

PARTE II  
4º COLÓQUIO FRANCO BRASILEIRO DE ESTÉTICA  
MARÇO DE 2006

## ARTES HÍBRIDAS



\*François Soulages

## HYBRIDATION & COCREATION

« Tous les arts se tiennent. »

Bourdelle<sup>1</sup>

Les arts hybrides ne datent pas d'hier: ils ont toujours existé; les arts technologiques leur ont donné une meilleure visibilité; ainsi, par exemple, le baroque, jouait déjà avec l'hybridation des arts et de l'art pour se déployer; nous l'avons aperçu dans notre réflexion sur la « Généalogie du corps baroque brésilien »<sup>2</sup>.

Nous voudrions comprendre le fonctionnement des arts hybrides en nous situant ici du côté des créateurs et donc en travaillant la cocréation comme étant une caractéristique de l'hybridation. Pour ce faire, nous étudierons un cas particulier d'hybridation-cocréation: celui de la cocréation entre deux arts distincts – la photographie et la littérature.

En effet, le premier type de rapport que la photographie peut avoir avec un autre art relève de la cocréation. Cela ne se fait pas sans difficultés, eu égard à la cocréation elle-même et à l'histoire des rapports existant entre ces arts. D'une part toute hybridation et toute collaboration en général sont en effet

potentiellement conflictuelles et particulièrement celles entre deux arts et entre deux artistes: y a-t-il nécessairement domination d'un art par rapport à l'autre ou bien peut-il y avoir égalité? Est-ce une réunion de deux œuvres ou bien la création de quelque chose de nouveau? D'autre part un art peut avoir été réticent par rapport à la photographie, voire adversaire de cette dernière; or, ce passé marque toujours le présent.

Notre objectif n'est pas ici de faire le repérage de toutes les hybridations qui existent entre la photographie actuelle et d'autres arts, mais de comprendre les problèmes qui se posent à cette occasion; c'est pourquoi nous étudierons un exemple d'hybridation possible, celle existant entre la photographie et la littérature, afin de soulever ces problèmes.

### 1. Photographie et langage

Pour comprendre le problème de l'hybridation photographie/littérature, il faut d'abord étudier les rapports photographie/langage, dans la mesure où ces derniers constituent le cadre dans lequel se fonde l'hybridation.

### 1.1. Similitudes, différences et déplacements

Les réalités de langage et les théories des langages permettent-elles une meilleure intelligence de la photographie? Allons des pseudo-évidences aux questions:

- Similitude: tout comme le langage, la photographie semble permettre la découverte d'un sens; certains dictionnaires qui utilisent des photos voudraient nous convaincre qu'à un mot correspond aussi bien une définition donnée par le langage qu'une photo de l'objet référent possible de ce mot; le signifié corrélat du signifiant serait éclairé parallèlement par la chaîne signifiante discursive et par l'instantané photographique. Kosuth et l'art conceptuel jouent avec ces correspondances.

- Supériorité: mieux, la photographie s'avèrerait supérieure au langage, car c'est dans l'évidence et l'universalité qu'en photographie le sens serait donné: évidence de l'image et compréhension universelle; le sens « sauterait » aux yeux; même un Brésilien ne comprenant pas le français reconnaîtrait un cheval en voyant sa photo dans le dictionnaire; la découverte du sens grâce à la photographie serait quasi-immédiate, celle faite grâce au langage serait le fruit de médiations articulées entre elles.

- Différence: en fait, langage et photographie fonctionneraient de façons totalement différentes. L'un utiliserait un code, l'autre pas; l'un serait dans la double articulation, l'autre dans l'équivalent visuel du cri; l'un serait dans le temps enchaîné de la chaîne signifiante, l'autre dans l'instant libéré du signal; l'un serait signe, l'autre est image.

- Renversement: pourtant, une photo nécessite un apprentissage pour délivrer son sens. Retour au code? Celui qui n'a jamais vu de photo ne reconnaîtra pas le référent; foin de l'évidence universelle! Encore une illusion qui tombe et nous ramène à la matérialité questionnée de la photographie - « En quoi est-ce fait? Comment est-ce fait? » -, donc à la photographicit . Ainsi, la communication n'est pas donnée, mais questionnée, elle n'est pas posée, mais critiquée.

Parallèlement, le langage s'avère polysémique, car il est potentiellement toujours habité par l'image. En conséquence, nous sommes perdus: de l'image photographique nous aboutissons à l'image linguistique en passant par le code linguistique et le référent, le signe et le signal. Renversons cette perte, pour nous retrouver et pour gagner du sens sur le langage et la photographie.

