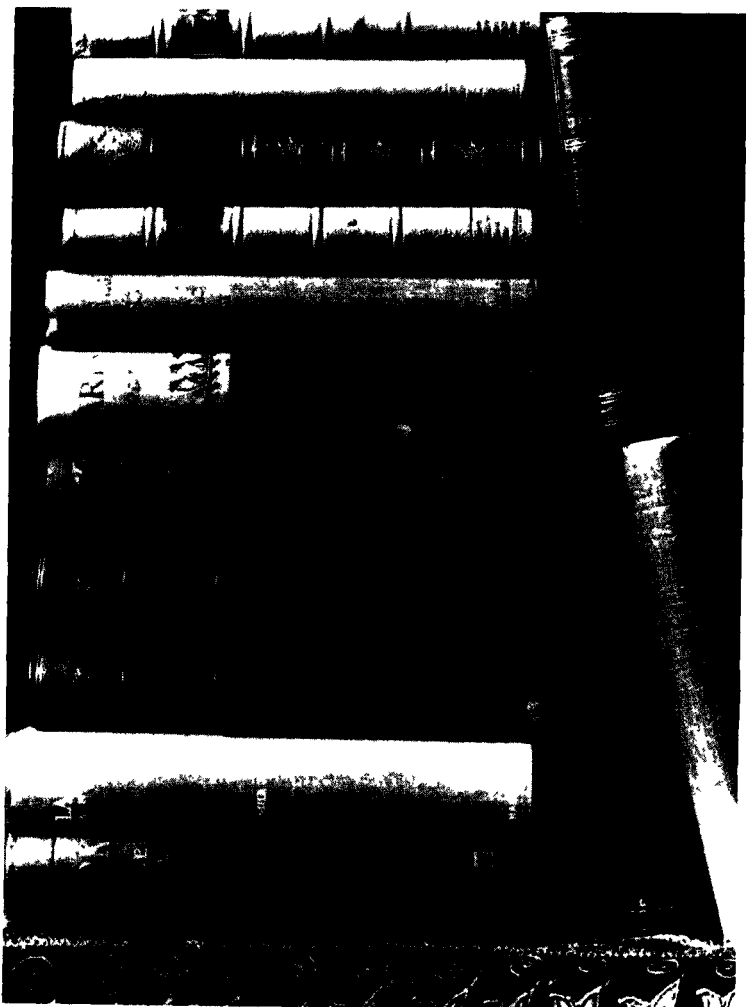
la double dédicace à sa femme et à Jeanne le prouve : «À la mémoire de ma mère et, à ma très chère femme, je dédie ce roman qui est le résumé de toute mon œuvre» et «À ma bien aimée Jeanne —, à ma Clotilde qui m'a donné le royal festin de sa jeunesse et qui m'a rendu mes trente ans, en me faisant le cadeau de ma Denise et de mon Jacques.» Zola appellera *Histoire vraie* l'album de photos prises durant l'été 1897 dans leur propriété de Verneuil où Jeanne demeure avec les enfants. Les deux œuvres (littérature/photographie) sont désormais côte-à-côte, à l'envers l'une de l'autre. L'homme et l'œuvre se renvoient l'un à l'autre, comme l'histoire fictive à l'histoire vécue. Est-ce la raison de «l'échec» du dernier roman de la série — qui tire son intérêt plus comme dénouement de la saga familiale que par sa valeur intrinsèque? Quant aux romans qui suivirent, si leur succès fut moindre, au point de faire oublier pour le grand public que Zola a écrit autre chose que *les Rougon-Macquart*, on pourrait proposer comme hypothèse que le temps de l'illusion romanesque était passé pour Zola désormais occupé d'engagement politique. En effet, *les Trois Villes*, puis *les Quatre Évangiles* auraient pu lui permettre de concilier écriture romanesque et expérimentation photographique, puisqu'à cette époque, et jusqu'à sa mort en 1902, il mène de front ces deux modes d'appréhension du réel. Pour Zola, que représente alors la photo? Pourquoi, malgré l'enthousiasme dont témoigne la phrase citée en exergue¹⁷, ne songe-t-il pas à inclure ce type de document dans le livre? *Lourdes* (1894), *Rome* (1896) et *Paris* (1898) auraient pu pourtant présenter un choix de clichés pris lors de l'élaboration des dossiers préliminaires. Ce qui amène à formuler l'hypothèse suivante : le réalisme, comme écriture possible, relèverait de la *même utopie* que l'engouement pour la photographie (historiquement né par conséquent dans la deuxième moitié du XIX^e siècle), mais ne pourrait se manifester (dans le livre) que par l'absence de cette dernière. Reprenons cependant les paroles de Zola :

Vous ne pouvez pas dire que *vous avez vu quelque chose à fond* si vous n'en avez pas pris une photographie *révélant un tas de détails* qui, autrement, ne pourraient même pas être discernés. (C'est est nous qui soulignons.)

