



INTRODUCTION

LES POÈTES ET LA PHOTOGRAPHIE : UNE PALETTE D'INTERACTIONS

Faire l'analyse du modernisme
c'est faire celle des rapports de la poésie et de l'époque¹.

On écrit avec la photographie, à partir d'elle, à côté d'elle, face à elle, malgré elle, voire contre elle. Les différents rapports entre un texte littéraire et la photographie sont encore plus nombreux que les manières de dire la relation car les interactions se situent à plusieurs niveaux : entre des textes et des images, entre des écrivains et des photographies, entre des écrivains et des photographes, et entre des idées de littérature et des idées de photographie. Que l'on pense à des phénomènes aussi différents qu'une page de *Vu* où voisinent une photo de presse et le reportage d'un écrivain reconnu, à une collaboration entre un écrivain et un photographe décidée par un éditeur, à la récupération d'une image photographique par un poète ou encore à un livre illustré élaboré par deux amis. La photographie peut être un motif ou un objet littéraire, mais les écrivains sont aussi les objets ou les sujets de la photographie. Ils peuvent également en être les utilisateurs, jusqu'à la maîtrise du *medium*, et son intégration dans des récits de soi². Il est

ainsi souhaitable de reprendre le beau terme d'*interactions* qu'avait choisi Jane Rabb pour son anthologie critique et parler d'une palette d'interactions³. Répertoire d'images, support ou moteur d'imaginaires, modèle poétique ou générique : quelles ont été les modalités de présence de la photographie en poésie pendant la période moderniste française ?

LE REGARD PHOTOGRAPHIQUE EN POÉSIE

Dans ce cadre d'interactions possibles, notre hypothèse est que, au début du *xx^e* siècle, la photographie a modifié le sens de la vue et la place du visuel en poésie, en créant un « regard photographique », c'est-à-dire une attitude poétique qui a emprunté au *medium* photographique⁴. La « vue » désignant à la fois le sens physique et l'image

xx^e siècle, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012. On distinguera *medium*, le moyen de transmission d'un message, de médium, désignant un spirite en parapsychologie.

- 1 Aragon, « Introduction à 1930 », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 58.
- 2 Cette tendance est particulièrement forte dans la littérature et l'art contemporain, dont certaines pratiques hybrides sont étudiées aujourd'hui, par exemple par Magali Nachtergaele, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au*

- 3 *Literature and Photography. Interactions 1840-1990. A critical anthology*, Jane Rabb (dir.), Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995.
- 4 John Szarkowski, conservateur du département de la photo au MoMA de New York, en donne cette définition purement visuelle : « la découpe ostensiblement arbitraire des figures par les bords de l'image, les formes créées par des plages en chevauchement, les patterns asymétriques et centrifuges, la juxtaposition de masses actives et de masses vides [...] » (John Szarkowski, *Looking at Photographs*, 1976, cité par Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris/Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2004, p. 22.)





comme résultat d'une perception sensorielle, *Le Sens de la vue* aborde l'attitude des poètes face au processus de la vision comme à ses productions. Mais « vue » laisse entendre « vie » : le « sens de la vue » est aussi essentiel que le « sens de la vie » car il traite des structures de la perception. Le « sens de la vue » touche aussi au sens de la littérature car les dispositifs optiques définissent ses frontières et ses prérogatives, ce que la littérature peut montrer. « Vue/vie », le jeu de paronomase évoque enfin la formule « changer la vue », qui, selon Breton, aura été « l'un des grands mobiles de l'activité surréaliste⁵ ». Ce livre, dans lequel les surréalistes seront souvent convoqués, entend se situer en amont du surréalisme pour définir et analyser le rôle de la photographie dans la construction d'une esthétique moderniste plus large.

Le rôle de la photographie dans l'esthétique moderniste se cristallise, selon nous, sur la question du regard, qui est en poésie un point de vue, l'équivalent de la focalisation dans le roman. Parce qu'il motive une description, un changement de regard modifie la *mimesis*. Le regard est aussi la façon dont est présenté l'acte de voir. La poésie moderniste est caractérisée par la présence de dispositifs visuels concrets (cadres, instruments optiques ou encore fenêtres, analysés par Laurent Jenny⁶). Le regard établit plus largement un rapport de présence au monde, un changement de regard modifie donc également la *deixis*. Placer le regard au cœur de l'analyse permet alors de comprendre le passage historique, en poésie, d'un

régime descriptif à ce que nous appelons un « régime déictique », tributaire de la photographie.

La notion de regard permet de contourner l'opposition entre « vue » et « vision » – la vue concernant une réalité et la vision un imaginaire⁷ – et d'intégrer à la réflexion toutes les choses vues, fictionnelles ou réelles, en incluant la *mimesis* de l'irréel des surréalistes. En outre, la notion de regard est à même d'exprimer le rapport causal entre l'extension du visible et sa saisie, mis en lumière par exemple par la formule de Philippe Hamon : « Hypertrophie des expositions d'images, hypertrophie du regard⁸ ». Dans cette lignée, Philippe Ortel a montré comment le regard subissait d'importants changements historiques au cours du XIX^e siècle, notamment comment la prédominance du visuel avait favorisé le passage d'un « discours d'auteur » à une écriture de « vues »⁹. Dans *La Littérature à l'ère de la photographie*, il a étudié le nouveau « régime de visibilité » et le rôle de la technique photographique dans les transformations de la *mimesis* à la fin du XIX^e siècle :

- 5 Breton, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par M. Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1992, p. 1260.
- 6 Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2002.

- 7 L'opposition est commune. Voir par exemple Laurent Gervereau, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Le Seuil, coll. « Points histoire », 2003, p. 144. Voir l'introduction du chap. 3, p. ●●●.
- 8 Philippe Hamon, « Images à lire, images à voir : "images américaines" et crise de l'image au XIX^e siècle (1850-1880) », dans *Usages de l'image au XIX^e siècle*, dir. S. Michaud, J.-Y. Mollier et N. Savy, Paris, Créaphis, 1992, p. 236.
- 9 Philippe Ortel interprète les *incipit* de Flaubert comme la « "lutte pour le cadre" entre discours et vision » et le passage d'un « discours d'auteur » à des « vues » (« Réalisme photographique, réalisme littéraire ; un nouveau cadre de référence », dans *Jardins d'hiver. Littérature et photographie*, Paris, Presses de la rue d'Ulm, 1997, p. 71). Voir aussi Christelle Reggiani qui analyse le point de vue romanesque en relation avec « la révolution médiatique des années trente du XIX^e siècle » (« Subjectivité littéraire et photographie : la naissance du point de vue », dans *Littérature et photographie*, dir. J.-P. Montier, L. Louvel, D. Méaux et Ph. Ortel, Rennes, PUR, 2008, p. 179).



Désormais, l'artiste observe la nature depuis la chambre noire de son cerveau, derrière le verre dépoli de sa personnalité. L'identité des positions entre écrivain et photographe est importante parce qu'elle trahit la même obsession de saisie directe, le même désir de faire l'économie des médiations herméneutiques au profit d'une relation physique avec les choses : à l'écran optique de la chambre noire se substitue ici l'écran corporel et psychique de l'auteur, mais le mécanisme est similaire¹⁰.

Au-delà des gros plans, de l'immobilité des objets ou des angles surprenants de prise de vue, qui entraînent la modification de ses modalités, la photographie transforme la nature même du regard. L'imagination n'est plus tant la création d'images, que le prisme à travers lequel le monde est perçu. Que devient cette « révolution invisible » au début du siècle suivant ? Est-elle poursuivie, stoppée ou simplement acquise ?

Pour Valéry, cette révolution n'est pas circonscrite à une époque spécifique mais en cours depuis 1839. La photographie change radicalement notre façon de regarder le monde : c'est le constat du « Discours pour le centenaire de la photographie » de 1939¹¹. Valéry ne délibère pas du statut artistique de la photographie, mais analyse la fascination qu'exercent les images

photographiques sur les poètes : « Enfin Daguerre vint. La vision photographique est obtenue, se répand dans le monde avec une étrange rapidité¹² ». Ce ne sont pas les images photographiques qui se répandent ni une idée abstraite de la photo, mais bien une « vision photographique ».

Cette hypothèse d'un regard devenu photographique, ce livre entend l'approfondir. La modernité poétique prend conscience d'un changement de paradigme dont le rapport au visuel est la pierre angulaire. Henri Meschonnic l'a écrit par exemple à propos du montage et du collage :

La modernité des années 1910-1920 est inséparable de cette transformation du visuel. Transformation des rapports entre le visible et le lisible. Extraits de journaux, publicités, dans les tableaux comme dans les textes¹³.

Le point commun des travaux portant sur l'influence des *media* visuels en littérature est de montrer que le regard sur un autre *medium* est toujours un regard sur l'activité littéraire. Comme le formule Philippe Ortel dans un article sur Reverdy : « Peinture, poésie, cinéma : la coprésence des interprétants régul[e] la relation du poète au monde, mais aussi [...] à sa propre pratique¹⁴ ». Pour cette raison, ce livre entend se servir du « sens de la vue » et de la notion de « regard » pour penser le modernisme.

¹⁰ Ph. Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon photo », 2002, p. 133.

¹¹ Valéry, « Discours pour le centenaire de la photographie » [1939], *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001. Outre cette édition critique, on trouvera une analyse de ce texte peu commenté par les littéraires dans Pierre Taminiaux, *The Paradox of Photography*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009, p. 143 sq. mais aussi dans François Brunet, *Photography and Literature*, London, Reaktion Books, coll. « Exposures », 2009, p. 136.

¹² Valéry, « Discours pour le centenaire de la photographie », art. cit., p. 90.

¹³ Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 100.

¹⁴ Ph. Ortel, « L'envers du cinéma dans la poésie de Pierre Reverdy », dans *Poésie et médias, xx^e-xxi^e siècle*, dir. C. Pardo et al., Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012, p. 28.

Cette démarche comporte, dans ce cadre, trois enjeux majeurs : un enjeu historique qui consiste à faire du visuel un fil rouge courant de la période moderniste jusqu'au surréalisme, un enjeu théorique de redéfinition du modernisme dans son rapport à la *mimesis* et un enjeu méthodologique qui consiste à penser les liens entre différentes interactions. Les pages qui suivent expliquent comment ce livre procède pour penser ensemble la problématique photolittéraire, dans ses enjeux théoriques et méthodologiques, et la question historique du modernisme.

LA QUESTION DU MODERNISME : UNE RECONFIGURATION ?

L'objectif premier de ce travail est de comprendre ce qu'il advient du rapport de la littérature à la photographie entre le symbolisme et le surréalisme. En effet, ces deux périodes, aujourd'hui bien balisées, ont fait l'objet d'études détaillées sous cet angle. Jérôme Thélot a analysé le rôle de la photographie dans la modernité baudelairienne et a montré que la question de « ce que fait la photographie à la littérature » était pertinente dès la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁵. La période 1860-1890 est celle de la naissance d'un modèle photographique dans les mouvements réalistes et naturalistes, mais également dans le symbolisme : Philippe Ortel a établi que la photographie exerçait une forte influence sur les imaginaires et les esthétiques, qu'elle serve de modèle ou de repoussoir. Elle a modifié, à la fin du XIX^e siècle, l'appréhension et la représentation du visible en créant

¹⁵ Cette formule est le fil directeur de Jérôme Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003.

un « homme photographique » et un nouveau critère esthétique, la « photogénie »¹⁶.

Le rôle de la photographie dans le surréalisme et plus largement dans la littérature et les arts de l'entre-deux-guerres a lui aussi été bien étudié. Avec le surréalisme, la photographie se trouve de nouveau au cœur des pratiques et des théories littéraires, comme l'ont montré les historiens de l'art américains à l'origine de l'exposition *Explosante-Fixe*, notamment Rosalind Krauss, et plus récemment les commissaires de *La Subversion des images*, qui ont davantage mis l'accent sur les pratiques culturelles¹⁷. L'influence de la photographie sur ces deux périodes est aujourd'hui fermement établie, mais peu de travaux abordent les décennies intermédiaires : qu'advient-il de ces interactions entre 1900 et le premier surréalisme ? La photographie n'a pas disparu de l'horizon esthétique des écrivains au début du siècle, qui connaît, avec le développement de la photographie amateur et de la presse illustrée, si l'on en croit Laurent Jenny, une « diffusion générale du paradigme photographique dans l'imaginaire culturel des sciences et des arts »¹⁸.