Un premier déplacement - de « la » à « des » photos - doit être opéré. C'est une vision idéaliste qui empêche de penser ces rapports photographie-langage; en fait, il y a des photos qui fonctionnent selon quatre régimes possibles:

- la photographie définitionnelle ou informative: du dictionnaire au catalogue de vente par correspondance; internet serait aussi un exemple massif de cette hybridation et de la photographie définitionnelle ou informative; cette photographie a pour objectif de tenter de donner univoquement le sens du référent; c'est la photo unaire dont parle Barthes;

- la photographie publicitaire: c'est la reine de l'illusion visuelle et surtout idéologique, car elle prétend être informative et s'adresser à la raison et à la conscience; or, en fait, elle déclenche le stimulus signal/action et vise l'imagination et l'inconscient;

- la photographie domestique ou affective: certes, elle informe, mais elle n'est pas reçue de la même manière par celui qui y retrouve un proche et par celui qui n'y voit qu'un homme sans qualité; ainsi, déjà la polysémie peut poindre; d'ailleurs, de la même photo de nos proches, notre réception évolue avec le temps, avec notre âge, bref avec l'approche et le rapprochement de la mort: Barthes, Duperey et Plossu l'ont vécu et démontré;

- la photographie artistique: dans ce cas, la polysémie est de mise; le discours sur l'œuvre d'art comme signifiant aux signifiés en nombre indéfini peut être repris: l'unicité du définitionnel est remplacée par la pluralité de l'esthétique; c'est l'objectif des photographes, c'est la tâche des poètes. Nous sommes alors au cœur de notre question des arts hybrides.

La photographie domestique, artistique ou publicitaire révèle le véritable usage possible de la photographie: on peut toujours lui donner un autre sens; mieux, son destin social et historique est même d'acquiescer d'autres sens; ainsi, la photo de Newton, qui servit d'abord pour la publicité des Parfums Rochas, puis pour la couverture du livre de Tisseron *L'érotisme du toucher des étoffes*<sup>3</sup>, est exposée dans un musée et peut être une photo domestique pour le mannequin photographié.

D'où le deuxième déplacement de la nature à la culture. La photographie n'a pas au départ une nature définitionnelle, domestique, esthétique ou publicitaire, elle est à l'arrivée conditionnée par son usage social, qui lui donne cette pseudo-nature définitionnelle, domestique, etc., bref sa culture. De l'objet photo, on doit donc passer à la société qui, pour permettre la réception et/ou la consommation de la photo, peut donner un langage, un code ou bien un nouveau mode d'emploi.

D'où le troisième déplacement: de la société au sujet récepteur des photos. Toute photo est reçue non seulement par les yeux, la raison et la conscience, mais aussi par l'imagination et l'inconscient. C'est pourquoi la photo informative (de presse par exemple) est toujours interprétée, c'est pourquoi la photo domestique a plusieurs réceptions, c'est pourquoi la publicité utilise la photographie, c'est pourquoi l'art rencontre de façon obligée la photographie. Toute réception d'une photo est une interprétation; en cela, la photographie est parente du rêve. La photographie ne relève donc pas d'un langage univoque, évident et universel.

Ainsi, il n'y a pas le langage et la photographie, mais des langages articulés à des photos; ils sont reçus par des sujets distincts; on oscille toujours entre le désir d'universalité de la langue (de tel document ou de telle oeuvre) et la réalité de singularité de la langue du sujet porteur d'inconscient. Ainsi retrouve-t-on les problèmes de l'écriture domestique, du texte publicitaire, de la littérature; mieux, ceux de l'art en général.

## 1.2. La particularité photographique

Alors que penser de la querelle relative à la supériorité ou à l'infériorité de la photographie sur la langue? Il faut travailler cette question pour comprendre l'hybridation littérature-photographie.

Le présumé de Bertillon était que la photo d'un criminel en disait toujours plus qu'une fiche signalétique; c'était aussi celui du fameux proverbe chinois, si prisé par les photographes, "Une image vaut mille mots". Mais, est-ce si simple? Certes, une photo peut avoir des effets que des mots n'auront pas; certes, l'impact d'une photo peut ébranler un récepteur; Lewis W. Hine, reporter critique de la misère sociale, déclarait: "Si je pouvais conter l'histoire avec des mots, je n'aurais que faire de trimbalier un appareil photographique"<sup>4</sup>; toute la vogue du reportage photographique, puis cinématographique et télévisuel s'enracine dans cette vision des choses. Certains vont jusqu'à prétendre qu'une photo se comprend immédiatement, naturellement et universellement: "Mon langage est universel", dit Will Mac Bride<sup>5</sup> et Gemsheim pompeusement affirme que "la photographie est l'unique "langage" qui soit compris dans toutes les parties du monde"<sup>6</sup>.