Ici se lit le désir d'un élément médiateur entre le réel («quelque chose») et le lecteur («vous») : la photographie, grâce à laquelle vont se révéler «un tas de détails». De la même façon, l'écriture réaliste sera chargée d'épuiser les détails, afin de faire exister une vérité du réel. Il faudrait étudier le rôle du concept de «*détail*»¹⁸ au sein du discours

17 Il s'agit d'un extrait d'une interview accordée par Zola à la revue anglaise *The King* en 1900 (cité dans *Zola photographe*, p. 11)

18 Quant aux rapports *détail/fragment*, il faudrait aussi une étude L'écriture de



Composition et photo de Zola. Les éditions étrangères des *Trois Villes*, encadrant un daguerréotype montrant l'ingénieur François Zola avec son fils.

(François Émile-Zola, Massin, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979, p. 180).

théorico-critique de Zola (et des autres naturalistes) et montrer aussi comment joue le détail au sein des descriptions romanesques¹⁹. Il semble que ce concept clé permettrait de saisir le réalisme en deçà de l'opposition image/parole (photographie/littérature) et se révélerait fondamentalement lié à la revendication de réalisme. La photographie permet à Zola de penser l'infini du réel comme représentation verbale virtuelle : l'antinomie soulignée par Barthes dans *le Système de la mode* «l'image fixe une infinité de possibles, la parole fixe un seuil certain» (p. 28), est en quelque sorte neutralisée par l'appel au «détail». L'utopie consiste à feindre de croire que le médium choisi (photo-texte) puisse établir le contact du sujet avec le réel d'une façon «innocente» et c'est encore Barthes qui le montre dans *la Chambre claire*: le détail (*punctum*) c'est «un supplément à la fois inévitable et gracieux» (p. 80) — «ce qui s'ajoute à la photographie et qui cependant y est déjà» (p. 89). Un film d'Antonioni, *Blow up*, mettait en scène cette illusion : en agrandissant un cliché, il s'agissait de faire soudain apparaître la preuve d'un meurtre qui avait pu être commis au moment de la photo. Mais l'agrandissement («*blow up*») faisait disparaître le détail, situé entre le trop petit et le trop gros, et avec lui bien sûr, la preuve désirée. L'écriture réaliste joue sur la même illusion : quelque chose va se produire comme de soi-même; le discours est là seulement pour révéler «le réel», c'est-à-dire des «détails». Il n'est donc pas étonnant finalement que Zola soit devenu photographe après *les Rougon-Macquart*, comme si le réalisme n'était possible qu'avant la photographie, ou plutôt sans elle. Zola devait bien penser qu'en insérant dans le premier roman de la série des *Trois Villes* des photos de malades devant la grotte de Bernadette, par exemple, il ne ferait que détruire l'illusion du discours réaliste mis en jeu dans *Lourdes*. L'impossibilité du réalisme comme écriture consiste précisément en ce que tout élément prétendant le renforcer ne peut que le détruire. Moment de fragile équilibre où le discours doit se poser comme absent, «faire comme si» personne n'était là pour mener le jeu. Zola fut l'inventeur, nous apprend-on, du procédé qui permet de se mettre soi-même dans la photo, en retardant le déclenchement de l'appareil. On peut voir là une image de ce que fut pour lui l'écriture : une histoire se raconte ici, personne ne la raconte — définition même de l'énonciation historique telle que donnée par le linguiste. La photo où je suis ne peut avoir été

Barthes est fragmentaire et, comme le montre bien Marie-Christine Barillaud («Roland Barthes : les fragments, langue équivoque», *Revue Romane*, XVI : 1-2, 1981), le fragment a partie liée avec l'imaginaire. Il faudrait à propos du détail faire la même analyse et peut-être pourrait-on parler de «fétichisme du détail» à propos de l'écriture réaliste.