Depuis les années 2000, les ouvrages portant sur la « photolittérature » ou plus largement sur les interactions entre littérature et photographie se sont considérablement développés. Les travaux de Daniel

¹⁶ Ph. Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, op. cit., chap. 8 et 9 sur la notion de « photogénie », valeur lumineuse d'un objet, esthétique autant que plastique, appliquée à la littérature.

¹⁷ *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, dir. Cl. Chéroux, Q. Bajac, M. Poivert et G. Le Gall, cat. expo., Centre Pompidou, Paris (23 septembre 2009-11 janvier 2010), Paris, Centre Pompidou, 2009. Il faut mentionner également l'ouvrage d'Alain Fleig, *Photographie et surréalisme en France entre les deux guerres. Étant donné l'âge de la lumière*, t. I, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1997.

¹⁸ L. Jenny, *La Fin de l'intériorité*, op. cit., p. 143.

Grojnowski se concentrent sur les constructions théoriques liés aux usages de la photographie de 1839 à la période contemporaine et au statut du document photographique, à l'intersection de l'expérience et de la croyance¹⁹. Collectifs, numéros de revue ou collections éditoriales ont souvent abordé les rapports entre littérature et photographie sous un angle théorique ces dernières années : que l'on pense à l'apport considérable du colloque *Littérature et Photographie* à Cerisy, dont les actes ont été publiés en 2008, à la collection « Lire et voir » lancée en 2009 par Danièle Méaux ou encore à des numéros de revue comme celui de *Textyles* en Belgique²⁰. Les recherches photolittéraires sont en outre bien relayées par le groupe PHLIT, soutenu par l'université de Rennes II, qui ambitionne de constituer un « Répertoire de la photolittérature ancienne et contemporaine »²¹. Un des animateurs du site, Paul Edwards, a proposé, dans *Soleil noir*, une large fresque des enjeux de la photolittérature à ces deux époques²². Là aussi, l'absence d'allusions au corpus moderniste français y est surprenante : on passe du symbolisme au surréalisme presque sans transition²³.

19 Daniel Grojnowski, *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.

20 *Littérature et photographie, op. cit.* ; *Lire et voir*, n° 1, « Livres de photographies et de mots », dir. D. Méaux, Paris/Caen, Minard, coll. « Lettres modernes », 2009 ; *Textyles*, n° 43, « L'écriture au prisme de la photographie », dir. P. Piret et N. Gillain, 2013. On peut ajouter à cette liste d'autres ouvrages cités plus loin ou encore les articles de la revue *Textimage, revue d'étude du dialogue texte-image* et d'*Études photographiques*.

21 Voir <www.phlit.org/> (consulté le 13 janvier 2014).

22 Paul Edwards, *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, PUR, 2008.

23 L'analyse de la « photographie-figurative-surréaliste » intervient à la fin de *Soleil noir*, comme un prolongement des usages symbolistes et assimilés. Si Paul Edwards n'évoque pas les

Ce vide, qui sert la thèse de Paul Edwards selon laquelle le surréalisme reprend le flambeau du symbolisme, qu'il appelle « la tradition de l'imaginaire », s'explique par la relative absence de collaboration effective en France et par une sorte de silence qui s'étend entre le roman-photo 1900 et les livres de photographies des années 1930. De même, dans la synthèse des rapports entre photographie et littérature qu'il propose en anglais, François Brunet fait de ces deux périodes les deux premiers moments clé de la découverte littéraire de la photographie, autour de 1900 et dans les années 1930, sans présumer de ce qui se passe entre les deux²⁴.

Sur un plan photolittéraire, c'est donc sur une période encore mal connue que ce livre se penche. Qu'advient-il de l'idée de la photographie dans une période où le *medium* a perdu la force de sa nouveauté, est en train de devenir populaire, mais n'est pas encore établi en tant qu'art ? Sur un plan plus largement littéraire, depuis la fin du xx^e siècle, la période moderniste, quelque peu oubliée par la théorie littéraire des années 1960 et 1970, a été l'objet d'un regain d'intérêt lié au renouveau de l'histoire littéraire. Les choses évoluent rapidement et les études sur le modernisme français, déjà riches des travaux de Michel Décaudin, Étienne-Alain Hubert, Michel Collomb, Michel Collot, ou encore Marie-Paule Berranger et Michel Murat, connaissent de nouveaux apports, dont témoignent les thèses récentes d'Ève Rabaté, sur la revue *Commerce*, de Céline Mansanti, sur la revue *Transition*, de Nadja Cohen, sur le rapport des poètes au cinéma, ou

pratiques modernistes, il consacre un chapitre à la figure de Paul Valéry, qui se situe lui aussi dans cet entre-deux (*ibid.*, chap. 8, p. 107 sq.).

24 Fr. Brunet, *Photography and literature, op. cit.*, p. 79-80.

encore d'Alexander Dickow, sur la figure du poète chez Max Jacob, Apollinaire et Cendrars²⁵.

Cet intérêt pour la période se développe aussi parfois dans une perspective ouvertement anti surréaliste, si l'on pense à *La Fin de l'intériorité* de Laurent Jenny et à *La Poésie partout* d'Anna Boschetti²⁶. Le renouveau des études sur le modernisme littéraire s'inscrit dans un mouvement critique qui s'oppose au monopole des avant-gardes dans l'histoire littéraire²⁷. Ce livre s'oppose lui aussi à une construction de l'histoire de la poésie du xx^e siècle autour du surréalisme, mais fait le choix de l'intégrer pour insister sur une continuité. Il y a là aussi une lacune, analogue à celle que déplorait Thomas Pavel pour le roman²⁸.

On l'aura compris, la question du modernisme est au cœur du *Sens de la vue* : peut-on parler d'un modernisme français, ou d'une poésie moderniste, c'est-à-dire d'une véritable esthétique moderniste ou doit-on se contenter d'évoquer, de façon vague, une période moderniste ?

En France, on situe en général la période moderniste avant le surréalisme, mais, lorsqu'il est question d'une esthétique moderniste, cette périodisation ne tient plus. Le modernisme littéraire français est traditionnellement

placé en marge du mouvement moderniste international, auquel il ne correspondrait pas, par une sorte d'exception culturelle rarement justifiée. L'appellation « moderniste » est ainsi souvent rejetée ou utilisée avec la plus grande prudence. Le modernisme littéraire français doit en effet être placé en regard du *modernism* anglo-saxon mais aussi du modernisme artistique, pictural et photographique. Le *modernism* ne peut être transféré à l'esthétique française, d'abord pour des raisons de périodisation : le modernisme pictural défini par Clement Greenberg concerne la peinture américaine des années 1940 et 1950 et le groupe autour de Jackson Pollock tandis que le *high modernism* désigne en littérature le renouveau romanesque de l'entre-deux-guerres. Le modernisme poétique français est-il plus proche du modernisme photographique, c'est-à-dire de la diffusion d'une photographie artistique caractérisée par un renouveau de thèmes et de formes entre les années 1910 et 1930 ? Dominique Baqué définit le modernisme photographique par une volonté de dépayser le regard et de « révéler le monde²⁹ ». Cette hypothèse a notre préférence car on verra que la diffusion de la photographie a engendré une valorisation du vécu et une démocratisation du regard : « tout peut être vu » se double d'un « tout le monde peut voir »³⁰.

Ce livre ambitionne donc – c'est même l'objet spécifique du dernier chapitre – de proposer une définition de l'esthétique moderniste. D'autres ouvrages s'y sont essayés : les deux volumes de la revue *Modernités*,

²⁵ Pour le détail de ces travaux, voir la bibliographie en fin d'ouvrage.

²⁶ Anna Boschetti, *La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque, 1898-1918*, Paris, Le Seuil, coll. « Liber », 2001.

²⁷ Par exemple Antoine Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005 ; *Les Arrière-gardes au xx^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, dir. W. Marx, Paris, PUF, 2004 ; *Résistances à la modernité dans la littérature française de 1800 à nos jours*, dir. Chr. Ippolito, Paris/Atlanta, L'Harmattan/Georgia Institute of Technology, 2010.

²⁸ Thomas Pavel déplore le manque de réflexion sur les phénomènes de rémanence et de continuité en histoire littéraire (*La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 27-31, cité par W. Marx dans *Les Arrière-gardes au xx^e siècle, op. cit.*, p. 6).

²⁹ Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 161 et p. 375.

³⁰ « ces vingt années sont dominées par le problème des rapports de l'art et de la vie » (M. Décaudin, « Le mouvement poétique de 1895 à 1914 », *L'Information littéraire*, n° 5, novembre-décembre 1960, p. 203).

« Ce que modernité veut dire » proposent un panorama géographique large de l'« esthétique de la modernité » mais déçoivent sur le plan notionnel : l'aire française n'est abordée qu'à travers Guimard et Michel Leiris³¹, dans deux articles qui ne cherchent pas à appréhender un phénomène historique. Malgré des ouvrages récents comme le portrait d'une époque que dresse Anna Boschetti autour de la figure d'Apollinaire ou le recueil d'Étienne-Alain Hubert, *Circonstances de la poésie*³², il semble y avoir une vraie lacune dans l'étude du modernisme français en tant que tel. Trop souvent sans doute, on se contente de remarquer ou de regretter le flou de la notion :

Non pourvu d'une définition littéraire ou artistique pertinente, le « modernisme » en français s'applique en quelque domaine que ce soit à tout choix délibéré en faveur du moderne. Il est la forme militante de la modernité³³.

Si le terme est flou, c'est en effet qu'il est un vœu pieux, la formulation d'un idéal et rarement la description d'une réalité historique, même rétrospective. Ce phénomène est lié à la dimension déceptive de la réception du modernisme français. Celui-ci apparaît en effet comme une série de rendez-vous manqués : rendez-vous manqué avec Apollinaire, qui n'a cherché à être le porte-drapeau d'aucune école et qui est mort trop jeune, rendez-vous

manqué avec Reverdy, trop peu écouté et trop vite isolé, rendez-vous manqué avec la *NRJ*, que son rôle historique de relève du symbolisme destinait à occuper cette place, mais qui a choisi une autre voie, celle du « classicisme moderne », et enfin, il faut le dire, rendez-vous manqué avec le surréalisme qui aurait pu, au début des années 1920, lorsque Breton s'empare de l'expression, comme on le comprend en lisant Étienne-Alain Hubert, devenir l'une des formes de cet « esprit moderne ».

En tant qu'« idéologie de la modernité³⁴ », « modernisme » est un terme certes polémique, mais il correspond aussi à une stratégie de légitimation rétrospective. Comme toute étiquette, celle-ci permet de faire une place aux « mineurs » et de justifier l'intérêt du critique pour des textes peu connus. Le phénomène est frappant pour Mac Orlan, à propos duquel Francis Lacassin écrit dans la préface aux *Poésies documentaires complètes* :

Résolument *moderniste*, Pierre Mac Orlan est fasciné par le nouveau paysage industriel, tout comme Apollinaire l'était par les gazomètres et Fernand Léger par les stations-service ou les hauts fourneaux³⁵.

Cette stratégie rétrospective est aussi la nôtre, comme on le comprendra dans le dernier chapitre qui développe ces enjeux.

Les pages qui suivent entendent préciser quelques éléments, d'abord en histoire littéraire, puis en histoire de la photographie, qui serviront de cadre à cette réflexion sur les interactions photolittéraires et le modernisme

31 *Modernités*, n° 5, « Ce que modernité veut dire, 1 », et n° 6, « Ce que modernité veut dire, 2 », dir. Y. Vadé, 1994. Parmi les études sur le modernisme hispano-américain, anglo-saxon, russe, chinois, ou allemand, se trouvent Claude Frontisi, « L'art nouveau : tradition et modernité. L'exemple d'Hector Guimard », p. 125 sq., et Joëlle de Sermet, « Modernité et éternité : Leiris continuateur de Baudelaire ? », p. 101 sq.

