

Introduction

L'écrivain vu par la photographie

Formes, usages, enjeux

David MARTENS, Jean-Pierre MONTIER & Anne REVERSEAU

Littérature et photographie entretiennent des relations croisées qui ont marqué en profondeur leur place et leurs usages particuliers dans le champ des pratiques culturelles. Toutes deux ont joué un grand rôle dans leurs transformations respectives depuis le XIX^e siècle. En ce sens, l'on peut, à l'instar de Jérôme Thélot dans *Les Inventions littéraires de la photographie*, évoquer cette relation dans les termes d'une « invention réciproque¹ » et constamment renouvelée. Si d'un côté les écrivains inventent en effet la photographie, c'est-à-dire lui confèrent des significations, lui attribuent des fonctions et lui assignent des valeurs particulières, dans le même temps, la photographie (ré)invente la littérature, et la contraint à se réinventer, notamment en lui faisant concurrence sur le terrain de la représentation et en lui tendant un miroir d'un genre nouveau qui métamorphose le regard jusqu'alors porté sur elle².

Ces relations n'ont rien d'une correspondance bi-univoque : la photographie touche à la littérature d'une façon qui ne recoupe guère la façon dont la littérature affecte la photographie. D'un côté, cette dernière apporte à la littérature de nouvelles possibilités d'illustrations et de figurations, et comme une extension de son potentiel de formes et, plus largement, de son domaine. De l'autre, la littérature incarne pour la photographie une histoire et une légitimité qu'elle n'a certes pas à ses débuts car ces deux pratiques culturelles ne jouent pas dans la même cour – la photographie est encore largement tenue pour un « art moyen³ » –, leurs historicités, leurs réseaux de sociabilité ainsi que leurs axiologies sont souvent distinctes, voire parfois antagonistes.

Le déséquilibre dans leur relation tient aussi à ce que la photographie apparaît comme un élément radicalement nouveau dans l'espace socioculturel. Avec elle s'inaugure une autre métaphysique de l'image, qui n'est pas un épisode de plus dans l'histoire fort ancienne de l'écrire et du voir se regardant en chiens de faïence, mais un temps où les dés de cette relation sont relancés. L'apparition et la diffusion

des photographies des écrivains en particulier apparaissent pour la littérature comme le vecteur de mutations profondes. Elles constituent la face la plus visible de cette « révolution invisible » (Philippe Ortel) qu'a constituée l'émergence de la photographie pour la littérature⁴. Un public vaste est en effet désormais en mesure de prendre connaissance de l'apparence physique d'écrivains que, jusqu'à présent, il se bornait à lire et dont il pouvait, au mieux, découvrir la physionomie à travers des peintures, dessins ou gravures, reproduits par exemple en frontispice de livres. La démocratisation, toute progressive, du processus de production de l'image permet également aux écrivains de se représenter eux-mêmes, ce qui constitue là aussi un phénomène sociologique et anthropologique tout à fait singulier.

Ces interactions entre littérature et photographie ont longtemps été ignorées, mais elles suscitent depuis 2000 au moins un intérêt croissant au sein des études littéraires. Outre les monographies à vocation transversales publiées par Philippe Ortel, Jérôme Thélot, Paul Edwards, Daniel Grojnowski ou encore François Brunet⁵, pour n'en mentionner que quelques-unes, le champ de recherche, cartographié notamment par le colloque *Littérature et photographie* qu'avaient organisé Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel et Danièle Méaux à Cerisy en 2007⁶, a été investi de façon collective. En témoignent l'organisation de rencontres⁷, la publication de plusieurs ouvrages collectifs, la réalisation de plusieurs thèses⁸, et, bien évidemment, la création du site phlit.org, qui constitue l'un des principaux vecteurs de dynamisation des travaux de cette communauté de recherche.

Parmi les nombreuses pistes ouvertes, le questionnement s'est jusqu'à présent concentré, notamment, sur l'impact de la photographie sur le plan de l'imaginaire littéraire, ainsi que sur le discours des écrivains consacré à ce *medium* particulier⁹, qui les a conduits à redéfinir les formes et les valeurs de leur pratique littéraire au regard du photographique. Parallèlement, certains types de relations plus spécifiques ont

retenu l'attention de la critique, par exemple l'autobiographie impliquant le recours à la photographie, avec les travaux de Magali Nachtergaele¹⁰ et de Véronique Montémont¹¹, le roman-photo avec ceux de Jan Baetens¹², le renouvellement de la poésie moderne, abordé sous cet angle par Anne Reverseau, le livre de photographies et de mots mis en avant par Danièle Méaux, ou encore les usages de la métaphore photographique, objet d'un tout récent ouvrage de Bernd Stiegler¹³ et thème du premier numéro de la *Revue de photolittérature*¹⁴. L'étude de ces rapports entre littérature et photographie a souvent adopté l'angle de leur support, par exemple le roman populaire illustré, étudié par Paul Edwards, les revues, par Michel Poivert, par exemple, ou la presse par Adeline Wrona, entre autres¹⁵. Cet ensemble de publications témoigne d'un réel bouillonnement intellectuel, qui relève du décentrement dont les études littéraires font l'objet depuis un certain nombre d'années et qui les conduit à s'intéresser à des objets qui, auparavant, étaient tout simplement invisibles en raison de leur statut.