Les conséquences de ce type de position sont importantes pour l'œuvre d'art et en particulier pour sa réception: elles peuvent en effet aller jusqu'à l'exclusion d'un commentaire sur les photos, dans la mesure où tout serait déjà dit: "Je désire réaliser un document contemporain authentique, écrit Robert Frank, dont l'impact visuel soit tel qu'il se passe d'un quelconque commentaire"<sup>7</sup>; mais, ce que veut dire Frank, n'est-ce pas tout simplement que son œuvre doit tenir seule, sans béquille discursive? N'enracinerait-il pas son projet dans la grande tradition de l'art qui veut que l'œuvre soit autonome? Une statue n'a pas besoin d'un "quelconque commentaire" pour être reçue en plénitude. On pourrait croire que nous retrouvons cette position chez bien des photographes: "Si tu fais des images, ne parle pas, n'écris pas, ne t'analyse pas, ne réponds à

aucune question<sup>8</sup> affirme Doisneau; cependant n'y a-t-il pas ici, au-delà de la question de l'autonomie de l'image, une peur de l'intellectualisme, voire une peur de l'autre? Lartigue adopte la même position frileuse: "J'ai horreur de parler, ma peinture, ma photographie disent tout"<sup>9</sup>. N'y a-t-il pas surtout un risque encore plus grave qui serait de refuser ce que les artistes contemporains pratiquent, à savoir l'interrogation dialectique de leur œuvre et du langage? N'y a-t-il pas une peur que la photographie soit déplacée, voire dépassée, par le langage? Le langage serait alors plus qu'un concurrent; ce serait ce qui donne un autre destin à une photo; le langage risquerait d'être le maître et la photographie la servante, l'esclave ou le faire-valoir.

Des photographes le reconnaissent; certains vont même jusqu'à travailler ce déplacement. Parmi eux, citons deux exemples assez différents: d'abord John R. Whithing qui écrit: "Lorsque vous croyez parler d'une photographie parue dans un illustré, c'est bien souvent de la légende dont vous vous souvenez"; mais est-on alors face à une photo à laquelle s'ajoute un texte et non pas face à un mixte texte-image? D'ailleurs, peut-il y avoir une réception pure d'une photo pure? Le récepteur ne projette-t-il pas toujours des paroles sur une image? L'universalité et l'immédiateté de la photo sont des leurres. Pete Turner - et c'est notre deuxième exemple - le reconnaît: "Le titre renforce la lecture de l'image"<sup>10</sup>; nous pourrions même dire qu'il l'induit; cependant, de même qu'un tableau n'a jamais perdu de sa force parce qu'il a un titre, mais peut tout au plus avoir une réception particulière due à son titre, de même une photo doit soit avoir en elle cette confiance que possède un tableau, soit accepter le déplacement, soit travailler ce déplacement - ce que nous verrons dans le chapitre suivant. "Une photo, dit Winogrand, est toujours innocente de tout ce que je puis en dire"<sup>11</sup>.

Le travail de Duane Michals semble à l'opposé des positions des photographes précédemment évoqués: "Je trouve, écrit-il, la

photographie souvent inadéquate et je la complète par une écriture à côté de la photo. Et parfois un mot est plus important que mille photos"<sup>12</sup>. Le photographe renverse le proverbe chinois; mais il semble être tout aussi excessif que Gersheim, quoi qu'il dise le contraire: il parle d'inadéquation et d'incomplétude de la photographie par rapport à l'écriture. En fait, ne vaudrait-il pas mieux affirmer que l'une et l'autre appartiennent à des ordres différents; il est vain de penser les problèmes en termes de supériorité et d'infériorité, il faut les penser en termes de spécificité, de différence et d'originalité. Trois solutions sont alors possibles: soit on travaille le purement photographique - et alors la position précédente de Robert Frank pourrait reprendre sens; soit on travaille le manque inhérent et ontologique de tout moyen artistique - mais alors ce manque n'est pas un manque par rapport à un autre moyen qui serait plus riche (par exemple l'écriture), mais un manque propre à toute particularité (c'est dans ce sens qu'œuvre Claude Maillard); soit on travaille la réunion et la tension de la photographie avec autre chose, comme l'écriture. Certes, en elle-même, l'œuvre photographique de Duane Michals est intéressante, mais les propos de l'artiste participent d'une sous-estimation erronée de la photographie, comme si le photographe devait encore avoir des complexes d'infériorité par rapport à un autre art, non plus la peinture, mais maintenant la littérature et, pourquoi pas, demain la vidéo. Examinons le texte où il précise sa conception de l'infériorité de la photographie: "Si je vous montre la photo, c'est une expérience en deux dimensions; avec le texte, ça devient quelque chose à trois dimensions. La photo vous aurait montré bien sûr ce à quoi mon père ressemblait exactement; mais en écrivant, on perçoit les rapports que j'avais avec mon père et ce que je pensais de mon père. C'est comme lire une histoire d'amour et tomber amoureux; c'est réellement deux expériences différentes. [...] Vous montrer la photo de mon père sur laquelle j'écris ce que

je pense de lui, c'est tout à fait autre chose et cela me paraît multiplier par mille les capacités de comprendre mes rapports avec mon père. Selon moi les choses les plus importantes de la vie sont les choses qu'on ne peut pas voir. La photographie vous montre les images des faits, mais elle vous montre difficilement l'invisible"<sup>14</sup>. Quelle surprise de lire ce texte alors que Duane Michals est l'un des grands photographes actuels! Nous retrouvons dans ces lignes un certain nombre d'éléments que nous avons précédemment pointés pour les interroger: la photographie aurait pour vocation de ressembler à une réalité visuelle; elle devrait nous la faire comprendre; l'exemple de l'auteur est justement extrait de la photographie familiale grâce à laquelle un sujet tente de conserver l'image d'un de ses parents; le plus important de la vie serait insaisissable par la photographie, mais l'invisible pourrait être restitué par l'écriture. Ce texte paradigmatique regroupe donc des propositions que nous interrogeons d'autant plus qu'elles sont mises à distance ou contredites par d'autres photographes.