32 Étienne-Alain Hubert, *Circonstances de la poésie. Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Paris, Klincksieck, 2000.

33 Y. Vadé, dans *Modernités*, n° 6, *op. cit.*, p. 5.

34 Y. Vadé, dans *Modernités*, n° 5, *op. cit.*, p. 19.

35 Francis Lacassin, « Petit air de Banjo pour les clients de "l'electric-bar" », préface à Mac Orlan, *Poésies documentaires complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982, p. 13 (nous soulignons).



français. Il sera ici principalement question de textes des années 1910 et 1920, mais les incursions en amont et en aval de ce cœur chronologique, dans les textes de la Belle Époque et dans ceux des années 1930, sont nombreuses.

En histoire littéraire, on a l'habitude de considérer les années 1900 comme une époque de transition, justifiant parfois une sorte de désintérêt. La décennie correspond à une transition entre un symbolisme qui mute plus qu'il ne disparaît et un modernisme aussi difficile à circonscrire qu'à définir. « Tout le monde, en 1904, constate que la littérature est dans un état morne et léthargique », affirme par exemple Michel Décaudin. C'est d'ailleurs ce qui en fait l'intérêt puisqu'il ajoute : « les années 1904-1907 seront la plaque tournante de l'époque. [...] Une relève du symbolisme s'opère³⁶ ».

Dans les années qui suivent la disparition de Mallarmé (1898), le symbolisme n'est pas mort : plusieurs revues, comme le *Mercur de France* ou *La Plume*, s'en réclament et d'autres, comme *Vers et prose*, dirigée par Paul Fort et Jean Royère, ou *La Phalange*, entendent même le relancer. Mais les années 1900 correspondent aussi à une inflation des écoles et des mouvements littéraires³⁷ : vers-librisme, naturisme, unanimisme, dramatisme,

simultanéisme, synthétisme, etc. ont en commun d'en appeler impatiemment à un « après » et de vouloir tourner la page du symbolisme. Cette première décennie du siècle voit l'entrée en littérature de la génération principale du modernisme français : Apollinaire commence à publier dans les revues, Larbaud à écrire ses premiers poèmes, Mac Orlan ou André Salmon en sont à leurs premiers essais littéraires dans la bohème de Montmartre. Marie-Louise Lentengre date de 1905 « l'entrée en poésie » de Pierre Albert-Birot avec ses projets de revues littéraires (« L'Élan littéraire Universel », « Le Flux », « L'Ardeur littéraire » [fig. 192]³⁸). Les *Poèmes* de Fargue, même s'ils ne sont publiés qu'en 1912, sont achevés en 1906³⁹ et les poèmes de *La Vie unanime* sont publiés en 1908⁴⁰. Levet meurt en 1906, mais il est découvert dès 1902 par Larbaud qui va l'ériger en modèle. Enfin, les poèmes descriptifs de Raymond Roussel, publiés en 1904, resteront peu connus avant la première guerre mondiale, mais sont révélateurs d'une tendance qui va se développer. Il faut en revanche attendre le début des années 1910 pour les premiers essais littéraires de Cendrars ou de Reverdy et la fin des années 1910 pour les premiers textes de Paul Morand et de ceux qui formeront ensuite le groupe surréaliste.

Les limites chronologiques du modernisme varient selon la définition que l'on en donne, mais surtout en fonction de l'aire culturelle examinée et des sphères

36 M. Décaudin, « Le mouvement poétique de 1895 à 1914 », art. cit., p. 202.

37 Ernest Florian-Parmentier, *La Littérature et l'époque. Histoire de la littérature française de 1885 à 1914*, Paris, Figuière et C^e, 1914. La seconde partie, « Les écoles littéraires », recense une trentaine d'écoles en -isme : symbolisme, futurisme, vers-librisme, paroxysme, naturisme, jammisme, synthétisme, somptuarisme, intégralisme, effrénéisme, sincérisme, intensisme, impulsioannisme, etc. Ces différentes écoles sont étudiées en détail par Léon Somville dans *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique, 1912-1925*, Genève, Droz, 1971, et par Michel Décaudin dans *La Crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914* [1960], Genève, Slatkine, 1981.

38 Marie-Louise Lentengre, *Pierre Albert-Birot. L'invention de soi*, Paris, Jean-Michel Place, 1993, p. 57.

39 Valéry Larbaud : « la grande majorité [des poèmes] fut écrite avant 1906 » (« Les poèmes de Léon-Paul Fargue », *Mercur de France*, juin 1963, p. 252-266) ; Marcel Schwob : « Il y a longtemps que vos poèmes sont au point » (lettre de 1905 à Fargue, citée par Jean-Paul Goujon, *Léon-Paul Fargue, poète et piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1997, p. 126).

40 M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, op. cit., p. 239.



artistiques concernées. Jean-Michel Rabaté se penche sur la périodisation du modernisme anglo-saxon : si, pour Virginia Woolf, il commence en 1910, ce pourrait être en 1908 avec l'arrivée de Pound à Londres ou en 1912 avec le lancement du mouvement des imagistes⁴¹. Dans le chapitre « Quand commence la modernité? », Henri Meschonnic propose une synthèse des différentes propositions de Foucault et Habermas – qui font remonter la modernité aux Lumières – ou de Sartre, pour qui elle commence avec la génération de 1850⁴². Meschonnic estime pourtant que si la modernité commence en peinture en 1906-1907, 1912 est une « meilleure date » en littérature parce qu'elle marque, avec la diffusion de Mallarmé *via* Thibaudet et les premiers mots en liberté de Marinetti, « le commencement de la spatialisation et visualisation de l'écriture, un des traits de la modernité poétique⁴³ ». Meschonnic cite Jauss pour qui, à l'échelle européenne, « 1912 est à la fois un seuil, un sommet, un tournant », mais suggère que ce sommet pourrait aussi bien être déplacé en 1913. Il nous semble pourtant, avec Léon Somville, qu'il faut remonter en amont de 1910 :

Aux environs de 1910, la littérature prend quartier dans le modernisme. Même si l'étiquette fait défaut, une école est née, dont on peut cerner les contours, énumérer les caractères, les thèmes favoris : rapidité de la notation, goût de l'image, de l'arrangement plastique

des mots, exploitation de l'inconscient, respect de la sensation brute, cueillie dans la rue, où règnent la réclame, le cinéma, le jazz-band, le tapage des premières automobiles. Pourtant, nous remonterons volontiers à 1905 pour saisir les prémisses d'une évolution dont l'après-guerre marquera seulement la fin⁴⁴.

Les bornes du modernisme semblent plus faciles à fixer en aval du corpus. Dans l'histoire littéraire, 1930 correspond, on le sait, à une politisation du mouvement surréaliste (avec le *Second manifeste du surréalisme*, par exemple) qui marque, pour simplifier, la fin du modernisme littéraire en tant que recherche formelle. En lien avec le développement des problématiques politiques, on assiste à partir de 1930 à un retour en force du roman.

Pierre Jean Jouve explique son passage à l'écriture romanesque dans les années 1930 par « un fort désir de "réel" [...] qui ne trouvait pas toute son issue dans la poésie⁴⁵ ». Le virage est pris par la plupart des auteurs évoqués dans ce livre : Mac Orlan, Morand, Fargue, Soupault et Cendrars – c'est le cas le plus connu, même s'il est plus ancien⁴⁶ – cessent d'écrire de la poésie pour se tourner respectivement vers le roman et la chanson, la nouvelle, la chronique, le roman et les essais, et enfin les récits d'inspiration autobiographique. Dans la préface aux *Poèmes* de Morand, Michel Décaudin dresse le portrait de la « famille d'esprits » des poètes qui ont

41 Jean-Michel Rabaté, « La tradition du neuf : introduction au modernisme anglo-saxon », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 19-20, « Moderne Modernité Modernisme », juin 1987. Les bornes chronologiques sont parfois beaucoup plus larges, comme dans *Modernism 1890-1930*, dir. M. Bradbury et J. McFarlane, Harmondsworth, Penguin Books, 1976.

42 H. Meschonnic, *Modernité Modernité*, op. cit., p. 24 sq.

43 *Ibid.*, p. 25.

44 L. Somville, *Devanciers du surréalisme*, op. cit., p. 68.

45 Jean Starobinski, préface à Pierre Jean Jouve, *Œuvre*, Paris, Mercure de France, 1987, t. I, p. xxxi. Il cite *En miroir*.

46 Claude Leroy a montré que l'œuvre de Cendrars consistait en un *continuum* et écrit par exemple qu'il faut envisager Cendrars « comme un poète de toute son œuvre, non de ses seuls poèmes », (Cl. Leroy, *La Main de Cendrars*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 12).

abandonné la forme poétique, comme Cendrars, Larbaud et Morand « qui en sont venus à confier à la création romanesque, voire à la réflexion critique, la charge lyrique qu'ils possédaient en eux⁴⁷ ». Si 1930 ne correspond pas pour tous à un adieu à la poésie, il est clair que la date marque la fin de l'âge d'or comme lieu d'élaboration de la modernité. Ce tournant concerne même la notion de modernité, puisque, comme le remarque Michel Collomb, le terme *moderne* disparaît progressivement du vocabulaire surréaliste à partir de 1925 :

18

En 1926, Cocteau publie *Le Rappel à l'ordre* où il dénonce déjà le « genre moderne » tandis que se développe en Allemagne la *Neue Sachlichkeit* [Nouvelle Objectivité] qui fait primer l'adaptation au réel plutôt que l'invention de formes nouvelles : autant d'indices de l'apparition de préoccupations différentes qui détourneront le public des modes d'écriture et de production artistique de l'avant-garde⁴⁸.

La question de l'esprit moderne, qui intéressait pourtant les surréalistes à leurs débuts, a disparu de leur horizon théorique en 1930. Pour reprendre la conclusion de *La Crise des valeurs symbolistes*, les avant-gardes voient une baisse de la puissance de la poésie car « la poésie échappe au poème ; elle se condense dans l'image toute-puissante, se dilue dans la prose ; la beauté lui importe moins que le

témoignage spirituel⁴⁹ ». 1930 marque donc la fin d'une époque importante dans l'histoire de la poésie française.

Ces quelques éléments d'histoire littéraire méritent d'être complétés par d'autres données d'histoire de la photographie. Ce livre porte sur le moment qui précède le grand mouvement de légitimation artistique de la photographie, qui commence dans les années 1930. Avant ce phénomène aujourd'hui bien connu, la diffusion de la photographie dans la société et dans les univers visuels des auteurs est impossible à dater précisément. Cette diffusion semble s'affirmer dans les premières années du xx^e siècle. Si la photographie n'est plus neuve en 1900, elle est encore moderne et conquiert de nouveaux terrains. Dominique Baqué parle de « sécularisation » de la photographie dans l'entre-deux-guerres au sujet des nouvelles possibilités de diffusion et de la sortie des circuits artistiques traditionnels⁵⁰. Dans l'histoire de la photographie, les années 1900-1930 correspondent d'abord à une extraordinaire période de diffusion des pratiques d'amateurs (fig. 184) : les « experts » se rencontrent dans de nombreux cercles et dans les revues et magazines qui leur sont consacrés tandis que les simples « usagers » de la photographie trouvent dans les appareils portatifs et simplifiés de quoi assouvir leur soif d'images⁵¹. C'est le premier âge d'or du Kodak (fig. 188)⁵². François Brunet a montré comment la

47 M. Décaudin, préface à P. Morand, *Poèmes, Lampes à Arc, Feuilles de température, Vingt-cinq poèmes sans oiseaux, USA*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971, p. 8. Il ajoute « la poésie a fait irruption dans le roman, le récit, le reportage et, ne se détruisant que pour renaître, irradie à travers la prose. » (p. 10).

48 M. Collomb, « La tradition moderne », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 19-20, juin 1987, p. 55.

49 M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, op. cit., p. 503.

50 « on assiste dès les années vingt à une véritable sécularisation de l'image photographique » (D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, op. cit., p. 230).

51 Cette distinction est établie par Clément Chéroux, « L'expert et l'usager, 1880-1910 », dans *L'Art de la photographie. Des origines à nos jours*, dir. A. Gunthert et M. Poivert, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 256-273.