Au sein de cette dynamique de recherche, le versant photographique de l'iconographie de l'écrivain est pendant longtemps demeuré l'un des aspects les moins explorés de ces relations, les images d'auteurs constituant, paradoxalement, la « face cachée des livres¹⁶ », pour reprendre l'expression qu'emploie Laure Murat au sujet des portraits d'écrivains omniprésents dans la librairie d'Adrienne Monnier durant l'entre-deux-guerres. Cet état de fait tient à la conjonction de plusieurs facteurs. La réalisation et les usages des photographies d'écrivains, dont l'essor est allé croissant, se situent en effet à la confluence de plusieurs médias (livre, presse, écrans...) et domaines de production culturelle (édition, expositions, communication...), dont certains sont loin d'avoir figuré parmi les priorités de la critique. En outre, ces images ne se laissent pas appréhender sans mal en raison des découpages traditionnels des champs disciplinaires au sein du monde académique. Du point de vue d'un historien de l'art ou des médias, le portrait d'écrivain n'est, en première instance du moins, guère différent du portrait d'artiste ou de grand homme. Il ne se constitue donc pas spontanément en objet spécifique, comme l'entendaient les organisateurs de l'exposition *Portraits d'écrivains* en 2010¹⁷, et l'on comprend dès lors qu'il ne soit pas apparu comme une priorité. Du point de vue des études littéraires, les iconographies de l'écrivain sont des objets délicats car impurs, dans la mesure où la responsabilité de leur création et de leur diffusion est partagée entre photographe, modèle, éditeur, journaliste, etc. Parce que leur maîtrise – celle de leur réalisation comme celle des modalités de leur diffusion – échappe pour une large part à l'écrivain et qu'elle ne participe pas de ce que Dominique Maingueneau a appelé « l'espace canonique¹⁸ » de l'œuvre, la photographie d'écrivain a longtemps été affectée d'une certaine défiance, voire d'un dédain qui se trans-

met naturellement des écrivains à ceux qui commentent leurs œuvres.

Ce n'est que depuis le début des années 2000 que l'iconographie de l'écrivain a, dans le cadre du renouveau dont les études sur la figuration de l'écrivain ont fait l'objet, donné lieu à des travaux posant les bases de recherches de plus grande envergure. La parution d'un ouvrage collectif consacré aux portraits de l'écrivain contemporain¹⁹, puis celle d'un ouvrage à quatre mains de Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy²⁰, ont été suivies par celle de deux numéros de revue, l'un dans *Interférences littéraires*²¹, en 2008, l'autre dans *Image & Narrative*²² en 2012 : le premier visait à cartographier les principaux enjeux de l'iconographie de l'écrivain, dans une perspective historiquement étendue (du Moyen Âge à nos jours), tandis que le second se focalisait sur les enjeux, notamment ceux liés à la diffusion de la photographie, de ce type d'images au cours du XX^e siècle. Un plus récent numéro de la revue *CONTEXTES* sur le portrait photographique d'écrivain, paru en 2014, s'est inscrit dans le prolongement de ces travaux, en focalisant son attention sur les portraits photographiques²³.

Visant à faire converger les recherches sur l'iconographie de l'écrivain avec celles relatives à la photolittérature, ce volume collectif se donne pour objet de réflexion un type de relation entre littérature et photographie qui mette résolument le photographique au premier plan, les images étant les objets centraux d'un questionnement qui entend faire droit à la multiplicité des formes de photographies d'écrivain et de leurs circulations. En l'espèce, la perspective adoptée embrasse les enjeux de ces images sur la longue durée et dans une perspective qui dépasse le seul portrait photographique. Cette dernière constitue la forme la plus évidente, et sans doute la plus fréquemment mobilisée en vertu de cette évidence même, de la photographie d'écrivain. Toutefois, elle n'en constitue nullement le tout et elle s'inscrit, en réalité, dans une économie plus large de types de photographies. Certaines ne représentent nullement l'écrivain (fac-similé de manuscrits, photographies de proches, lieux de vie, lieux de fiction), soumises à des usages diversifiés, toujours transformateurs quant à leurs effets, ainsi que n'ont cessé de le montrer les communications et discussions abondantes qui ont nourri le colloque de Cerisy dont cet ouvrage est le résultat.