19. Dans «L'effet du réel» (*Communications*, n° 11, 1968), Barthes écrit : «la littérature réaliste est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux «détails»...»

prise par moi (à moins d'un subterfuge...), et inversement ce qui est scandaleux dans telle photo (suicide, torture, etc.), c'est moins l'événement même que le fait qu'il y ait eu quelque'un derrière l'objectif. Le scandale de l'écriture réaliste se situe là aussi : ce sera à l'écrivain surréaliste de le dénoncer.

La photographie dans le Livre : «impératif anti-littéraire» (Breton)

Dans un «avant-dire» écrit en 1962 pour une réédition de *Nadja* (qui date de 1928), Breton justifie ainsi l'insertion de photographies dans le texte²⁰ : «de même que l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description — celle-ci frappée d'inanité dans le *Manifeste du surréalisme* — le ton adopté pour le récit se calque sur celui de l'observation médicale». Plus loin il parle de «document pris sur le vif» : on croirait entendre un écrivain naturaliste, tant la dénégation est semblable, de Balzac à Zola, en passant par les Goncourt (Préface de *Germinie Lacerteux* : «... ce roman est un roman vrai... ce livre vient de la rue»). La présence des photographies dans ce texte-photographies de lieux parisiens, de personnages connus (évidemment aucune de Nadja!) mais aussi de dessins et de peintures — produit un effet curieux : au lieu de donner au récit, comme le prétend Breton, un ancrage de type réaliste (de remplacer la description honnie), ce sont au contraire les lieux ou personnages réels qui deviennent fictifs par une contamination inverse. Il est impossible de donner un statut clair à ce récit : autobiographie ou fiction? l'hésitation n'est jamais dénouée et les photographies ne contribuent pas à le faire. Œuvre fascinante car elle déjoue les classifications : le surréaliste, en introduisant un élément de «réalisme» — la photographie — fait éclater le récit romanesque. Paradoxalement, les photographies, à l'instant où le narrateur s'apprête à mettre le point final, sont l'élément qui accuse le plus le vieillissement, c'est-à-dire la distance inéluctable qui sépare le début de l'écriture de son terme. Elles ne sont pas là comme gages d'éternité mais au contraire comme signes de la mort²¹. Ainsi le «Qui suis-je?» qui ouvrait le texte a pour écho une photographie de Breton qui répond à la question par un autre mystère : «J'envie [...] tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre...» L'utopie

20. Sur le rôle de la photographie dans *Nadja*, nous renverrons à l'article de Jacques Clayssen : «La photographie pré-texte», dans le numéro des *Cahiers de la photographie* cité plus haut. L'auteur remarque que *l'Amour fou* de 1937 ne renouvelle pas la réussite de *Nadja*, Breton y introduit des images de photographes en renom «alors que l'anonymat ou l'amateurisme des photographies qui illustrent *Nadja* étaient peut-être la garantie de sa réussite».

21. Sur les rapports photo/vie/mort, voir Susan Sontag, *la Photographie*, Paris, Seuil, 1979, p. 98.

de toute écriture est comprise dans une anecdote introduite en note, dans les dernières pages du texte : celle du peintre qui tente de fixer sur sa toile un coucher de soleil et qui est toujours en retard sur l'évolution des couleurs; «le peintre se trouva soudain très en retard. Il fit disparaître le rouge d'un mur, chassa une ou deux lueurs qui restaient sur l'eau. Son tableau, fini pour lui et pour moi le plus inachevé du monde, me parut très triste et très beau». Écrire c'est lutter contre le temps : «Nadja, la personne de Nadja, est si loin...» La photographie permet l'illusion de vie tout en disant la mort : telle est d'ailleurs la conclusion de *la Chambre claire*.

La photographie ou l'impossible fiction (Simon)

Nous terminerons l'itinéraire, un peu bousculé par les limites de cet article, en arrivant jusqu'au Nouveau Roman. Un autre travail pourrait en effet commencer, qui s'intitulerait : «Nouveau Roman et photographie». Il serait intéressant de voir si la conception de l'écriture développée dans les romans de cette école (entendue, d'ailleurs, très largement) permet de poser autrement la relation photo/texte. Qu'on permette d'esquisser seulement une réflexion sur un roman déjà ancien de Claude Simon et qui fait une transition entre ses premiers livres et les grands romans qui l'ont fait connaître : il s'agit de *l'Herbe* (1958).