### 1.3. La parole/l'écrit, le discours et la fable

Pourquoi donc écrire sur la photographie? Est-ce que la photographie ne se suffirait pas à elle-même? Derrière ces questions vagues, deux problèmes classiques se posent: pourquoi parler et écrire face à une œuvre d'art? Comment parler et écrire sur une image? Deux problèmes que rencontre tout art de l'image - de la peinture à l'art vidéo -, mais que se pose de façon spécifique la photographie.

De fait et de droit, une œuvre d'art n'est pas reçue seulement dans une contemplation muette et ravissante, ravissant tout dire intérieur et extérieur: au contraire, elle est source de paroles, d'écrits ou d'actes qui manifestent le nombre indéfini de ses réceptions, de ses sens et de ses valeurs; et ces valeurs, c'est sa valeur. Tout homme peut s'autoriser à parler et à écrire à propos d'une œuvre, dans la mesure où

justement l'œuvre a cette caractéristique d'appartenir à celui qui la reçoit: une œuvre d'art a pour destin d'avoir un nombre indéfini de maîtres, maîtres d'un moment de satisfaction, de goût, de jouissance et de critique et non maîtres dogmatiques et possessifs. Tout maître est ici ministre, c'est-à-dire étymologiquement un serviteur: être serviteur singulier de l'œuvre, tel est le devoir du maître de l'œuvre; le récepteur est toujours quelque peu chnistique: Serviteur-Roi.

En conséquence, il peut, il doit y avoir, il y a toujours du langage à côté de l'art. Un des enjeux de cette proposition est la légitimité d'une critique, d'une théorie, bref d'une réflexion. La réflexion critique paraît être une nécessité pour clarifier notre approche de l'œuvre, c'est-à-dire pour nous interroger, par delà les opinions et les clichés, sur l'œuvre, sur notre rapport à elle et sur nous-même; car, comme tout objet du monde, l'œuvre n'est jamais reçue dans une immédiateté qui, en fait, est illusoire, mais toujours à travers des médiations parfois non repérées. Le travail du critique, qu'il soit théoricien, historien, médiologue ou philosophe, est justement de dévoiler ces médiations et d'interroger l'œuvre comme il interroge tout objet du monde, avec cependant cette mémoire qu'une œuvre appartient à ce triangle particulier qu'est l'art - triangle du créateur, de l'œuvre et du récepteur. Or, cette appartenance possible au triangle de l'art fait que l'œuvre n'est plus tout à fait identique à tout objet du monde. Là est le problème, là est la source de la parole, là est la raison des réflexions obligées.

C'est donc parce que l'œuvre peut être œuvre que nous sommes paradoxalement poussés à la fois à nous taire et à nous interroger. De même, c'est parce que la photographie est image que ce paradoxe est redoublé.

Il y a trois types de propos face à la photographie<sup>15</sup>: le discours du théoricien, qui analyse conceptuellement l'œuvre; la fable du photographe, à savoir le dire que l'artiste (se) tient parfois pour présenter son oeuvre; la

parole du poète ou l'écrit de l'écrivain, qui soit recréent une œuvre à partir de l'image photographique (art à la puissance deux qui, d'ailleurs, caractérise toute création de/dans l'histoire de l'art), soit créent une œuvre avec la photo elle-même. Certains photographes, comme Denis Roche et Christian Gattinoni, jouent sur les trois registres à la fois, car ils sont photographes, écrivains et critiques.

## 2. Photographie et littérature

### 2.1. Obstacles à la cocréation

Deux types d'obstacles peuvent interdire la cocréation entre la photographie et la littérature: le préjugé selon lequel la photographie ne serait qu'une technique réaliste et la question du sens d'une photo.

À première vue, la littérature et la photographie semblent ne pas avoir de rapports essentiels, tant au niveau historique (la première existe depuis au moins trois millénaires, la seconde seulement depuis un siècle et demi), qu'au niveau du mode de fonctionnement (la première travaille sur la langue et l'écrit, la seconde sur l'image grâce à un appareil technologiquement complexe) ou de la réception culturelle (la première est considérée comme un art noble, voire l'art par excellence, la seconde fut longtemps prise et l'est encore parfois pour un art moyen, voire une technique pour autodidacte en quête d'émois illusoirement esthétiques). C'est pourquoi des hommes de l'écriture - écrivains, dramaturges, théoriciens - ont critiqué la photographie, et parfois se sont opposés à elle et à ses prétendus effets, et cela souvent au nom de la littérature. Étudions quatre positions d'écrivains, symptomatiques des difficiles rapports qui existèrent entre la photographie et la littérature.