Marqués par une indicialité qui peut donner à penser que les écrivains sont vus tels qu'en eux-mêmes enfin la photographie les révélerait dans leur vérité la plus profonde, ces clichés ne contribuent bien évidemment pas de façon transparente et neutre à la constitution de l'image de l'écrivain. Ils en passent par le regard d'un médiateur et le truchement d'un dispositif technique. Le phénomène semble évident mais mérite d'être rappelé, en mentionnant l'argumentation de Jean-Marie Schaeffer :

« [D]ans la fabrique du portrait photographique, on n'a jamais un seul sujet humain mais toujours deux : il n'y a pas un regard unique mais deux regards qui s'éprouvent réciproquement. [...] [S]'il est vrai que le portraituré ne peut atteindre sa propre identité qu'en s'exposant à la médiation (toujours risquée) du regard du photographe, celui-ci à son tour s'expose à travers la manière dont il prend (ou ne prend pas) en charge cette situation de médiation. Pour le dire autrement : le portrait photographique présuppose toujours un pacte dont l'enjeu est la rencontre et la négociation de deux désirs. Or il n'y a aucune raison pour que le désir d'œuvre du photographe et le désir d'image du portraituré coïncident²⁴. »

Dans la rencontre entre photographes et écrivains, au-delà de cette conjonction entre des individus et des désirs, il y a de deux ordres de pratiques, relevant d'institutions distinctes marquées par des histoires spécifiques. L'idée d'une neutralité est d'autant moins défendable que les photographies sont toujours inscrites dans des environnements médiatiques supposant des codes, normes et axiologiques particulières qui en conditionnent l'appréhension.

Le photographique dont il est question est constitué d'images tangibles, qui circulent et sont soumises à de constantes manipulations, en vertu de leur inscription dans des univers de discours distincts, par les textes qui les accompagnent aussi bien qu'en fonction des traitements formels (agencements, mise en page...) dont elles sont l'objet. Donnant corps à ces « objets culturels²⁵ » que sont les figures d'écrivains, ces photographies sont soumises à des processus de « trivialité » – soit « le caractère transformateur et créatif de la transmission et de la réécriture des êtres culturels à travers différents espaces sociaux²⁶ » – qui en multiplient les emplois et, partant, les significations aussi bien que leur impact sur la littérature et sa médiation.

L'écrivain vu par la photographie vise ainsi à répondre à une série d'interrogations concernant les usages, les fonctions et les enjeux des figurations photographiques des écrivains, qu'il s'agisse de portraits ou de représentations plus indirectes – outre les lieux de vie, les proches ou les manuscrits, l'on peut également songer aux photographies de mains ou d'objets qui symbolisent parfois l'écrivain en dépit de son absence sur le cliché²⁷. Il s'agit donc d'examiner comment la littérature, et d'autres domaines comme le journalisme, l'enseignement, la publicité et le monde muséal, usent de ces images et les soumettent à leurs logiques et à leurs finalités propres. L'interaction entre ces différents domaines informe la rencontre et détermine les mobiles des uns et des autres et, dès lors, non seulement la production de ce type d'images, mais aussi leurs usages concrets et par conséquent leurs significations.

À remonter aux sources de ce qui passe aujourd'hui comme un indispensable de la vie littéraire, il apparaît non seulement que l'histoire des usages des photographies du point de vue des écrivains est marquée, pour l'un de ses versants du moins, par une « reprise en main²⁸ », c'est-à-

dire le renforcement progressif de la maîtrise exercée par les écrivains sur leurs images et leur diffusion, mais surtout que l'image a changé de place dans le fait littéraire : de marginale, sa position est devenue centrale et elle est aujourd'hui complètement intégrée au métier, à l'emploi du temps et à la vision même que l'on peut avoir de l'écrivain. Aussi la photographie de l'écrivain continue-t-elle, d'une certaine façon, à lui échapper car, dans le processus de pollinisation dont elles font l'objet²⁹, ces images sont appropriées par une multitude d'agents, dans une multiplicité de contextes médiatiques et de formes. Davantage, cette inclination à exercer un droit de regard sur leurs usages témoigne de ce qu'il y a dans une large mesure une part, qui, pour être étrangère aux formes traditionnelles de l'œuvre au sein du domaine littéraire, n'en touche pas moins en son cœur, selon les normes en vigueur, à la faveur de l'émergence des impératifs de la célébrité et de la visibilité auxquels sont soumis les écrivains³⁰.