52 Par la simplification du procédé et l'industrialisation de la plupart des étapes, l'appareil Kodak, lancé en 1888, ouvre l'ère de la

photographie moderne prenait forme vers 1900 autour du « moment Kodak », mutation d'ordre sociologique liée à la diffusion d'un concept plus que d'un appareil⁵³. Il a notamment insisté sur l'aspect mythique de l'appareil et sur son « succès populaire et mythologique », lié à une publicité massive (fig. 170)⁵⁴.

En dehors des cercles amateurs, les images photographiques se diffusent largement dans la société française. Les progrès techniques rapides de la photographie, en particulier la révolution de l'instantané dans les années 1880, que l'on peut considérer comme une seconde découverte de la photographie, rencontrent un écho important dans le grand public. En outre, les objets photographiques les plus divers, ainsi que la carte postale et le roman-photo, sont nombreux à la Belle Époque. La photographie entre progressivement mais massivement dans les univers visuels quotidiens. En 1904 sont créées les agences photographiques Rol et Meurisse qui vont fournir la presse (fig. 189 et 197)⁵⁵. En 1904 également, René Baschet, le directeur de *L'Illustration*, prend la décision d'un usage massif de la photo, sur le modèle du *Daily Mirror* (fig. 186)⁵⁶. *Excelsior*, le quotidien dirigé par Pierre Lafitte qui fait un large

usage de la photographie, est créé en 1910 (fig. 191). En dehors de la seule photographie, ajoutons qu'en 1901, le musée Grévin lance son « journal lumineux » et que les premières actualités cinématographiques datent de 1909 : les « Pathé faits-divers » hebdomadaires deviendront le « Pathé-Journal » dans une salle permanente du boulevard Saint Michel, en 1912⁵⁷.

Au-delà des groupes pictorialistes, la photographie documentaire est à l'honneur dès l'avant-guerre. Le cas des frères Séeberger est symbolique de cet essor et des liens entre cercles artistiques, presse et publicité (fig. 187). À partir de 1904, la Ville de Paris organise des concours et des expositions sur des thèmes imposés, comme « La Bièvre » ou « Les Berges de la Seine », pour faire valoir une photographie dite « documentaire »⁵⁸. Un autre exemple est le travail de l'Union photographique française qui réalise l'une des premières formes de reportage photographique autour de 1900⁵⁹. Comme on le comprend grâce au travail d'Olivier Lugon, la tension entre l'image artistique et l'image documentaire telle qu'on a l'habitude de la penser, en particulier la nécessité pour la photo documentaire de prouver qu'elle

photographie de masse. Le *Vest Pocket Kodak*, fabriqué depuis 1912, est un symbole de cette photographie amateur.

53 Voir Fr. Brunet, « La révolution Kodak » (chap. 5), dans *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, p. 213-266.

54 *Ibid.*, p. 241.

55 Françoise Denoyelle, *La Lumière de Paris*, t. II, *Les Usages de la photographie 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, p. 68.

56 P. Edwards, « L'imaginaire photolittéraire des périodiques (1889-1907) », dans *L'Europe des revues, 1880-1920 : estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védérine, Paris, PUPS, 2008. En 1904 apparaît « le premier quotidien au monde à être exclusivement illustré par la photographie : le bien nommé *Daily Mirror* » (p. 68).

57 Michel Melot, « L'image et les périodiques en Europe entre deux siècles (1880-1920) », dans *ibid.*, p. 18. Voir aussi *Études photographiques*, n° 20, « La trame des images. Histoire de l'illustration photographique », juin 2007.

58 Les frères Séeberger remportent en 1904 le prix de la Ville de Paris avec une série sur Montmartre, conçue comme un reportage. Un *portfolio* de cette série est publié dans *L'Illustration* en juillet 1905 (Hubert Juin, *La France 1900 vue par les frères Séeberger*, Paris, Belfond, 1979, p. 26). Voir aussi *Les Séeberger : photographes de l'élégance 1909-1939*, cat. expo., BnF, Paris (27 juin-3 septembre 2006), Paris, Le Seuil, 2006.

59 Sur ces photographies du Paris populaire, voir *Paris la rue. Le fonds de l'union photographique française aux Archives de Paris*, cat. expo., Archives de Paris (16 novembre-20 décembre 2000), Paris, DRAC/Archives de Paris, 2000.

appartient à la sphère artistique, n'existe pas en ces termes avant 1930⁶⁰. La tension entre documentaire et artistique apparaît de façon complexe dans les débats de l'entre-deux-guerres sur le statut de la photographie, comme le montre l'anthologie de Dominique Baqué⁶¹.

Les années 1900 et 1910 voient se radicaliser le phénomène que Philippe Hamon a analysé dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans « Images à lire, images à voir », il explique par exemple qu'il faut aussi envisager le visuel en dehors des livres et des journaux illustrés :

Ce sont les rues et les murs de la ville, ainsi que les murs de l'appartement, qui se couvrent d'images et d'objets figuratifs (statues des gloires officielles, images de la réclame et de la politique, bibelots du kitsch industriel, photos de famille, fresques des bâtiments publics, etc.)⁶².

Comme le rappelle Françoise Denoyelle⁶³, la diffusion de la photographie n'a pas attendu la première guerre mondiale, mais elle va s'accélérer dans l'entre-deux-guerres, après un ralentissement en 1919-1922 pour des raisons économiques. L'histoire de la diffusion de la photographie moderne, notamment grâce aux réseaux professionnels, journalistiques et commerciaux parisiens a été retracée dans une exposition du Centre Pompidou intitulée *Voici Paris*⁶⁴. Dans les années 1920,

la photographie tend à devenir une pratique et une consommation de masse. Les couches les moins aisées accèdent à l'image argentique. La presse, la publicité, la photographie d'amateur banalisent la représentation du réel⁶⁵.

L'histoire de la photographie s'inscrit donc dans celle des images industrielles et des images « pauvres », le terme désignant celles qui sont conçues sans valeur artistique, c'est-à-dire, jusqu'en 1930, la grande majorité des images photographiques, en particulier la photo amateur, la photo informative et commerciale.

Certaines de ces images, en particulier les photos d'actualité, ont marqué durablement les esprits. Mac Orlan, né en 1882, a par exemple expliqué avoir été extrêmement frappé, à l'instar de toute une génération, par certaines photographies macabres de la Commune qui circulaient encore pendant son enfance. Pour les historiens de la photographie, la Commune est en France l'équivalent de la guerre de Sécession aux États-Unis, parce qu'elle marque les débuts de la représentation photographique de l'événement (fig. 190). De même, Fargue dit avoir été fortement marqué par des images de chemins de fer ou de la tour Eiffel. La décennie 1900-1910 est primordiale dans les imaginaires des auteurs présents ici : ce sont les années de l'enfance pour la génération surréaliste, née dans les années 1890, et celles de la jeunesse pour la génération moderniste, née autour de 1880. La démarche d'Aragon dans le *Projet d'histoire*

60 Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

61 D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, op. cit., par exemple p. 24.

62 Ph. Hamon, « Images à lire, images à voir... », art. cit., p. 236.

63 « La première guerre mondiale n'avait donc pas marqué une rupture franche dans l'histoire de la photo » (Fr. Denoyelle, *Les Usages de la photographie 1919-1939*, op. cit., p. 9).

64 *Voici Paris : Modernités photographiques, 1920-1950*, dir. Q. Bajac et Cl. Chéroux, cat. expo., Centre Pompidou, Paris (17 octobre

2012-14 janvier 2013), Paris, Centre Pompidou, 2012. On lira avec profit le texte de Fr. Denoyelle, « Amitiés et réseaux des photographes parisiens dans les années 1930 », p. 42-55.

65 Fr. Denoyelle, *Les Usages de la photographie 1919-1939*, op. cit., p. 320.



littéraire contemporaine, qui pose des jalons historiques et mémoriels comme le trottoir roulant de l'Exposition universelle (1900) ou le coup d'Agadir (1911), pourrait être étendue à chacun de nos auteurs. Les images qu'il évoque sont le lieu d'une transmission mémorielle : « Quelques images simples, empruntées à la guerre de 70, traduisaient pour nous l'inquiétude de nos familles⁶⁶ ». L'importance des images photographiques concrètes à l'échelle individuelle doit ainsi être rapprochée du développement de l'utopie encyclopédique à laquelle la photographie vient donner un nouvel essor au début du xx^e siècle : histoire et mémoire s'y mêlent⁶⁷.

Dans l'histoire de la photographie, comme en histoire littéraire, 1930 marque un tournant. La fin des années 1920 voit advenir sa reconnaissance institutionnelle en tant qu'art, à travers des articles, des publications et des expositions, par exemple le « Salon de l'escalier » à Paris, en 1928, et *Film und Foto* à Stuttgart, en 1929 (fig. 183). L'ouvrage *Atget, photographe de Paris*, en préface duquel Mac Orlan propose une réflexion ambitieuse sur l'image photographique, est symbolique de ce tournant (fig. 195). 1930 correspond aussi aux débuts d'une

critique photographique moderne, dans *L'Art vivant* et dans *Jazz* en particulier⁶⁸. La *Petite histoire de la photographie* de Walter Benjamin, publiée en 1931, et l'article de Waldemar-George, « Photographie vision du monde », publié dans *Arts et métiers graphiques* en 1930 (fig. 194), inaugurent une série de textes historiques sur la photo. L'accession de la photographie à la sphère artistique est illustrée par l'existence même de ce numéro spécial, comme le fait remarquer Françoise Denoyelle :

La publication en 1930 du « numéro spécial consacré à la photographie » est un événement dans l'histoire de la photo française. Il rassemble pour la première fois Man Ray, André Kertész, Germaine Krull, László Moholy-Nagy, Albert Renger-Patzsch, Edward Steichen, etc., et porte enfin leurs images à la connaissance d'un public qui, dans son ensemble, est en train de découvrir le surréalisme resté jusqu'alors confidentiel⁶⁹.

Sur un autre plan, 1930 marque dans l'histoire de la photographie le début de la professionnalisation des photographes, en particulier des photoreporters. Si les pratiques d'amateurs ne cessent de se développer, on est passé de l'âge du Kodak à un âge du Leica⁷⁰, symbole du

66 Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Digraphe/Gallimard, 1994, p. 5. Aragon n'a aucune tendresse pour ces images de guerre, dont le « côté *Illustration* » caractérise un « exhibitionnisme de l'horreur » (p. 7).

67 Dans « Le réel sous toutes ses formes », Olivier Lugon explique que cette utopie encyclopédique « culmine en 1906 avec la tenue à Marseille du *Premier Congrès international de la documentation photographique* » qui fédère les projets d'images sur le modèle des bibliothèques, en lien avec un intérêt pour la conservation des films documentaires et des archives sonores (*L'Art de la photographie*, op. cit., p. 362). Il ajoute que le nombre de musées double presque en France entre 1890 à 1914, que la photographie joue un rôle important dans cette nouvelle volonté patrimoniale et qu'elle constitue une réponse à « ce deuil moderne permanent » en sauvant de la destruction tout un patrimoine (p. 368).

68 Au sujet de la lente émergence de la critique photographique, voir Paul-Louis Roubert, *L'Image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie. 1839-1859*, Paris, Monum/Éditions du Patrimoine, 2006, et p. ●●●.

69 Françoise Denoyelle, « *Arts et métiers graphiques*. Histoires d'images d'une revue de caractères », *La Recherche photographique*, n° 3, décembre 1987, p. 16. Elle écrit aussi : « Selon Waldemar George, en dépassant le stade de la technique et du document, la photographie accède, après 1920, au rang de création artistique » (p. 13).

70 Le Leica n'est pas le seul appareil à symboliser ce tournant : le Rolleiflex, qui est l'appareil qu'utilisera Mac Orlan pour se représenter en photographe, est également l'instrument du reporter.





photojournalisme et d'une photographie documentaire qui va trouver son esthétique. La décennie 1930 va aussi être marquée par le poids du cinéma dans les pratiques culturelles et dans la sphère artistique. Si le cinéma n'écrase pas la photographie, même en tant que modèle poétique, il a tendance à la subordonner en la cantonnant dans un rôle de précurseur.