La première position est celle de Cendrars qui aidait et aimait la photographie: il préface le livre de Doisneau *Instantanés de Paris*<sup>6</sup>. Il ne se laissa pas pour autant interroger en profondeur par cet art, tout simplement parce

qu'il ne considérait pas cette pratique comme un art, au même titre que l'était la littérature. La position de Cendrars est ambiguë, voire ambivalente, car, s'il s'engagea bien pour elle, dans un même mouvement il s'en moqua avec une condescendance paternaliste: "Le petit bonhomme est épatant; c'est un artisan [...]. Il n'est pas un artiste"<sup>17</sup>, écrivit-il de Doisneau; la photographie était bonne fille, bien gentille; mais elle n'était pas belle d'une beauté esthétique et muséale; ce n'était pas de La Peinture, ni de La Littérature; ce n'était qu'un artisanat; la preuve en était tout son matériel technique lourd, compliqué et indispensable; le photographe avait son appareil, tandis que l'écrivain avait son génie...

C'est un argument voisin qu'utilise Brecht pour critiquer la photographie et les photographes: ces derniers, en simples artisans, n'en resteraient qu'à la technique et ne pourraient pas dépasser ce stade pour atteindre au deuxième sens du mot "techné"; l'art serait toujours manqué, eu égard à l'importance donnée à la technicité; il faut, dit Brecht, "déplorer que la photographie en soit toujours à vouloir faire la preuve de ce qu'elle peut techniquement faire"<sup>18</sup>. Aujourd'hui, les choses ont bien changé et ces critiques n'ont plus d'objet: le problème n'est plus là.

Cependant, la référence à Baudelaire apparaît comme un passage obligé pour comprendre l'histoire des rapports de la photographie et de la littérature. En effet, les propos du poète ont fonctionné comme discours de référence, discours de « vérité », horizon "théorique" suffisant pour bien des théoriciens et des écrivains et en conséquence comme summi esthétique pour la photographie; il n'y a qu'avec la photographie que de tels discours venant de la littérature peuvent fonctionner comme *vulgate* à propos d'un art. Baudelaire reproche principalement deux choses à la photographie: son réalisme et son industrie. Par son réalisme, elle risque de devenir le modèle et la norme de l'art; elle pourrait ainsi le mettre à mort. "Puisque la photographie nous donne

toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés!), l'art, c'est la photographie"<sup>19</sup>; telle est l'argumentation de ceux qui utilisent la photographie pour se dispenser de comprendre et de goûter l'art; la photographie développe et garantit leur incompetence et leur erreur sur l'art. Par son industrie, la photographie devient la concurrente de l'art et risque de l'étouffer. Autant elle est utile pour le voyageur, le naturaliste ou l'astronome - elle est "le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude, jusque là rien de mieux"<sup>20</sup>; autant elle est nuisible quand elle prétend concurrencer l'art: "L'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, [...] la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie. [...] S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. [...] S'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous"<sup>21</sup>. La photographie est l'ennemie de la poésie et du rêve: avec elle, la technique remplace l'âme de l'homme. "Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie qui n'ont ni créé, ni suppléé la littérature"<sup>22</sup>. La photographie n'est en rien un art, mais une simple technique matérielle de reproduction; ne pas le comprendre contribue "à l'appauvrissement du génie artistique"<sup>23</sup> et développe le narcissisme de la masse. On ne peut être plus critique à l'égard de la photographie.

Le revirement critique de Lamartine est une bonne réponse à ces résistances de la littérature face à la photographie. Celui qui considérerait au départ la photographie comme une "invention hasardeuse qui ne sera jamais un art"<sup>24</sup>, reconnaît, quelques années après, la

valeur de "cet art, mieux qu'un art, (de) ce phénomène céleste où l'artiste collabore avec le soleil"<sup>25</sup>; ce changement chez cet écrivain est dû à sa capacité d'autocritique et à une connaissance sérieuse des photos. Cet enthousiasme de converti révèle que, dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la photographie était repérée, connue et reconnue par des acteurs de la littérature. Il restait à la littérature en tant que telle à rencontrer la photographie; la rencontre de deux arts est toujours longue à se faire, car elle engage des dialectiques entre ces arts.

Le deuxième obstacle à la cocréation photographie-littérature tient à la question du sens d'une photo. Un jeu dialectique - maître/esclave ou maîtresse/servante au début - va se développer entre littérature et photographie en vue de la reconnaissance de la photographie, à propos de la question du sens. Dans ses premiers écrits sur la photographie, Barthes affirme qu'elle est "comme un message sans code"<sup>26</sup>. Cette évidence du sens de la photographie ferait d'elle quelque chose d'à la fois original, simple et non-artistique, dans la mesure où la polysémie caractérise l'œuvre d'art. "La photographie, c'est comme le mot, une forme qui veut tout de suite dire quelque chose, continue Barthes seize ans après. Rien à faire, je suis contraint d'aller au sens - du moins à un sens"<sup>27</sup>. Cette dernière restriction (*du* sens à *un* sens) est l'indice d'une évolution chez ce théoricien: en effet, seule une photo qui se voudrait purement documentaire ou entièrement au service d'une propagande - et encore... - est unaire, c'est-à-dire monosémique. Mais, en fait, devant toute photo, plusieurs sens peuvent être produits/reçus en fonction de la photo, de son contexte de présentation et du récepteur. Il peut y avoir unanimité dans l'univers des signes univoques, comme, par exemple, en mathématiques, il n'y a jamais unanimité face à une photo, face à une image. Le signe est fermé, l'image est ouverte; le signe est chose, l'image est personne. C'est même la caractéristique de la photographie d'être potentiellement riche d'un nombre indéfini de