Il en va en effet pour les écrivains de la constitution, via la photographie, de leur image d'auteur³¹ dans une forme ayant valeur d'attestation, et dotée par conséquent d'un pouvoir symbolique particulièrement prégnant, volontiers mobilisé dans le cadre de leurs stratégies posturales³². L'individu photographié est fréquemment perçu comme la métonymie de son art. Les images des auteurs, analysent Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, sont dans cette perspective envisagées et utilisées comme « une clef de lisibilité qui permet que soit rendu visible, dans les traits d'un sujet, [...] le caractère d'une œuvre³³ ». Ce pouvoir de la photographie a conduit les écrivains à tenter soit de tracer un mur entre iconographie publique et iconographie privée, soit de jouer avec cette frontière. Il a aussi fait émerger la figure de l'écrivain-photographe, que celui-ci sépare clairement ses deux pratiques, comme Édouard Levé, ou au contraire mobilise la photographie au sein de l'œuvre même, comme, entre maints exemples, Denis Roche. C'est tout particulièrement le cas dans le corpus de récits de soi que Magali Nachtergaele a appelés des « mythologies individuelles³⁴ ». Même s'il délègue la tâche de le représenter à d'autres, l'écrivain le fait en toute conscience des capacités du *medium*. Dans certains contextes éditoriaux, comme le magazine, les manuels scolaires ou les biographies illustrées, la photographie de l'écrivain est à la fois seuil et emblème de l'œuvre, jusqu'à revêtir des formes fictionnelles, comme en témoigne le centième numéro de la collection « Écrivains de toujours » au Seuil, consacré à Marc Ronceraille, écrivain façonné de toutes pièces pour l'occasion.

Ces exemples se situent au cœur de la dialectique entre l'image d'un écrivain comme représentation banale d'un individu et sa conversion en icône, entre désacralisation et sacralisation, parfois au sens littéral, si l'on se souvient de l'autel que construit Antoine Doinel à Balzac dans les *400 coups* de François Truffaut (1959). C'est ce double mouvement que Barthes mettait en lumière en décrivant la logique paradoxale

qui anime la rubrique estivale du *Figaro littéraire* intitulée « Les écrivains en vacances » :

« [L]es techniques du journalisme contemporain s'emploient de plus en plus à donner de l'écrivain un spectacle prosaïque. Mais on aurait bien tort de prendre cela pour un effet de démystification. C'est tout le contraire. Sans doute il peut me paraître touchant et même flatteur, à moi simple lecteur, de participer par la confiance à la vie quotidienne d'une race sélectionnée par le génie [...]. N'empêche que le solde de l'opération c'est que l'écrivain devient encore un peu plus vedette, quitte un peu davantage cette terre pour un habitat céleste³⁵... »

Barthes lui-même n'a pas échappé à ce type de figurations, en particulier dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, contrôlant, pour tenter d'en neutraliser le naturel stéréotypé, la fabrique de ce lieu de mémoire littéraire incarné par une collection à vocation patrimoniale, au sein de laquelle le volume qu'il se consacre fera figure d'hapax.

Cette logique de collection – qui se traduit tout spécialement dans les collections monographiques illustrées consacrées aux écrivains telles que « Poètes d'aujourd'hui » (Seghers), « Écrivains de toujours » (Le Seuil), « Albums de la Pléiade » (Gallimard) ou encore « Les contemporains » (Le Seuil)³⁶ – permet de mettre en avant l'autre notion essentielle ayant émergé de nos travaux collectifs : la mise en série. Il est apparu, en effet, que les nouvelles technologies et en particulier les moteurs de recherche d'images éclairaient d'un jour nouveau la dialectique entre le singulier et le pluriel dans le portrait d'écrivain. Bien des réflexions qui suivent n'auraient pas été envisageables, en effet, sans la possibilité de mettre en série des images d'écrivain. Le fait de pouvoir créer sur son écran des galeries, des collections ou des albums de portraits qui n'avaient jusque-là jamais été juxtaposés, ou de bénéficier d'un panorama susceptible de tendre vers une exhaustivité des images publiques de tel ou tel écrivain, contribue à la constitution d'un tel objet d'études et, en particulier, à la saisie effective de sa dimension sérielle. Ces petits musées, échafaudages photographiques constitués au fil de la recherche, permettent aussi de penser le processus d'iconisation par la reprise du même. La photographie de Baudelaire par Nadar, de Rimbaud par Carjat, mais aussi, dans une moindre mesure, celle de Cendrars par Martinie, de Fargue par Brassai ou encore de Faulkner par Cartier-Bresson, sont devenues, en quelque sorte, les photographies « officielles » des écrivains dès lors qu'on les a vues reproduites de toutes les façons possibles et dans tous les environnements imaginables. À telle enseigne que certaines de ces images – des portraits tout spécialement – n'ont même plus besoin d'être reproduites, elles font partie d'un fonds iconographique commun que Charles Dantzig commente ainsi, sous forme de liste :

« Baudelaire par Nadar à l'air traqué.
Delacroix par Carjat à l'air buté.
Man Ray par Stieglitz à l'air d'un plâtrier.