S'il importait de présenter de façon dissociée la situation de la poésie puis de la photographie au début du siècle et en 1930 pour fournir un cadre historique indispensable à la réflexion, il s'agit maintenant d'en présenter leurs interactions.

22

LITTÉRATURE/PHOTOGRAPHIE : QUELS CROISEMENTS ?

Sans être tout à fait un prétexte, la photographie est dans ce livre un tremplin pour atteindre le modernisme, ou plus exactement une focale pour mieux l'appréhender. Cette focale autorise à sortir du cadre strict de la collaboration et de l'illustration, qui sont les deux phénomènes les plus fréquemment abordés lorsqu'il est question de relation texte-image. Dans ce livre, les interactions entre littérature et photographie sont envisagées de la façon la plus large possible, selon des choix théoriques qui doivent être explicités. Le rapport à la photographie est un filtre et une lorgnette à travers lesquels s'observe une époque. Quant aux images photographiques, elles sont davantage des ressources que des modèles, tant pour le critique que pour les poètes de l'époque. Dans la lignée des travaux de François Brunet, ce livre accorde une grande importance aux circulations et aux transformations des idées de la photographie, envisagée bien souvent comme *cosa mentale*.

Se pose la question du choix de la poésie : pourquoi étudier la transformation du paradigme photographique à travers la poésie, qui semble à première vue bien éloignée de la photographie ? D'abord parce que la place de l'expression poétique dans les revues est majoritaire, que la poésie permet d'embrasser un large corpus et qu'avant 1930 les poètes sont les écrivains les plus liés à l'évolution des arts plastiques et les plus intéressés par les questions esthétiques. Le rapport entre la poésie et la photographie tire aussi sa valeur de l'éloignement des termes : contrairement à la tentation de l'illustration dans le roman, dont le projet est en partie mimétique, la poésie exprime souvent ce qui ne peut être représenté. Réfléchir au rôle de la photographie dans l'esthétique moderniste revient alors à poser la question, trop rarement examinée, de la *mimesis* en poésie⁷¹. Dire que la photographie vient bouleverser le projet descriptif de la littérature relève du lieu commun – ce qu'exprime le « Discours pour le centenaire de la photographie » de 1939 dans lequel Paul Valéry compare la situation de la littérature à celle de la peinture, forcée de renoncer à l'illusion réaliste. Selon lui, la poésie est, avec l'essai, l'une des voies de la libération de la littérature à l'âge de la photographie, suite à l'effacement du modèle littéraire naturaliste (fig. 196)⁷².

⁷¹ La question de la *mimesis* poétique penche souvent vers la problématique autobiographique. Voir Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.

⁷² P. Valéry, « Discours pour le centenaire de la photographie », art. cit. Sous l'influence de la photographie, la littérature « se garderait alors et se développerait dans ses véritables voies, dont l'une se dirige vers la perfection du discours qui construit ou expose la pensée abstraite ; l'autre s'aventurant librement dans la variété des combinaisons et des résonances poétiques. » (p. 89-90.)



Plus profondément, la poésie est, sur cette période du moins, particulièrement sensible aux transformations de l'époque dont elle est l'un des « révélateurs⁷³ ». En effet, la poésie jouit avant 1930 d'une position centrale et non contestée dans le champ littéraire. Elle est encore le « bon genre », puissamment légitimé dans les imaginaires collectifs, ce qui rend passionnante sa confrontation avec le « mauvais genre » de la photographie, rimant, avant sa légitimation artistique tardive, avec pratiques commerciales ou de studio, reproduction plate du réel ou imagerie pornographique. Enfin, la poésie a été, jusque dans les années 1930, le laboratoire de la modernité : le « modernisme » ne prend sens, en France, qu'à travers elle. Nous reprenons donc à notre compte la justification proposée en 1924 par Philippe Soupault dans la préface de *l'Anthologie de la nouvelle poésie française* :

Il est intéressant de constater qu'au moment où tout l'intérêt du public semble se porter vers le roman c'est surtout dans la poésie que s'est manifesté cet esprit moderne. Si l'on peut sans doute en retrouver des traces dans certains romans d'aujourd'hui, c'est parce que la plupart des romanciers se sont d'abord consacrés à la poésie ou tout au moins ont accepté son influence. La poésie n'est-elle pas d'ailleurs comparable à la lumière de certains ciels qui dominant tout un pays en lui donnant une couleur unique, un ton particulier ? Rome ou Venise ne sont-elles pas résumées par leur ciel, les bords de la Seine ne sont-ils pas aimés surtout

pour leur lumière ? De même le romantisme n'est-il pas caractérisé par sa poésie⁷⁴ ?

Les interactions entre littérature et photographie propres à la sphère romanesque seront donc laissées de côté dans ce livre. Les effets stylistiques de la photographie ne seront pas absents de l'analyse, mais ils s'intégreront à la question plus large de l'influence. Qu'est-ce qu'une influence ? Le terme a été l'objet de bien des emplois abusifs, comme tout le vocabulaire critique qui s'attache à décrire des phénomènes dépassant une interaction concrète et quantifiable. Dans *Le Disque vert*, Franz Hellens fournit une définition intéressante à partir de l'exemple de l'influence du cinéma sur la littérature :

Dans le style littéraire, on reconnaîtra l'influence authentique du cinéma chez des poètes comme Jules Romains, Blaise Cendrars, par exemple chez des prosateurs comme Louis Aragon, Paul Morand, et dans quelques pages rapides et éclairées de Pierre Mac Orlan. [...] Ce n'est pas là transposition de films réels ou imaginaires, mais assimilation méthodique des éléments nutritifs, si je puis dire, du cinéma⁷⁵.

L'influence serait une « assimilation des éléments nutritifs ». La métaphore de la digestion dit bien, en ce domaine, la dimension involontaire de l'interaction. On est proche de la définition de l'air du temps auquel on est plus ou moins sensible. L'influence en tout cas se situe

73 « La littérature, et particulièrement la poésie, a été la matière de transformations telles dans ce qu'on a fait dire au langage que le rapport du visuel à l'oral en a été transformé, modifiant chacun des termes mêmes. » (H. Meschonnic, *Modernité Modernité*, op. cit., p. 18).

74 *Anthologie de la nouvelle poésie française*, éd. Ph. Soupault, L. P. Quint et al., Paris, Le Sagittaire/Simon Kra, coll. « Documents » [1924 et 1926 pour la version revue et corrigée], 1928 [37^e édition], p. 3-4.

75 Franz Hellens, « Cinéma et littérature », *Le Disque vert*, n° 10, février 1922, reprint, p. 547-549.



à l'opposé du modèle poétique ou générique qui, lui, est explicité, voire exhibé par les auteurs dans une série de péritextes. Mais, ici, l'assimilation est « méthodique » : Franz Hellens veut-il suggérer que l'innutrition se fait de façon systématique, en distinguant l'influence de divers effets stylistiques plus flous ?

24

L'influence dépend en réalité du niveau auquel se situent les croisements entre les deux *media*. En 2009, Michel Collomb parlait de « défi de l'incomparable » au sujet des liens entre littérature et photographie⁷⁶. La différence de *medium*, bien sûr, mais également les évolutions des usages font que littérature et photographie ne sont pas directement comparables. Mais il ne s'agit pas dans ce livre de comparer la poésie et la photographie, de définir un style photographique ou d'expliquer les évolutions de l'une par la seule influence de l'autre. Les travaux portant sur la littérature *et* un autre art sont obligés de s'interroger sur le sens qu'ils donnent à ce « et ». Certaines précautions théoriques semblent alors indispensables. Le critique ou l'historien travaillant sur « littérature et peinture », « littérature et musique », « littérature et cinéma » ou « littérature et photographie » a naturellement tendance à dramatiser son objet, à le voir comme un couple qui ferait l'expérience de luttes et de concurrence. En un mot, la littérature est souvent envisagée *face à* un autre art, alors qu'il nous semble plus juste de les penser *côte à côte*.

Pour clarifier encore cette notion d'influence, poursuivons avec quelques problèmes soulevés par l'analyse du rapport entre deux arts. Un écueil à éviter est ce qu'on peut appeler le « piège du contemporain »,

⁷⁶ Michel Collomb, « Le défi de l'incomparable. Pour une étude des interactions entre littérature et photographie », *Vox Poetica*, 12 septembre 2009, <www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/collomb.html> (consulté le 13 janvier 2014).

c'est-à-dire la transformation d'une simultanéité en une proximité, puis en un rapport de cause à conséquence. Le phénomène est similaire à celui qui se produit dans le roman lorsqu'une succession d'événements est lue comme un rapport logique. Cette précaution est prise par Paul Valéry dans son « Discours » de 1939 :

Je me borne à photographier une coïncidence. Il n'est pas du tout certain que les objets qui voisinent sur la plaque aient quelque autre rapport entre eux que ce rapprochement. Plus serait-on tenté de trouver des liens plus profonds entre le phénomène *Réalisme* et le phénomène *Photographie*, plus faut-il se garder d'exploiter ce qui peut n'être qu'une rencontre⁷⁷.

De quelle nature est cette rencontre ? S'agit-il d'une véritable interaction ou d'une simple coïncidence ? À propos de l'influence de la photographie sur la narration romanesque, Christelle Reggiani adopte la même prudence que Valéry et opte pour une « causalité faible ». Son hypothèse, proche de la notion de « convergence esthétique » d'André Bazin⁷⁸, est celle d'une « intervention » de la photographie dans la transformation du régime de représentation :

Ce que l'on pourrait par conséquent appeler l'*intervention* littéraire de la photographie permettrait alors aux écrivains de fixer en un « appareil formel »

⁷⁷ Valéry, « Discours pour le centenaire de la photographie », art. cit., p. 91.

⁷⁸ À propos de l'influence du cinéma sur les techniques du récit dans le roman moderne : « une sorte de convergence esthétique qui polarise simultanément plusieurs formes d'expression contemporaines » (André Bazin, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1994, p. 91).



donné, linguistiquement caractérisé, les moyens langagiers divers et, jusque là, souvent éparés de l'expression du point de vue mis au point par quelques écrivains novateurs dans la première moitié du XIX^e siècle, tout en l'estant de son autorité médiatique, en le rapportant manifestement à une représentation tangible, et bientôt massivement diffusée, le nouveau modèle textuel descriptif qu'engage, en tout état de cause, la modernité⁷⁹.

La position de Christelle Reggiani, que nous adoptons volontiers, permet d'éviter le déterminisme historique. Nous parlerons en effet de coexistence pour qualifier les rapports entre les écrivains et les idées de la photographie et entre les textes poétiques et les images photographiques. Cette coexistence va de la collaboration à l'indifférence en passant par diverses formes de cohabitation et de fréquentation, ponctuelles, anecdotiques ou triviales. De la même façon, on prendra garde à ne pas tirer de conclusion hâtive de la simple possession d'un appareil photographique, assez courante, même avant 1930, et à ne pas interpréter les multiples relations amicales entre poète et photographe, notamment pour Cendrars et pour Fargue, de façon rétroactive.

Étudier la relation entre la littérature et un autre art ou une autre technique tend toujours vers deux extrêmes : dans le cas de la poésie et de la photographie, penser une poésie photographique et penser une photographie poétique. Or, comment parler d'écriture photographique sans abus de langage⁸⁰ ? Si l'on examine dans ce livre des

effets stylistiques précis qui peuvent être attribués, mais toujours partiellement, à une influence de la photographie, on s'interdira de parler de style photographique de façon générale. Bernard Vouilloux a souvent attiré l'attention sur les problèmes de transfert de notion d'un *medium* à un autre. Dans « L'impressionnisme littéraire : une révision » par exemple, il a montré le risque de calquer une esthétique littéraire sur une esthétique picturale et a critiqué les raccourcis entre une influence diffuse – un « air du temps » – et des rapprochements stylistiques et structurels⁸¹. L'écueil principal des recherches texte-image se situe en effet dans la tentation du transfert d'un imaginaire vers la stylistique, dans notre cas d'un imaginaire de la photographie à un style photographique. Or le « style photographique » n'existe pas plus en poésie que le « style cinématographique » dans le roman. Ce sont tout au plus des outils d'analyse servant à affiner une description, à condition de ne pas les concevoir comme des étiquettes. À l'inverse, il semble important, du moins pour le début du XX^e siècle, d'aller à contre-courant de l'appellation « photographie poétique », qui désigne souvent ce qu'on ne sait pas désigner autrement, c'est-à-dire ce qui n'est ni informatif, ni figuratif, ni narratif, ce dont on ne sait, finalement, trop quoi dire⁸².

le sont par exemple les expressions « poésie cubiste » ou « impressionnisme littéraire ».