L'Herbe est le roman du vieillissement : le personnage central, Louise, fascinée par Marie, la vieille tante de son mari (Georges)²², qui agonise, est une sorte de conscience centrale par rapport à laquelle les autres personnages se définissent. La durée narrative étroite qui borne le roman — les dix jours de l'agonie — éclate par les nombreux *flash-back* qui font revivre (ou imaginer) à Louise quelques moments de la vie de Marie et de sa propre existence. Au lieu de raconter une histoire qui s'écoulerait selon la chronologie des générations (celle de Marie, la sœur aînée sacrifiée; celle de Pierre, le philologue instruit et enfin celle de Georges, le fils qui retourne, par haine de son père, à la culture de la terre), Simon choisit de tout enfermer dans dix jours (1950) selon le procédé de l'emboîtement, ou de la mise en abyme. Au centre du roman : la boîte de berlingots qui renferme tout ce que posséda Marie, c'est-à-dire rien²³ (le premier mot du livre : «elle n'a rien», mais aussi le dernier : «puis plus rien»). Louise est fascinée par le mystère de la vie de Marie : devant la boîte «piquée de rouille», elle tente de

22. Le personnage de Georges, ici vu de biais, est le personnage central de plusieurs autres romans : du moins ceux qui fonctionnent encore avec des personnages, *la Route des Flandres*, *Histoire ou la Bataille de Pharsale*.

23. Voir l'analyse de Stuart Skyes dans *les Romans de Claude Simon*, Paris, Minuit, 1979.

reconstituer celle-ci fragmentairement. La photographie qui s'échappe des carnets, rejetés dans un geste «de colère, de désespoir», apparaît donc comme la réponse à l'énigme, ce qui se trouve au centre du centre. Mais cette photographie de Marie jeune fille ne lui renvoie finalement que la même image — celle de l'agonisante de quatre-vingts ans : «sur la photographie jaunie le *même* visage, qui maintenant, momifié (ossifié), gisait sur l'oreiller, identique, empreint de cette *même* invincible expression de paisible virginité, simplement rempli, recouvert par la chair alors intacte, lisse... le *même* regard clair, transparent (bleu), tranquille, dirigé vers les personnages assis sur le banc de jardin...» (p. 229). Si la photographie est au centre du roman de Claude Simon, c'est qu'elle permet la neutralisation de l'opposition du même et de l'autre, de la vie et de la mort, du mouvement et de l'immobilité — toutes catégories qui impriment à l'écriture son dynamisme. Ainsi, la lecture de photographie, qui prend une place si importante dans *l'Herbe*, peut être simple réflexion sur le «démodé» de tels vêtements : «à cette époque où les femmes avaient l'air non de porter des robes mais d'être portées par elles ou plutôt d'en émerger (tête, mains, pieds — même pas la cheville), hors d'une sorte de carapace cartonneuse et dure à l'intérieur de laquelle leurs corps de femmes, existaient, se tenaient sans doute à la façon d'un corps de tortue» (p. 73); mais elle peut être aussi l'occasion d'avoir la vision double — à la foi d'un instant vécu et d'une rétrospective : ainsi, les jeunes invités du mariage de Pierre et de Sabine (1910) sont les futurs morts de la guerre de 14-18 (p. 71), le jeune marié est devenu un vieillard obèse et la «porcelaine de Saxe» une vieille femme (Sabine) outrageusement fardée qui lutte avec angoisse contre la mort. Louise invente, devant la photographie de Marie jeune, le «roman» d'un amour sacrifié qui donne un sens à la vie qui s'achève. La lecture qu'elle fait de la photographie projette évidemment sa propre angoisse et la photo devient alors l'emblème du travail du romancier. D'autres livres de Claude Simon font appel à des phénomènes voisins, contribuant au même effet : dans *le Vent* (1957), le personnage central est un photographe amateur, dans *Histoire* (1967), les cartes postales qui ont appartenu à la mère jouent le même rôle que les photos de *l'Herbe* et dans *la Route des Flandres* (1960), le tableau de l'ancêtre de la révolution permet d'évoquer une histoire qui s'enchevêtre avec celle de la guerre de 1940. La photographie, à l'intérieur de la série (photos, cartes postales, tableaux), rend donc possible l'écriture d'une «histoire» que l'auteur se refuse à écrire. Cette histoire vient donc par morceaux²⁴ — par fragments — non soutenue par un discours

24. Inversement l'écriture, dans *l'Herbe*, comme dans les romans jusqu'à *Histoire*, tend à se faire la moins coupée possible : les phrases sont démesurées et les citations sont impossibles.

explicité²⁵. L'insertion de la photographie doit donc être interprétée comme la recherche du détour permettant l'histoire : elle devient *élément de la fiction* et permet d'indiquer ce que serait un récit réaliste — c'est-à-dire imaginaire.