Rodin par Steichen à l'air pensif. Poseur!

Samuel Beckett par Avedon prouve que les oiseaux descendent des reptiles : front d'oiseau, crête d'oiseau, rides de lézard³⁷... »

Plus l'image est reprise, plus la figuration de l'écrivain se fixe dans nos esprits. Le phénomène est évidemment plus fort quand l'image est rare, ce qui de nos jours arrive de moins en moins. Mais, en retour, les nouvelles technologies rendent disponibles des documents difficiles d'accès, comme certaines planches contacts représentant Françoise Sagan, qu'avait exposées la Maison Victor Hugo en 2010³⁸. Elles font ainsi apparaître des séries photographiques que la médiatisation de tel ou tel auteur avaient occultées, ce qui permet au chercheur d'approcher au plus près le rôle des usages dans cette étrange présence/absence des écrivains qui se joue dans leurs représentations par la photographie.



L'importance des usages et de la mise en série des photographies d'écrivains sert de fil rouge à cet ouvrage qui brasse de multiples exemples, de l'avènement de la photographie à l'extrême contemporain, et adopte différentes approches, de l'enquête à l'iconologie comparée en passant par l'analyse de texte et la synthèse historique. Les contributions sont réunies selon les différentes fonctions données aux photographies d'écrivain.

L'ouvrage se décline en cinq sections qui interviennent après un premier texte de cadrage. Signé des trois directeurs de l'ouvrage, celui-ci aborde les enjeux de la figuration des écrivains par la photographie d'une part en réinscrivant le développement de ce type particulier d'images dans l'histoire de la célébrité et de la visibilité à l'ère de la photographie, d'autre part en rendant compte des enjeux spécifiques de la représentation photographique de cette figure particulière qu'est l'écrivain. Ce texte expose enfin les enjeux induits par la circulation de ces images en interaction avec d'autres domaines comme le discours éditorial, la publicité ou le monde muséal.

La première section de *L'écrivain vu par la photographie* porte sur les deux pôles du public et du privé car cette frontière est souvent le principal lieu de questionnement pour l'écrivain, pour le photographe et pour le lecteur... La petite fille que je vois est-elle déjà l'écrivain qu'elle deviendra, par exemple? C'est là l'un des enjeux le plus constant des usages de la photographie d'écrivain, du XIX^e siècle à aujourd'hui, où il est même exacerbé par les réseaux sociaux. Cet ensemble s'ouvre sur une présentation panoramique du positionnement des écrivains (Nathalie Heinich) et sur les racines du phénomène à travers les exemples de Hugo et Balzac (Kathrin Yacavone). La question est ensuite abordée à travers un corpus contemporain, autour de Barthes et de Pasolini (Magali Nachtergaele), d'Annie Ernaux (Nathalie Froloff) puis de Darrieussecq, Delaume et Despentès (Martina Stemberger).

La section suivante porte sur la tension entre singulier et collectif et le phénomène du portrait de groupe, et suit, elle aussi, une logique chronologique. Outre que de telles photographies tendent à documenter l'histoire littéraire et les relations dont elle est tissée, représenter l'écrivain en collectivité a évidemment un impact sur la façon dont il est perçu par ceux qui regarderont ces clichés et, par conséquent, sur ce qu'il s'agit de signifier à son sujet. Des fameuses galeries de photographies du XIX^e siècle (Solenn Dupas) et de l'existence problématique des groupes d'écrivains québécois (Pascal Brissette et Michel Lacroix), on passe aux portraits collectifs des avant-gardes (Danièle Méaux) pour s'arrêter sur l'exemple de la fameuse photographie dite « du Nouveau Roman » par Mario Dondero (Michel Bertrand).

Parce que l'écrivain photographié s'arrange souvent pour « être là sans y être », comme le formulait Aragon lors de sa dernière intervention à la télévision, rendu invisible par le contre-jour, la section suivante porte sur la tension entre présence et absence à laquelle donne corps la photographie. L'image incarne une présence lorsque le portrait révèle un livre ou une écriture, comme chez Mallarmé (Virginie A. Duzer), mais aussi chez Beckett (Anne-Cécile Guilbard) ou chez Breton (Noémie Suisse). Ce dernier construit par la photo une posture qui, si elle participe incontestablement d'une esthétique avant-gardiste, emprunte dans le même temps largement, pour la détourner, à la mémoire des formes (et de la photogénie) de l'époque. Elle rend aussi tangible une absence et toutes les apories qui l'accompagnent, comme en témoignent les impossibles portraits de Claude Cahun (Andrea Oberhuber) ou d'Édouard Levé (Matthias De Jonghe).