⁷⁹ Chr. Reggiani, « Subjectivité littéraire et photographie : la naissance du point de vue », art. cit., p. 181-182.

⁸⁰ Le transfert d'un *medium* à l'autre se fait ici dans un sens bien précis et il ne s'agit pas d'une métaphore galvaudée comme

⁸¹ B. Vouilloux, « L'impressionnisme littéraire : une révision », *Poétique*, n° 121, février 2000, p. 61-92. Dans le cas de l'impressionnisme littéraire, le rapprochement pose d'autant plus de problèmes qu'il repose sur des concepts qui n'existent pas ou plus pour les historiens d'art : le critique littéraire est en réalité tributaire d'une version vulgarisée de l'impressionnisme de la fin du XIX^e siècle.

⁸² Parmi les rares essais de définition de ce type d'images, on peut évoquer un court texte de Régine Raufast qui la distingue d'une photographie méprisée (« *photos commerciales* ou *portraits d'art* ») que nous abandonnons aux albums de famille et aux baraques de



Un autre écueil du champ d'études qu'on appelle communément texte-image consiste à ne prendre en compte que les collaborations effectives et les objets hybrides tangibles qui en résultent (un film, un livre illustré, un spectacle, etc.). Cette démarche est souvent justifiée, mais, dans la période qui nous occupe, il semble difficile de ne pas étudier des recueils poétiques comme *Documentaires (Kodak)* ou *USA-1927. Album de photographies lyriques* au motif qu'ils ne sont pas illustrés de photographie ou qu'aucun photographe n'est intervenu dans leur conception. Ces deux œuvres ne comportent pas d'image mais se présentent comme des photographies. En dehors de toute collaboration, la photographie peut donc jouer un rôle essentiel de modèle poétique.

Entre ces deux extrêmes, l'écriture photographique et la photographie poétique, il existe toute une palette d'interactions. Parmi elles, l'illustration et l'écriture critique sont deux interactions auxquelles sont souvent réduits les rapports entre littérature et photographie. Or, ces deux modes de relations sont encore rares avant les années 1930 entre la poésie et la photographie. La critique photographique, surtout la critique photographique des écrivains, est marginale, malgré quelques exceptions notables comme le journal *La Lumière* et Francis Wey⁸³.

foire ») et explique que la « photographie poétique » est marquée par le double jeu de l'imagination, « imagination imageante de l'opérateur et imagination propre de la matière » (R. Raufast, « Image et photographie », dans *La Conquête du monde par l'image*, Paris, La Main à plume, 1942, p. 38).

83 Emmanuel Hermange, « L'invention de la critique photographique : un plaisir exalté de l'*ekphrasis*, 1851-1860 », dans *L'invention de la critique d'art*, dir. P.-H. Frangne et J.-M. Poinot, Rennes, PUR, 2002, p. 169-182, et « "La Lumière" et l'invention de la critique photographique. (1851-1860) », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 89-108.

De façon générale, jusqu'à la première guerre mondiale, les écrits sur la photographie sont souvent techniques, et, quand ils sont esthétiques, ils restent allusifs. Dominique Baqué a montré comment, sur ces bases, la nouvelle critique photographique des années 1920 et 1930 avait les plus grandes difficultés à appréhender le photographique comme tel : elle multiplie les emprunts à la critique picturale et littéraire et fonctionne avant tout par comparaisons⁸⁴. Quant à la question de l'illustration, le moins qu'on puisse dire est qu'elle n'est que la partie émergée d'interactions plus diverses, comme on l'a montré ailleurs à propos d'E.L.T. Mesens, poète et collagiste à qui il est arrivé d'illustrer ses propres textes, mais aussi collectionneur, responsable de galerie, organisateur d'expositions et arrangeur de photographies dans les revues, doué pour « accoler textes et images avec flair et à propos⁸⁵ ». À la minceur du corpus de textes critiques d'écrivains sur la photographie, comme à la minceur de celui de la poésie illustrée par la photographie s'ajoute l'absence relative de corpus métapoétique, à part des textes surréalistes rares mais hypercommentés ou des écrits intéressants mais tardifs, comme ceux de Valéry ou de Mac Orlan. On ne trouvera donc pas dans ce livre un des attendus des travaux sur les croisements intermédiaires, c'est-à-dire le face à face entre théorie et exemples. Sans céder à une approche déceptive, l'ensemble de ce livre cherche à montrer que si la photographie n'est

84 D. Baqué, *Les Documents de la modernité*, op. cit., p. 373.

85 Christiane Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens, l'alchimiste méconnu du surréalisme. Du dandy dadaïste au marchand visionnaire*, Bruxelles, Labor, 1998, p. 49. Voir aussi mon article, « E.L.T. Mesens en pièces détachées : une poétique de l'assemblage », *Textyles*, n° 43, « L'écriture au prisme de la photographie », dir. P. Piret et N. Gillain, 2013, p. 63-72.



pas un paradigme épistémologique sur cette période, elle est autre chose.

Le choix de traiter comme un ensemble toute la palette des interactions est donc dicté par la nécessité : les livres illustrés par la photographie et les collaborations concrètes sont alors rares et les rapports entre photographes et écrivains ne fournissent un authentique champ de recherche qu'à partir des années 1930. Paul Edwards distingue trois objets de la « photolittérature » : la « photo-fiction » (l'image elle-même est fictive), la « photo-idée » (la conception de la photographie) et la « photo-illustration » (les œuvres de fiction illustrées)⁸⁶. La deuxième catégorie sera la plus représentée dans ce livre :

Il ne s'agit pas d'écrire une histoire de la réception de la photographie, mais de dégager les idées retenues par les écrivains, qui, dans leur majorité, portent sur elle un regard de « non-spécialiste » [...]. Par extrapolation, par méprise, par idéalisation du procédé, par diabolisation de l'opérateur et de son appareil infernal, l'idée de la photographie devient l'imaginaire de l'écrivain⁸⁷.

Sur ce point, notre démarche est proche de celle de Paul Edwards : plus que l'influence de la photographie, on étudiera l'influence des idées de la photographie, en particulier ses imaginaires, c'est-à-dire la façon dont son procédé est rêvé.

De cette première réflexion sur les interactions entre poésie et photographie ressortent des enjeux théoriques que l'on va retrouver tout au long de ce livre. Même

de l'extérieur, c'est-à-dire sans photographie insérée ni illustration dans le texte, la photographie pose aux écrivains le défi de la représentation, mais ce défi, bien connu dans la sphère romanesque et constitutif du projet réaliste, se pose en d'autres termes en poésie. Si la photographie représente si bien le monde, que peut montrer la poésie ? Cette question sera le fil directeur du chapitre 3 sur le visuel.

Au cœur de plusieurs types d'interactions se trouve la question de l'appropriation de la photographie et de la façon dont l'écrivain modifie son statut. Qu'on appelle ce phénomène « artialisation » ou « artification », il est fréquent dans le recyclage des images pauvres, dans le collage par exemple. *Portes*, roman-collage de Georges Sadoul conservé au fonds Eluard illustre par exemple ce phénomène (fig. 119). Le manuscrit fait preuve d'un certain amateurisme dans le collage souvent maladroit des photographies, cartes postales et coupures de presse qui le composent (fig. 120). En même temps, l'objet témoigne d'un souci de lisibilité et de légitimation littéraire à travers le titre, ajouté d'une écriture différente, et une enveloppe qui joue le rôle de reliure⁸⁸. L'artialisation de la photographie pauvre apparaît dans plusieurs analyses des premiers chapitres.

Enfin, un enjeu théorique qui traverse ce livre, notamment le dernier chapitre, est l'impact du regard photographique sur l'idée même de poésie. La façon dont les écrivains considèrent et évoquent un autre *medium* que le leur fait partie des usages de ce *medium*, dont

⁸⁶ P. Edwards, *Soleil noir*, op. cit., p. 9.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁸ Georges Sadoul, *Portes*, roman-collage, 1925-1926 (fonds Eluard), rééd. *Portes – Un cahier de collages surréalistes*, Paris, Textuel, 2009. Sur ce phénomène, voir aussi *La Photographie n'est pas de l'art*. Collection Sylvio Perlstein, Bruxelles, musée d'Ixelles/musée de la ville de Strasbourg, 2009.



les propriétés, les enjeux ou l'esthétique sont transférés dans leur propre champ. L'imaginaire du documentaire, par exemple, forme une grande part de la pensée de la photographie de nos auteurs et il est ainsi largement représenté dans les textes littéraires.

D'autres enjeux théoriques surgiront en cours d'analyse, mais à ce stade il faut montrer comment ces choix théoriques et l'accent mis sur certains croisements se traduisent concrètement dans nos choix méthodologiques.

28

LITTÉRATURE ET PHOTOGRAPHIE : COMMENT PROCÉDER ?

Tout travail comportant une dimension intermédiaire et portant sur des croisements d'objets et de disciplines voit surgir de nombreux problèmes méthodologiques. En prendre conscience impose de réfléchir au champ d'analyse dans lequel on se situe mais également d'exposer ses choix.

La photographie est tout d'abord un objet que l'on a du mal à envisager d'un point de vue scientifique. *La Chambre claire* semble avoir ouvert une brèche : le discours de Barthes sur la photographie est d'abord un discours sur une photo particulière et marque le refus de la démarche historique⁸⁹. Le regard personnel, voire intime, que Barthes porte sur la photographie fera des émules, même chez les historiens, que l'on se contente de lire le passage où Laurent Gervereau aborde le rôle

89 « *La Chambre Claire* est un essai sur une image (celle de la mère dans le jardin d'hiver) et pas sur l'image, c'est-à-dire sur la photographie en général. » (P. Taminiaux, *The Paradox of Photography*, op. cit., p. 139, nous traduisons)

des images photographiques pendant la première guerre mondiale dans son *Histoire du visuel au XX^e siècle*⁹⁰.

À la suite de Barthes, le subjectivisme va souvent de pair avec une réflexion sur le statut indicial de la photographie. La théorie de l'empreinte fait de la photographie une trace, obtenue par contiguïté avec le réel (*index*), en opposition à l'icône qu'est la peinture par exemple. Cette conception, développée par Peirce et reprise par Rosalind Krauss entre autres⁹¹, se retrouve jusque dans la perception des phénomènes historiques, comme le montre la description que Laurent Gervereau donne par exemple de la photographie :

une « feuille » miraculeuse, entre un temps « avant » et un temps « après ». [...] [une] promenade dans le « ça », l'arrêt, les cadavres. Elle multiplie l'illusion, non pas d'une momie déformée, mais d'un Lénine ou d'une sainte Thérèse comme la cire définitivement – définitivement ? – les fige. Définitivement⁹².

90 On lit par exemple « Chacun se sent intimement convoqué, comme s'il fallait s'échapper du rationalisme, du tangible, de la démonstration scientifique, pour s'inscrire dans l'émotion [...] ». La photographie, pourtant arrimée à la « vue », serait une pelure de rêve. » (L. Gervereau, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, op. cit., p. 142.)

91 Voir Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. G. Deledalle, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1978 ; Nicole Evaraert-Desmedt, *Le Processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Pierre Mardaga, 1990, et Katia Schneller, « Sur les traces de Rosalind Krauss. La réception française de la notion d'index. 1977-1990 », *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007, p. 123-143. Cette théorie de l'empreinte est au cœur des réflexions de Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Le Seuil, 1987, et de Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990.