sens: force explosive de l'image rebelle - ce qu'avaient ignoré ou voulu ignorer ses détracteurs. Cette volonté d'ignorance, déjà repérée, pourrait s'expliquer de la même manière que nous avons expliqué la volonté de réalisme chez des photographes, à savoir par le besoin rassurant de réalité, de vérité et de croyance. Cette restriction positive étant énoncée, Barthes peut ajouter, quelques lignes après: "Cette fatalité unit l'écrivain et le photographe face au peintre"<sup>28</sup>. Ainsi, par un même mouvement, il reconnaît la photographie comme un art et il révèle sa parenté avec la littérature. "La forme ne se pose que pour s'absenter au profit d'un réel supposé, affirme-t-il: celui de la chose dite ou de la chose représentée"<sup>29</sup>.

L'écrivain John Berger a, pour sa part, insisté sur cette ambiguïté du sens de toute photo, voire sur son absence de sens: "Cette photographie montre de toute évidence que cet homme, ce cheval et ce harnachement ont existé, mais elle ne nous renseigne aucunement sur le sens de leur existence"<sup>30</sup>. Bien plus, certaines photos, comme celles de Rabot, sont non figuratives et échappent ainsi à toute démonstration évidente d'une chose particulière; on est alors face à du photographique ne renvoyant ni à un sens évident, ni à un référent reconnaissable. C'est justement cette question du sens au sein de la réalité photographique que des artistes travaillent aujourd'hui, tout comme les poètes qui interrogent les sens imposés ou convenus de la langue; mais la particularité du travail photographique tient non seulement à son matériau, mais aussi à la liaison - due à l'essence technologique de la photographie - du problème du sens et de celui du temps: "En retirant l'événement du temps où il se produit, poursuit John Berger, la photographie exclut forcément la signification de cet événement"<sup>31</sup>. La photographie ne peut éviter ce problème: elle doit s'y confronter pour être une activité véritablement artistique. Ce n'est pas fortuit si ce sont principalement des écrivains - obsédés par le rapport du signe et du sens - qui ont pointé massivement le problème qui

se pose pour la production et pour la réception d'une photo. Chose remarquable, c'est la réception qui donne une certaine réponse à ce problème: "Un instant photographié n'acquiert de sens que dans la mesure où celui qui regarde peut y lire une durée qui dépasse cet instant même, dit Berger. Quand nous trouvons qu'une photographie crée du sens, nous lui prêtons un passé et un futur"<sup>32</sup>. En fait, nous prêtons un sens à une photo, nous ne le lui donnons jamais une fois pour toutes; c'est même le jeu dialectique entre ses différents sens qui produit notre ravissement et fait la richesse d'une photo.

Une photo n'a pas de sens en soi; c'est ce qui peut faire sa force (artistique), mais aussi sa faiblesse. Il y a un siècle, Bertillon avait bien compris le problème: "Aussi longtemps que telle particularité externe dont la présence suffirait à elle seule pour faire reconnaître un individu entre mille n'aura pas reçu un *nom* qui permette d'en emmagasiner dans la mémoire la forme et la valeur signalétique, elle restera non perçue et sera comme si elle n'existait pas. [...] Nous ne pensons que ce que nous pouvons exprimer *par la parole*. Il en est de même pour la vue: nous ne pouvons revoir en pensée que ce que nous pouvons *décrire*"<sup>33</sup>. Sans la parole, l'image photographique nous échappe, elle est insaisissable. C'est pourquoi la littérature va devenir parfois la servante (et dialectiquement la maîtresse) de la photographie; l'œuvre de Duane Michals est, nous l'avons vu, à ce sujet exemplaire: l'écriture, mieux la littérature, vient alors enrichir la photographie, la sauver de sa faiblesse ontologique et ainsi rendre possible une œuvre photographique originale et riche - dialectique photo/écriture, séquences, histoires. On arrive même au paradoxe suivant: c'est parce que Michals est un véritable artiste photographe qu'il utilise écriture et littérature et qu'il s'autorise même à dire: "Je me considère comme un romancier, comme un écrivain"<sup>34</sup>; nous sommes en pleine photolittérature, c'est-à-dire dans un domaine où l'œuvre qui existe - non comme une addition de photographie et de

littérature, mais comme leur résultante autonome, comme leur enfant - possède ses lois et règles propres<sup>35</sup>.