Les questions de diffusion et l'ensemble des phénomènes liés à ce que Marie-José Mondzain appelle « commerce des regards³⁹ » informent la quatrième section. Qui dit diffusion dit en effet distribution, et parfois grande distribution : on ne peut parler de l'iconographie des écrivains sans évoquer les stratégies marketing et la publicité éditoriale qui ont contribué à en conditionner les développements. Il est question dans cette partie des liens entre journalistes et photographes au XIX^e siècle (Érika Wicky) et de la mise en question de ces sociabilités entre secteurs qui, s'ils se côtoient, demeurent distincts. L'étude de l'importance du portrait dans l'essor du marketing éditorial au début du XX^e siècle (Christine Rivalan

Guégo) rappelle à juste titre que les livres (et les écrivains) sont les objets d'une économie qui n'est pas uniquement symbolique, ainsi que le montre la place dévolue aujourd'hui aux portraits d'écrivains par les maisons d'éditions (Marie-Pier Luneau et Marie-Ève Riel), la presse (Camille Brachet) et les réseaux sociaux (Servanne Monjour).

Enfin, le dernier ensemble de textes se propose de comprendre le rôle de la photographie dans le phénomène de la patrimonialisation de la littérature. À travers des images de lieux comme la maison (Marie-Clémence Régnier) ou divers environnements emblématiques de l'écrivain (Paul Léon), il s'agit d'examiner comment les photographies forment une escorte indispensable pour la postérité, dans une collection de monographies illustrées telles qu'« Écrivains de toujours » (Mathilde Labbé), pour l'entrée de l'écrivain au sein du canon, ainsi que le montre l'usage des photographies dans un organe de presse spécialisé comme *Le Magazine littéraire* (Guillaume Willem), ou encore dans des ouvrages autobiographiques s'attachant à mettre une « vie en images » (Véronique Montémont).

À la fin d'un tel parcours, il apparaît que l'écrivain est loin d'être étranger aux images. Qu'il se positionne en victime dans une tour d'ivoire assaillie de photographes ou qu'il fasse le choix de s'occuper de son « profil » en se saisissant du *medium* photographique, l'animal de papier – papier photographique ou papier glacé! – a suivi les métamorphoses de la photographie : il est lui aussi aujourd'hui un être virtuel, maniant ses représentations ou assistant à des manipulations qui, bien souvent, lui échappent, et contribuent, après sa disparition, à entretenir le souvenir de son œuvre et à lui donner littéralement *corps*.

Cette non-étrangeté, ou plutôt cette non-indifférence de l'écrivain envers ses images n'implique nullement de le considérer sous l'angle d'un narcissisme singulier ; elle n'est probablement qu'un cas particulier de son rapport plus général envers toutes les images, lesquelles, tout autant que les mots dont il retravaille le sens, sont en perpétuelle inadéquation avec les choses, les actes, les conflits dont le monde est fait et que l'écrivain fait résonner dans cet espace dénommé Littérature. Donner corps aux mots, donner corps en image à celui dont la tâche est de les remettre sur l'établi du sens, ce sont finalement les deux faces d'une même pièce.

Notes

1. THÉLOT J., *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003. « D'un côté la littérature invente la photographie : elle en imagine les fictions vraies, elle l'érige en questions subjectives et lui attribue des valeurs ; et, d'un autre côté, la photographie invente la littérature : elle la redétermine de part en part, l'oblige à une expérience inédite, la somme de se ressaisir à nouveaux frais devant elle » (p. 3).

2. Sur le « devenir » de la littérature, voir Groupe MDRN, « Pour une nouvelle approche de la dynamique littéraire (Pense-bête) », *Fabula-LbT*, n° 11, « 1966, *annus mirabilis* », décembre 2013, [en ligne, URL : <http://www.fabula.org/lht/11/modern.html>].

3. BOURDIEU P. et al., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1965.

4. ORTEL Ph., *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon photo », 2002. Voir aussi THÉLOT J., *Critique de la raison photographique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2009, p. 17.

5. ORTEL, *La Littérature à l'ère de la photographie, op. cit.* ; EDWARDS P., *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008 ; GROJNOWSKI D., *Photographie et langage. Fictions, Illustrations, Informations, Visions, Théories*, Paris, Corti, 2002, et *Usages de la photographie. Vérité et Croyance : Documents, Reportages, Fictions*, Paris, Corti, 2011, ou encore BRUNET Fr., *Photography and Literature*, Londres, Reaktion Books, 2009.