92 L. Gervereau, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, op. cit., p. 143-144.



L'importance qu'a prise la perspective indicielle, devenue *doxa*, dans la réflexion sur la photographie depuis la fin des années 1970 ne doit pourtant pas occulter la variété des perceptions des images photographiques par leurs contemporains.

Le deuxième problème rencontré est en effet celui de l'extrême diversité de ce qu'on peut entendre par « la photographie ». De quoi parle-t-on quand on analyse le rôle de « la photographie » ? Ne faudrait-il pas plutôt parler du rôle *des* photographies ou des *usages* de la photographie ? Comment prendre en compte les évolutions techniques et culturelles du *medium* ? En effet, qu'y a-t-il de commun entre un tirage à la gomme bichromatée exposé et une image pornographique vendue sous le manteau ? Entre une photographie d'actualité en couverture d'un quotidien et une photo de famille où l'on figure enfant ? Entre le portrait d'un être aimé et une photo de guerre ? Entre une reproduction photographique d'un chef d'œuvre de la peinture et une diapositive de voyage ? Entre une photo d'identité et une composition de Florence Henri ou de Kertész ? Les exemples pourraient être multipliés à l'infini, mais ils ne fourniraient pas pour autant une essence de la photographie. Plus que d'autres, les poètes nous interdisent de mettre une capitale à « photographie ». « De l'usage surréaliste de la photographie : l'expression suffit à condamner toute vision essentialiste du médium », affirme Michel Poivert⁹³. C'est entre autres pour cette raison qu'il nous a semblé indispensable de partir du plus concret, voire du plus trivial, dans les rapports entre les poètes et la photographie. Pour cette raison

⁹³ *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg, Le Point du jour, 2006, p. 12.

également, ce livre procède souvent par catégorisations, gestes méthodologiques qui peuvent sembler laborieux mais qui sont nécessaires pour aborder ce qui est souvent traité comme une vague « influence ». Le choix d'une démarche taxinomique va de pair ici avec une pensée de la complexité, qui n'exclut pas, de temps à autre, des gestes simplificateurs.

La diversité des images photographiques, de ses usages et de ses supports de diffusion est bien sûr à l'origine de l'extrême variété des idées de la photo. On le verra en détail, les imaginaires de la photographie apparaissent de façon souvent contradictoire en littérature : ils sont pris dans des tensions temporelles, renvoyant parfois à la durée (dans la métaphore mémorielle en particulier) parfois à l'instant (dans l'idéal du reportage et de l'instantané). D'autres tensions, entre science et magie ou entre ici et ailleurs, seront aussi examinées. Il faut ajouter à ces utilisations métaphoriques de la photographie celle de la projection d'images, que l'on a tendance à oublier aujourd'hui et qui pousse la photographie du côté du spectacle⁹⁴. Comment la photographie pourrait-elle être un modèle pour la poésie puisqu'elle est utilisée comme métaphore d'imaginaires contradictoires ? Si Aragon se moque de la note sur le vifet du Kodak, il utilise volontiers l'image de la projection. Si l'imaginaire de la révélation est étranger à Cendrars, celui de l'enregistrement et de l'instantané lui tient à cœur. Si Reverdy critique la

⁹⁴ On a aujourd'hui tendance à penser que la projection est le propre du dispositif cinématographique, or les projections de plaques stéréoscopiques étaient fréquentes dans les années 1910. On se souvient par exemple de la scène matricielle de *Jules et Jim* : la découverte de la statue de femme qui va les porter en Grèce et motiver leur amour pour Catherine se fait à travers une projection de diapositives dans une cuisine dans l'adaptation de François Truffaut (1962).

littérature de notation et le spectacle collectif de la projection cinématographique, il ne refuse pas l'image de la mémoire comme chambre noire. L'anthologie réalisée par Paul Edwards, *Je hais les photographes!*, énumère les idées reçues associées à la photographie et le moins que l'on puisse dire est que le panorama fait apparaître des contradictions : « on vilipende son procédé autant pour sa véracité que pour ses mensonges⁹⁵ ». Si l'on veut encore parler de modèle, il faudrait parler de modèle polymorphe, mais qu'est-ce qu'un modèle polymorphe ?

30

S'ajoute un autre problème de méthode : la diversité n'est pas seulement interne à la photographie, puisqu'elle touche à tout un réseau de référents extérieurs à la poésie, qui lui servent de modèles ou de repoussoirs. La photo ne peut être isolée de ce qu'Arnaud Rykner appelle les « autres du langage », en premier lieu la peinture et la sculpture, mais aussi, dès la Belle Époque, le cinéma et le phonographe et, à partir de l'entre-deux-guerres, le disque et la radio⁹⁶. Mais les « autres » de la poésie peuvent également être textuels, comme le modèle du récit de voyage ou du journal de bord, ainsi que toutes les pratiques journalistiques. Ces référents extérieurs, exemples à suivre ou concurrents, interrogent la fonction informative de la poésie, mais aussi sa capacité de diffusion. Si ceux-ci rendent difficile l'analyse du paradigme photographique, impossible à isoler, on verra comment ils jouent ensemble un rôle dans l'extension de la notion de document. Un des buts de ce livre est en effet de comprendre pourquoi la poésie fait appel à

des référents extérieurs. Que va-t-elle chercher en dehors d'elle-même ? Des effets de réel ? Une légitimité ? Une stratégie ? Un nouveau public ? Un modèle générique ? Un moteur d'invention formelle ? Ou encore l'utopie d'un art total ?

Les problèmes théoriques de définition des interactions entre poésie et photographie font surgir des risques spécifiques au champ méthodologique texte-image. Un de ces risques est de penser systématiquement ces relations en termes de modèle et de contre-modèle. S'il est possible de parler de façon précise du modèle générique de la carte postale ou du modèle de diffusion de l'affiche par exemple, parler de modèle photographique en général n'a pas plus de sens que de parler de la photographie au singulier. L'opposition est certes structurante au XIX^e siècle en raison de la radicalité des positions, mais elle gagnerait à être repensée au XX^e siècle comme une fréquentation réciproque et surtout comme la conscience d'une concurrence. Dans *Pans*, Arnaud Rykner analyse le processus de négation de la littérature par son désir d'« expatriation » vers un autre art, en particulier sa fascination pour l'image, véritable terre promise pour les écrivains depuis le XVIII^e siècle. Ce « modèle rêvé [...] d'un accès nouveau et plus direct au réel » va encore s'accroître avec la diffusion de la photographie⁹⁷. Ce livre se situe, donc, on l'aura compris, dans la lignée d'une pensée du dispositif, qui, sans être une école, constitue un courant

95 Paul Edwards, *Je hais les photographes ! Textes clés d'une polémique de l'image, 1850-1916*, Paris, Anabét Éditions, 2006, p. 14.

96 Arnaud Rykner, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, Corti, 2004, p. 93.

97 *Ibid.*, p. 94. En se basant sur Proust, Balzac et Barthes, mais aussi sur Maeterlinck, Henry James et Nathalie Sarraute, il explique que le désir de se projeter hors du langage est « illusoire », mais « nécessaire à l'éclosion d'une parole juste » (p. 16).

critique qui a gagné en importance ces dernières années, en particulier dans les études intermédiaires⁹⁸.

On n'utilisera donc l'opposition entre modèle et contre-modèle que dans les cas précis de référence à la photographie dans les paratextes, de métaphores photographiques dans les poèmes et d'allusions photographiques dans les textes critiques, et on emploiera le terme d'imaginaire ailleurs. Le modèle est en effet un exemple à suivre qui apparaît explicitement dans les titres, préfaces, notes ou entretiens tandis que l'imaginaire désigne une présence diffuse de la photographie dans les textes poétiques ou critiques : la référence n'y est pas forcément explicite. Si ce terme est le plus flou, c'est aussi celui qui rend le mieux compte d'une réalité complexe et ne dénature pas les liens entre photographie et poésie. Dans la même perspective, on évitera de séparer artificiellement les utilisations positives et négatives du *medium* dans les textes poétiques car elles sont souvent mêlées dans un même imaginaire : la photographie pensée comme un procédé scientifique peut être utilisée par un même écrivain comme exemple et comme repoussoir et il en est de même pour l'imaginaire de la photographie occulte.

Sur un autre plan, nous suivrons les conseils méthodologiques de Bernard Vouilloux en distinguant dans les textes poétiques les références à un autre art qui sont d'ordre lexical, celles qui relèvent de la comparaison explicite, celles qui se trouvent dans les paratextes et celles qui sont de l'ordre de la « perception » du lecteur,

subjectives et non attestées⁹⁹. Nous tenterons par exemple d'affiner les outils méthodologiques d'analyse des rapports texte-image en parlant d'*intégration* lorsque texte et image sont mêlés, de *couplage* lorsqu'ils sont présentés ensemble mais sans contact, mais aussi en parlant d'*emprunts* ou de *transferts* d'un *medium* à l'autre. Il sera également question d'*engendrement* dans le cas de textes poétiques qui cherchent à transformer une image en texte, non seulement en la décrivant, mais aussi en la recréant¹⁰⁰. Ce travail de définition fait partie de la dimension taxinomique de ce livre, inhérente à toute étude touchant, par ses objets, à l'intermédialité¹⁰¹. Ces précautions ne sont pas une simple question de méthode, mais déterminent les objets utilisés pour penser un lien et engagent la représentation que l'on se fait de la réalité historique des *media* sur lesquels on travaille. En effet, réfléchir en termes de *verbal* et de *visuel*, et non en termes de concurrence entre deux arts, est important pour maintenir la frontière du *medium*, pour éviter de prendre trop au sérieux des métaphores comme celles du style impressionniste, de la poésie cubiste ou du poème photographique, mais aussi parce que les images

⁹⁸ Sur la notion de dispositif, voir Ph. Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, op. cit., ainsi que la mise au point éclairante de l'« Avant-propos » (*Discours, image, dispositif. Penser la représentation*, t. II, dir. Ph. Ortel, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 5-11).

⁹⁹ Pour une typologie de l'image dans le texte, voir par exemple B. Vouilloux, « La peinture dans l'écriture. Esquisse d'une typologie », dans *Balzac et la peinture*, cat. expo., musée des Beaux-Arts, Tours (29 mai-30 août 1999), Tours, musée des Beaux-Arts de Tours/Farrago, 1999, p. 133-151.

¹⁰⁰ Voir la notion de « recréusement » chez Arnaud Rykner, au sujet du texte de Maeterlinck *Le massacre des Innocents*, basé sur le tableau de Brueghel. Le « recréusement » désigne une « contamination de texte à texte [...], une façon de faire apparaître sous le texte d'arrivée les failles qu'y a laissées l'image source » (A. Rykner, *Pans*, op. cit., p. 123-124).

¹⁰¹ Voir les enjeux terminologiques et les débats lors du colloque « Création, intermédialité, dispositif », organisé par Ph. Ortel, Université de Toulouse-Jean Jaurès, 12-14 février 2014.



photographiques dont il va être question ont rarement un statut artistique¹⁰².

32

Autre précision préliminaire, la démarche interdisciplinaire rend impossible la position du spécialiste et appelle une diversité des approches¹⁰³. Nous avons ainsi fait le choix du concret en étudiant la relation des poètes aux images photographiques les plus matérielles. Le problème des sources documentaires s'est alors posé : pour les auteurs dont la pratique photographique a été significative, lorsque les images ont par chance été conservées, elles sont souvent peu exploitées, ce qui entraîne des lacunes dans le catalogage, la datation et la certification. On retrouve ce genre de problèmes dans toutes les pratiques d'amateurs : peu valorisées, elles ne laissent que peu de traces. Un autre problème matériel s'est posé pour la plupart des ouvrages illustrés qui obéissent souvent à des politiques éditoriales indépendantes de la volonté des auteurs : sans intentionnalité de l'auteur, l'analyse est rendue difficile.