## 2.2. Similitudes, différences et transformations

Les rapports photographie-littérature ne peuvent pas se borner à être des rapports de bons et loyaux services; si, de l'intérieur de ces deux pratiques artistiques, ils sont travaillés sérieusement et avec ouverture, ils sont voués à transformer ces deux arts, c'est-à-dire à rendre caduques certaines pratiques et à permettre la naissance de nouvelles.

En photographie, les deux exemples de Hers et de Plossu sont instructifs: "C'est la littérature, affirme le premier, qui m'a souvent fait comprendre les images que je devais faire"<sup>36</sup>; la littérature peut permettre de passer du reportage simpliste au travail artistique de la photographie en révélant la fiction propre à cette dernière qui est alors de l'ordre d'un "ça a été joué" à la fois ludique, fictionnel et pulsionnel: on passe de la fiction de la saisie de la réalité à la réalité de la saisie de la fiction. En approfondissant la position de Walker Evans, pour qui la photographie est un art très proche de la littérature, Bernard Plossu en vient à comparer l'acte photographique et l'acte d'écriture: "L'appareil photo est pour moi une manière d'écrire. Le processus mental est le même: on accumule pendant vingt ans une culture, un savoir, une sensibilité, et puis tout vient sous la plume en une seconde. C'est la même chose pour la photographie"<sup>37</sup>. Quelle différence avec les propos tenus sur le génie par Baudelaire! On est ici plus près de Nietzsche ou de Freud. Le travail de l'inconscient est le même chez le photographe et l'écrivain: accumulation, déplacement, métamorphose, sublimation, jaillissement, etc. La spécificité de l'instantanéité de l'acte photographique (par rapport aux nombreuses médiations qui permettent d'accéder à l'écrit définitif) n'est donc qu'une apparence, d'autant plus que l'acte photographique n'est qu'un moment du processus créateur qui arti-

cule l'irréversible et l'inachevable; la différence entre l'appareillage photographique et la simplicité technique de l'écrivain n'est donc pas décisive.

Pour Denis Roche qui est autant photographe qu'écrivain, on doit faire un parallèle entre photographie et écriture, quant à leur production même: "Les appareils photo, comme les machines à écrire, sont des machines à fabriquer des leures et des ex-voto, c'est-à-dire la même chose"<sup>38</sup>. Le travail de l'artiste utilise dans les deux cas une machine dont le destin culturel n'est pas tant de représenter que de produire des illusions pour nous sauver de la mort. Alors peuvent s'enrichir réciproquement les expériences non seulement mentales, mais surtout corporelles de ces artistes, à la fois distancés et impliqués, que sont photographes et écrivains: dans tous les cas, entre le réel et eux, il y a un médium, une médiation, l'image pour le premier, la langue pour le second. C'est en fonction de cela que Roche va chercher des "équivalents"<sup>39</sup> photographiques de genres littéraires, tout particulièrement pour l'autobiographie. Pour lui, le travail photographique rend vaine, la littérature autobiographique et fonde la photographie autobiographique; c'est la fin d'une certaine pratique artistique et la naissance d'une autre: la photographie est son journal intime.

Cette coupure dans l'histoire de la littérature opérée d'après Roche, par la photographie est comparable à celle apparue dans l'histoire de la peinture: Picasso disait avec justesse que "la photographie est venue à point nommé pour libérer la peinture de toute anecdote, de toute littérature et même du sujet"<sup>40</sup>. Pour certains écrivains, la photographie a transformé de la même manière la pratique de la littérature. Ainsi Valéry ne disait-il pas dans son Discours prononcé pour le centenaire de la photographie: "L'existence de la photographie nous engagerait plutôt à cesser de vouloir décrire ce qui peut, de soi-même, s'inscrire"<sup>41</sup>? Breton plus ambitieux, prévoyait une mutation de toute la littérature: "L'abondante illustration

photographique a pour objet d'éliminer toute description", écrivait-il dans "L'Avant-Dire" de 1962 de son fameux roman *Nadja*. La description chez ces deux auteurs n'avait plus de sens. Cela déboucha chez Breton sur l'introduction de la photographie dans le roman et sur son utilisation comme modèle d'écriture avec l'écriture automatique - "véritable photographie de la pensée"<sup>42</sup> - qui ne peut s'expliquer sans Freud ni sans Nietzsche, sans l'inconscient ni sans la photographie. La révolution surréaliste bouleversait l'Art moderne. "L'invention de la photographie, écrivait Breton, a porté un coup mortel aux vieux moyens d'expression, tant en peinture qu'en poésie où l'écriture automatique est apparue"<sup>43</sup>. Notons, toutefois, que le cadavre de la peinture et celui de la poésie bougent encore...

### 2.3. Vers une esthétique de la cocréation

De même que la photographie se marie avec la danse pour créer, grâce à Ruben et à Franko, la photochorégraphie, de même la photographie se lie avec l'écriture pour créer une union de photos et de textes. Cette dernière peut être mise en œuvre de trois façons.