6. *Littérature et Photographie*, J.-P. MONTIER, L. LOUVEL, D. MÉAUX & Ph. ORTEL (dir.), Rennes, PUR, 2008. D'autres collectifs sont à mentionner : *Jardins d'hiver. Littérature et Photographie*, M.-D. GARNIER (dir.), Paris, Presses de la rue d'Ulm, coll. « Off-shore », 1997 ; *La Photographie au pied de la lettre*, J. ARROUYE (dir.), Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, coll. « Hors champ », 2005, et *L'Écriture au prisme de la photographie*, P. PIRET & N. GILLAIN (dir.), *Textyles*, n° 43, 2013.

7. *Photolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités*, P. EDWARDS, V. LAVOIE & J.-P. MONTIER (dir.), Paris, NYU, 26 et 27 octobre 2012. Actes disponibles, [en ligne, URL : <http://phlit.org/press/?p=1136>]. Le groupe phlit constitue aussi un répertoire de la photolittérature avec de nombreuses fiches disponibles en ligne.

8. Voir les travaux issus de thèses récentes : Laurence PERRIGAULT (*Prévert et la photographie*, 2006), Gyöngyi PAL (*Le Dispositif photo-littéraire en France dans la seconde moitié du XX^e siècle : analyse de l'œuvre de François-Marie Banier, Jean-Loup Trassard, Lorand Gaspar et Denis Roche*, 2010), Andrea SCHINCARIOL (*Naturalisme et photographie*, 2010), Nathalie GILLAIN (*Paul Nougé et Henri Michaux au-delà de l'écriture automatique. Du constat de l'impropriété du langage verbal à l'invention de procédés d'écriture photographiques*, 2011), Alexandra KOENIGUER (*Autour du roman-photo : de la littérature dans la photographie. Les objets de Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters*, 2013), Laureline MEIZEL (*Des applications de la photographie d'après nature à l'illustration du livre en France. 1867-1900*) en cours, Servanne MONJOUR (*La Littérature à l'ère photographique : de l'argentique au numérique*, 2015), Anne REVERSEAU (*Le Sens de la vue. Le Regard photographique dans la poésie moderne française*, 2011, publiée en 2017), Hélène GIANNECHINI (*Alix Cléo Roubaud, écrivain et photographe*, 2016), et Érika WICKY (*Les Paradoxes du détail. Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, 2011, publiée en 2015).

9. EDWARDS P., *Je hais les photographes*, Paris, Anabet, 2006.

10. Voir notamment la notion d'« autophotographie » (NACHTERGAEL M., *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au XX^e siècle*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2012, p. 110).

11. Voir notamment la notion de « dispositif photobiographique » (MONTÉMONT V., « Dites voir [sur l'ekphrasis] », *Littérature et photographie, op. cit.*, p. 457-472).

12. BAETENS J., *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010.

13. STIEGLER B., *Métaphores photographiques*, préface de G. Didi-Huberman, Paris, Hermann, 2015.

14. *Revue de photolittérature*, n° 1, « Ut photographia poesis... La métaphore entre littérature et photographie », J.-P. MONTIER, A. REVERSEAU & É. WICKY (dir.), [en ligne, URL : http://www.fabula.org/actualites/appel-contribution-pour-le-1er-numero-de-la-revue-de-photolitterature-et-photographia-poesis-la_69115.php].

15. Voir, respectivement, EDWARDS, *Soleil noir, op. cit.*, POIVERT M., *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg, Le Point du jour, 2006, et WRONA A., *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, coll. « Cultures numériques », 2012.

16. MURAT L., *Passage de l'Odéon*, Paris, Fayard, 2003, p. 287.

17. *Portraits d'écrivains de 1850 à nos jours*, A. ACHILLE, D. DESVEAUX & P. HOËL (dir.), cat. expo. Maison de Victor Hugo, Paris (5 novembre 2010-20 février 2011), Paris, Paris-musées, 2010.

18. Voir la distinction posée par Dominique Maingueneau entre « espace canonique », qui relève de l'œuvre de l'écrivain et « espace associé », qui désigne l'ensemble des écrits d'un auteur qui accompagnent son œuvre sans en faire partie (MAINGUENEAU D., *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Colin, coll. « U-Lettres », 2004, p. 113-116).

19. *Portraits de l'écrivain contemporain*, J.-Fr. LOUETTE & R.-Y. ROCHE (dir.), Paris, Seyssel, Champ Vallon, 2003.