Pour insister sur l'aspect matériel de la photographie, nous nous sommes souvent appuyée sur la distinction entre les deux substantifs anglais *image* et *picture*. Cette

opposition essentielle en histoire de l'art peut être traduite par « image mentale » et « image sensible »¹⁰⁴. Dans la préface à l'édition française d'*Iconologie : image, texte, idéologie*, W.J.T. Mitchell explique ainsi la distinction, « intraduisible en français », entre *image* et *picture* :

« Vous pouvez accrocher une *picture*, mais vous ne pouvez pas accrocher une *image* ». La *picture* est un objet matériel, une chose que vous pouvez brûler ou abîmer. L'*image* est ce qui apparaît dans une *picture* et qui survit à sa destruction [...]. L'image n'apparaît jamais sans média, mais elle est aussi ce qui transcende les médias, ce qui peut être transféré d'un média à l'autre¹⁰⁵.

D'autre part, le dogme peircien de la trace s'est développé ces dernières années dans la pensée de la photographie au point que l'on a pu le considérer comme une essence du photographique. La notion indicielle d'empreinte a ainsi pu occulter une autre dimension de la photographie qui est au cœur des « inventions littéraires de la photographie », celle d'instantané¹⁰⁶. Comme l'écrit Michel Collomb :

¹⁰² « Le véritable enjeu des études sur le texte et l'image se trouve ailleurs que dans la sphère des relations existant entre certains objets culturels possédant un statut artistique : les problèmes que posent ces relations ne peuvent trouver les conditions de leur résolution que s'ils sont situés à leur niveau et inscrits non plus seulement dans le cadre *artistique et esthétique* de la littérature et de la peinture, mais dans le cadre *sémiotique et anthropologique* du verbal et du visuel. » (B. Vouilloux, « Texte et image ou verbal et visuel ? », dans *Texte/Image. Nouveaux problèmes*, dir. L. Louvel et H. Scepti, Rennes, PUR, 2005, p. 28).

¹⁰³ La nécessité de la non-spécialisation est affirmée par B. Vouilloux dans « Langage et arts visuels. Réflexions intempestives sur un champ de recherches », *Lieux littéraires. La revue*, n° 1, juin 2000, p. 203-223.

¹⁰⁴ Nelson Goodman et Catherine Z. Elgin, *Reconceptions en philosophie dans d'autres arts et d'autres sciences*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 1994. Voir le chap. sur l'imagerie mentale « Visions sans vision » (p. 85-95), qui insiste sur les problèmes soulevés par les images mentales, sans « médium matériel [...], invisibles, intangibles, complètement insensibles ».

¹⁰⁵ W.J.T. Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie*, trad. M. Boidy et S. Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 21.

¹⁰⁶ C'est le titre de l'ouvrage de Jérôme Thélot, justifié ainsi : « 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





La photographie s'accorde avec l'une des tendances les plus marquées au sein de l'avant-garde littéraire et artistique, celle qui consiste à tenter d'approcher la vie au plus près, d'en adopter le mouvement et d'en mimer les changements constants. Pour y parvenir, les mouvements d'avant-garde ont proclamé la nécessité de réformer le langage et les codes traditionnels de la représentation au profit d'une saisie aussi directe que possible du flux accéléré des événements et des sensations. Au début du ^{xx}^e siècle, l'appareil photographique correspond parfaitement à ce programme et il n'est pas étonnant que divers poètes d'avant-garde l'aient pris pour modèle d'une saisie brutale et froidement objective du monde extérieur¹⁰⁷.

Le corollaire du dogme de la trace est la conception de la photographie comme un « ça a été », à l'origine d'une vision mélancolique de la photographie. La position de Barthes, largement partagée aujourd'hui, ne nous semble pas correspondre à la façon dont la photographie est pensée par les écrivains au début du ^{xx}^e siècle. Plutôt que sur Barthes, nous avons préféré nous appuyer sur les travaux d'historiens de la photographie comme André Gunthert, Clément Chéroux, Quentin Bajac ou Michel Poivert qui envisagent les images photographiques avant tout comme des objets culturels, aux usages variés.

La démarche interdisciplinaire impose une diversité des approches, au croisement de la poétique et de l'histoire des techniques et des idées. Outre les outils issus des études littéraires – stylistique des textes mais

devant elle. » (*Les Inventions littéraires de la photographie*, *op. cit.*, p. 3.)

¹⁰⁷ M. Collomb, « Le défi de l'incomparable », *art. cit.*

aussi histoire de l'édition et des revues –, cette étude fait appel à l'esthétique et à l'histoire de la photographie. De la même façon que nous avons veillé à maintenir un équilibre entre l'étude précise des textes poétiques et un regard plus englobant sur la *mimesis* en poésie, ce travail d'investigation se situe autant dans la théorie que dans l'histoire littéraire.

Ajoutons que l'argumentation de ce livre utilise de nombreux textes poétiques, dont quelques-uns seulement sont cités dans leur intégralité. La plupart sont tronqués, ce qui peut donner une impression de fragmentation, mais cette fragmentation est au service de la démonstration. Il nous semble qu'il y a dans toute démarche critique un choix à faire entre le partage – faire découvrir, donner à lire des textes – attitude qui mène à l'anthologie, tentante dans notre cas en raison de la quantité de textes intéressants et peu accessibles, et la subordination des textes à l'argumentation, qui se voit ainsi resserrée par la fonction donnée aux exemples. Nous avons choisi cette option qui implique une relative absence de contextualisation. Les éventuelles collisions entre textes poétiques des années 1910 et textes plus tardifs, mais aussi entre textes majeurs et textes disons plus confidentiels, sont ainsi les effets collatéraux de ce choix.

Dernière remarque concernant la méthode, la composition générale de ce travail cherche à éviter une construction rétrospective qui mêlerait les arguments touchant à la réception de la photographie et les transformations internes à la poésie et qui créerait artificiellement une relation de cause à effet. Pour cette raison, on trouve certaines reprises : plusieurs poèmes sont analysés successivement sous des angles différents et des questions comme celle de l'imaginaire du cinéma



ou celle du documentaire, qui touchent à notre sujet, seront abordées à différents stades de la réflexion. Pour finir, cette importance donnée à la démarche n'est pas une simple condition préalable, mais un véritable fil conducteur : nous avons ainsi essayé de ne pas perdre de vue nos choix méthodologiques et de les affiner en cours d'analyse.

L'AMPLEUR DU SENS DE LA VUE

34

L'établissement d'un corpus qui soit représentatif de l'esthétique moderniste et dans lequel la réflexion sur le rôle de la photographie soit pertinente constitue une dimension importante de ce travail. Ce corpus de « poésie du *il y a* » relève ainsi de ce que Laurent Jenny appelle l'« esthétique présentative »¹⁰⁸ : l'œuvre d'Apollinaire, les textes poétiques de Cendrars, un vaste ensemble de poèmes de Reverdy, *Les Poésies de A.O. Barnabooth* de Larbaud, les poèmes d'Albert-Birot, ainsi que la poésie de Fargue. L'idée de la photographie comme un outil de compréhension de cette esthétique a été introduite dans un second temps et nous a amenée à examiner les rapports concrets de ces poètes avec la photographie. Une place particulière a donc été faite aux ouvrages illustrés par la photographie et aux recueils suivants : *Documentaires (Kodak)* de Cendrars, *USA-1927*, sous-titré *Album de photographies lyriques* de Morand, *Photographies animées* de Philippe Soupault, les poèmes descriptifs de Roussel regroupés dans *La Vue* en 1903, *Cartes postales* de Levet, réédité en 1921, et enfin les

¹⁰⁸ L'expression est employée, à propos de Pierre Reverdy, par Laurent Jenny dans l'ensemble du chap. « Modernité esthétique et conquête de l'extériorité » (*La Fin de l'intériorité*, op. cit., p. 71-115).

poèmes en prose de Mac Orlan regroupés en 1954 sous le titre *Poésies documentaires*. Au-delà de ce premier cercle, caractéristique du modernisme, un deuxième cercle est plus largement ouvert : Jules Romains, Claudel, Supervielle, Pierre Jean Jouve, Max Jacob, Cocteau, Claude Cahun, Céline Arnould et Paul Dermée, mais aussi les surréalistes Breton, Eluard, Aragon, Desnos, Péret, Vitrac ou Naville. Un grand nombre de revues se sont naturellement agrégées à ce corpus : *Les Soirées de Paris*, *SIC*, *Nord-Sud*, la *NRf*, *Le Disque vert*, *Discontinuité*, *Jazz*, mais aussi *Action*, *Aventure*, *Littérature*, *La Révolution surréaliste* et *Minotaure*, par exemple.

La présentation de ce champ d'investigation appelle quelques remarques. Son hétérogénéité est tout d'abord due au statut hybride des écritures automatiques, des discours surréalistes sur l'art ou encore de certaines chroniques poétiques. L'hétérogénéité du corpus vient aussi de la diversité des supports : bon nombre des poèmes étudiés n'ont pas été repris en volume ou ne l'ont été que tardivement. Il correspond enfin au regard de certains de ses contemporains, toujours moins clivant que le regard rétrospectif. Les choix de l'*Anthologie de la nouvelle poésie française* de 1924, éditée par Philippe Soupault et Léon Pierre-Quint chez Kra, par exemple, ont ainsi été pris au sérieux. La ligne de rupture entre le modernisme et le surréalisme notamment paraît bien plus franche avec le recul historique qu'elle ne l'était alors. Malgré la stratégie de rupture qui est celle du surréalisme, nombreux sont les témoignages qui vont dans le sens d'une continuité, et les revues en sont un puissant révélateur. Le *Projet d'histoire littéraire contemporaine* d'Aragon insiste par exemple sur la suite moderniste *Les Soirées de Paris*, *SIC* et *Nord-Sud*, dans laquelle *Littérature* vient prendre place, pensée certes en opposition avec *Nord-Sud*, mais à l'image des *Soirées*

de Paris¹⁰⁹. Après tout, dans les différentes conférences qu'il a données en 1917 pour illustrer la « tendance de la poésie contemporaine » ou l'« Esprit nouveau », Apollinaire n'a-t-il pas choisi de lire des poètes aussi différents que Paul Fort, Jules Romains, Albert-Birot, Breton, Cendrars, Paul Dermée, Reverdy, Soupault, Fargue, Max Jacob et lui-même¹¹⁰?

Pour étudier le regard photographique de la poésie moderniste, ce livre procède en quatre étapes. Une approche historique et documentaire permettra d'abord de comprendre les pratiques et les usages de la photographie chez les poètes, de la fabrication à la manipulation en passant par la contemplation des images. Prise de vue, développement et tirage, collection et légendage chez Fargue, Mac Orlan, Albert-Birot, Segalen ou Roussel, ainsi que l'expérience de la collection ou de la mise en scène de soi par l'image, sont présentés comme représentatifs de la photo amateur au début du xx^e siècle.

Une approche thématique et descriptive examinera ensuite la place de la photographie dans les textes. Comment les écrivains pensent-ils et rêvent-ils la photographie? C'est l'objet du chapitre qui étudie les

imaginaires du *medium* dans ces textes poétiques, comme paradigme du réel et comme attestation. La présence de la photographie dans les textes poétiques révèle, jusqu'au surréalisme, différentes tensions mettant en jeu la technique, la magie, le voyage et le temps.

Que fait la photographie aux poèmes? Le chapitre suivant adopte une démarche poétique et se concentre sur la reconfiguration du visuel. La radicalisation de la description y est examinée à travers les poèmes-choses vues et les poèmes-natures mortes, caractérisés par la présence du fait divers, de la trivialité et par le modèle de la carte postale. Mais l'obsession de la présentification et de l'effet de vécu montrent que le regard poétique a cherché à dépasser la *mimesis* en tendant vers un horizon déictique où « je suis là » l'emporte sur « je vois cela ».

Le dernier chapitre s'attache enfin à définir la modernité à travers le paradigme photographique. Dans une approche esthétique et philosophique, les avant-gardes historiques sont pensées en continuité avec le modernisme poétique tel qu'il était perçu par les contemporains. L'idée de la photographie, le modèle cinématographique et l'imaginaire du documentaire sont examinés ensemble et la poésie moderniste est ainsi repensée à l'aune d'une relecture des théories modernes de la photographie.

¹⁰⁹ Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, op. cit., p. 20 et p. 38.

¹¹⁰ Voir la notice de « L'Esprit nouveau et les poètes », où le contenu des différentes conférences de 1917 est détaillé (Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, éd. P. Caizergues et M. Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1991, p. 1683).