Ainsi l'étude (esquissée) du couple photographie/littérature a permis de mieux comprendre comment le concept de réalisme s'est historiquement pensé à travers une certaine conception de la photographie : texte *contre* photo, car le réalisme de l'un est fait de la possibilité — mais aussi de l'absence — de l'autre. Le déroulement chronologique de ces rapports (dont il faudrait évidemment décrire beaucoup plus précisément les mouvements) permet de discerner comment la pensée du réalisme s'est transportée de l'extérieur du livre (à son envers : l'homme; ou à son avant; le document zolien) à l'intérieur même du livre (comme une mise en abyme). Au tournant de cette histoire il faudrait bien sûr interroger l'œuvre de Proust : il n'est pas indifférent que notre itinéraire se termine sur un livre de Claude Simon — le plus «proustien» des écrivains du Nouveau Roman (ou, plus simplement, des romanciers contemporains). Il faut retourner à l'auteur de *la Recherche du temps perdu*, non seulement en raison de son rôle historique, mais surtout comme à une sorte de point de référence par rapport auquel il était impossible à Barthes de ne pas se penser en tant qu'écrivain. On pourrait mettre en regard des textes de Proust sur la réalité et le livre, et des affirmations de Barthes comme la suivante : «La littérature[...] est absolument réaliste : c'est dire la leur même du réel» (*Leçon*, p. 18), ou encore : «La littérature n'a jamais que le réel pour objet de désir [...] elle est tout aussi obstinément irréaliste; elle croit censé le désir de l'impossible» (*ibid.*, p. 23). On montrerait ainsi que *le Livre*, pour Barthes, c'est sans doute le texte proustien. Et si la mort n'avait mis un terme, arrêté l'entreprise d'*écriture*²⁶ de Barthes en une œuvre qu'il nous reste à redécouvrir, sans doute *la Chambre claire* aurait-elle marqué le passage dont il rêvait depuis longtemps : l'entrée dans la fiction. Le dernier livre, comme une sorte de négatif (pour reprendre une métaphore photographique) du roman à venir, permettait de dire enfin l'indicible, ce qui avait été éliminé jusque-là²⁷, c'est-à-dire précisément l'autobiographique. Et de même que Proust avait pu se mettre à écrire *la Recherche* après la mort

25 Dans les romans qui suivent *la Bataille de Pharsale* (1969), *Triptyque* (1973), *la Leçon de choses* (1975) et tout récemment *les Géorgiques* (1981), la clé n'est pas donnée — c'est-à-dire l'élément qui permet le passage d'un fragment à un autre

26 «Je jouis continûment, sans fin, sans terme, de l'écriture mais il faut bien arriver à une «œuvre» il faut construire, c'est-à-dire *terminer* une marchandise» (*Roland Barthes par RB*, Paris, Seuil, «Écrivains de toujours», 1975, p 140)

27 Même du *Roland Barthes par R B* comment échapper à la photographie, ou comment écrire son autobiographie sans parler de «cela»?

de sa mère, Barthes aurait pu... On comprend alors mieux la nostalgie qui anime les textes de critiques-amis réunis dans le numéro de *Poétique* et le fait que beaucoup d'entre eux citent le même passage de *la Chambre claire* qui dit l'impossibilité de survivre. Ce qui se lit dans tous ces témoignages, c'est le regret que Barthes se soit simplement rendu au bord de sa découverte, «à ce point de contact entre l'écriture et l'œuvre» où, comme il l'avait déjà écrit dans *le Roland Barthes par RB*, «la dure vérité m'apparaît : je ne suis plus un enfant²⁸» (p. 140). Au-delà de cette angoisse, il lui aurait été possible désormais de confondre discours théorique et discours romanesque, imaginaire et réalisme, autobiographie et fiction; de passer du rôle d'«essayiste» (tel qu'il se définissait dans sa *Leçon* inaugurale au Collège de France) à celui d'écrivain. Le conditionnel passé, la grammaire nous l'enseigne, est un «irréel» et c'est là que vient achopper (définitivement) tout hommage à Roland Barthes.

28. Et pourtant, «sa mort n'est-elle pas celle d'un enfant : en traversant la rue?» (Todorov, «Le dernier Barthes», *Poétique*, n° 47).