20. FERRARI F. & NANCY J.-L., *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005.

21. *Interférences littéraires*, n° 2, « Iconographies de l'écrivain », N. DEWEZ & D. MARTENS (dir.), mai 2009, [en ligne, URL : <http://www.interferenceslitteraires.be/nr2>].

22. *Image & Narrative*, vol. 13, n° 4, « Figurations iconographiques de l'écrivain », D. MARTENS & A. REVERSEAU (dir.), 2012, [en ligne, URL : <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/issue/view/26>].

23. *CONTEXTES*, n° 14, « Le portrait photographique d'écrivain », J.-P. BERTRAND, P. DURAND & M. LAVAUD (dir.), 2014, [en ligne, URL : <https://contextes.revues.org/5904>].

24. SCHAEFFER J.-M., « Du portrait photographique », *Portraits, singulier pluriel (1980-1990). Le photographe et son modèle*, Paris, Hazan/Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 25.

25. Voir D. MARTENS & M. WATTHEE-DELMOTTE (dir.), *L'Écrivain, un objet culturel*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012.

26. JEANNERET Y., *Critique de la trivialité. Les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*, Paris, Éditions Non Standard, coll. « SIC – Recherches en sciences de l'information et de la communication », 2014, p. 15. Voir également, du même auteur, *Penser la trivialité. La Vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès Science Publications, 2008.

27. Elles sont fréquentes dans le monde de la presse et des revues : la revue artistique généraliste de la fin des années 1920, *Jazz*, a déjà servi d'exemple sur ce point (REVERSEAU A., « Passages en revue : mise en présence des écrivains dans *Jazz* (1928-1930) », *La Présence : discours et voix, image et représentation*, I. GADOIN, A.-C. GUILBARD & M. BRIAND [dir.], Rennes, PUR, coll. « La Licorne », 2016, p. 193-207).

28. MARTENS D. & REVERSEAU A., « La Littérature dévisagée. Figurations iconographiques de l'écrivain au XX^e siècle », *Image & Narrative*, vol. 13, n^o 4, *op. cit.*, p. 9.

29. REVERSEAU A., « Circulation d'un portrait de Cendrars : presse et phénomène de pollinisation », *Feuille de routes*, n^o 51, Presses de l'université de Paris-Ouest Nanterre La Défense, 2013, p. 85-103.

30. Voir le texte suivant, « La littérature n'est pas une culture "hors sol". Que fait la photographie de l'écrivain ? », qui développe ces deux notions en lien avec la question de la représentation photographique des écrivains.

31. Voir AMOSSY R., *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, ainsi que le numéro de la revue *Argumentation et Analyse du Discours*, « Ethos discursif et image d'auteur », n^o 3, 2009, [en ligne, URL : <http://aad.revues.org/658>].

32. MEIZOZ J., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011 et « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », *CONTEXTES*, « Le portrait photographique d'écrivain », J.-P. BERTRAND, P. DURAND

& M. LAVAUD (dir.), 2014, [en ligne, URL : <http://contextes.revues.org/5908>].

33. FERRARI & NANCY, *Iconographie de l'auteur, op. cit.*, p. 23.

34. Cette mobilisation de la photographie peut prendre la forme de « mythologies individuelles » dans le corpus étudié par Magali NACHTERGAEL (*Les Mythologies individuelles, op. cit.*).

35. BARTHES R., « L'écrivain en vacances », *Mythologies*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1970, p. 31-32.

36. Ces collections, ainsi que plusieurs autres, font l'objet d'un programme de recherche du Fonds de la recherche scientifique Flandre [FWO – www.fwo.be] inscrit au sein du Pôle d'attraction interuniversitaire LMI. Literature and Media innovation [<http://lmi.arts.kuleuven.be/>] financé par Belspo (Politique scientifique fédérale belge) : *La Fabrique du patrimoine littéraire. Les collections de monographies illustrées de poche (1944-2014)*, sous la direction de David Martens, en collaboration avec René Audet, Dominique Maingueneau et Jérôme Meizoz.

37. DANTZIG Ch., *Encyclopédie capricieuse du tout et du rien*, Paris, Grasset, 2009, p. 423 « Liste de photos ».

38. Il s'agissait de planches contacts de Bernard Lipnitzki représentant Françoise Sagan à Saint-Tropez en 1958. Voir *Portraits d'écrivains de 1850 à nos jours, op. cit.*, p. 95.

39. MONDZAIN M.-J., *Le Commerce des regards*, Paris, Le Seuil, 2003. Voir aussi la notion de « transaction photolittéraire » dans MONTIER J.-P., « De la photolittérature », *Transactions photolittéraires*, J.-P. MONTIER (dir.), Rennes, PUR, 2015, p. 11-61.