Le premier type d'union est réalisé par quelqu'un qui n'est ni le photographe, ni l'écrivain: il réunit des photos et des textes qui, au départ, n'ont pas été conçus pour être reçus ensemble; cela peut donner certes des travaux de qualité - c'est une des modalités possibles de la présentation des photos -, mais ce n'est pas ce qui est le plus intéressant, quant aux enjeux théoriques et artistiques.

Le deuxième type d'union engage plus l'un des deux cocréateurs: soit le photographe fait des photos à partir du texte, soit l'écrivain écrit un texte à partir des photos. Le danger est alors de tomber dans l'illustration ou la simple redondance. L'artiste doit interpréter le travail à partir duquel il va créer, il doit faire une véritable création qui non seulement a sa propre force, mais surtout est une des conditions d'une œuvre nouvelle qui, de plus, est de nature

particulière - elle n'est ni purement photographique, ni purement littéraire. En fait, le deuxième artiste produit souvent un travail qui n'est qu'inspiré par la thématique, la forme ou bien même la totalité de l'œuvre du premier, mais ne réalise pas une nouvelle œuvre qui unit et confond photographie et écriture.

Cela peut avoir plus facilement lieu quand les deux artistes décident de créer ensemble un objet; c'est le troisième type d'union. Toutefois, trois problèmes se posent. D'abord celui de la possibilité même d'une collaboration dans laquelle les intérêts et les contradictions entre les artistes et les arts ne débouchent pas sur des conflits stériles et indépassables. Puis celui de la possibilité pour chaque artiste à la fois d'aller au plus loin dans son domaine et de s'ouvrir au mieux à la pratique de l'autre. Enfin celui de la capacité d'accoucher à deux d'une œuvre dont la nature n'est pas clairement définie; cette absence de clarté dans la définition n'est pas théoriquement un obstacle; au contraire, elle peut ouvrir des horizons nouveaux extrêmement riches; mais, pratiquement, elle est source parfois de conflits quand les deux artistes n'ont ni le même projet, ni la même idée de ce qu'ils voudraient réaliser grâce à l'autre plutôt qu'avec l'autre: nous retrouvons le risque de considérer en dernière analyse l'autre comme un simple instrument pour sa création, plutôt que comme un cocréateur. C'est d'ailleurs parce qu'il est difficile de partager la création que certains font eux-mêmes les photos et les textes; mais rares sont ceux qui non seulement brillent dans les deux domaines, mais surtout sont capables de réaliser leur union véritable; on risque souvent d'avoir soit des textes ou des photos médiocres, soit un pur travail d'artisan maquetiste, certes intéressant en publicité, mais dont la fonction est parfois de cacher l'indigence des photos, du texte ou de leur union, et d'interdire l'interrogation artistique sur la totalité. Peu d'artistes arrivent seuls à ce haut niveau d'union des photos et des textes; citons, comme exemple, dans trois directions différentes,

Duane Michals, Denis Roche et Claude Maillard. Si leurs œuvres ont de la valeur, c'est parce que c'est de l'intérieur de la photographie qu'une nécessité d'écriture s'est imposée et parce qu'ils ont su répondre avec la hauteur et la qualité qu'il fallait; l'écriture n'a pas été surajoutée à la photographie, elle en est née et, par un même mouvement, elle a révélé - au sens fort - la photographie, elle lui a donné toute sa dimension. Cette nécessité interne ne s'impose qu'en fonction du projet et de la nature de certains photographes; la question n'est celle de la photographie que dans la mesure où elle est celle de celui qui travaille l'inachevable présentation, qu'il soit le photographe ou quelqu'un d'autre. Le remarquable travail du groupe Photolangage, animé par Christian Gattinoni, est aussi un bon exemple de cette union de la photographie et de la littérature: il relève d'une nécessité complexe, car il est à la fois intraphotographique - les photos convoquent très souvent l'écriture - et intralittéraire - l'écriture en appelle à la photographie. Ainsi, quand photographie et écriture sont réunies, la démarche n'est pas la même pour le photographe et pour l'écrivain. Quand cette réunion est le fruit non du hasard, mais d'une nécessité ou d'une volonté de création, soit le photographe doit passer par l'écriture pour que la présentation des photos devienne ce qu'il désire - ces photos sans l'écriture seraient alors pour lui sans intérêt (cela est souvent le cas chez Duane Michals) -, soit il veut mettre en œuvre un autre type d'objet qui relève de la photolittérature. Nous avons vu avec André Breton et Denis Roche comment pour l'écriture la démarche est symétrique tout en étant différente. Très rares sont ceux qui partent à la fois de la littérature et de la photographie; Denis Roche va même parfois jusqu'à s'interdire toute écriture ou toute parole à côté d'une photo: "La "littérature" de la photographie, c'est la photographie elle-même", écrit-il<sup>44</sup>.

Cette cocréation entre photographie et littérature se fait en général de trois manières:

soit un texte se marie avec une photo, soit une exposition est conçue comme étant une exposition de photos et de textes, soit un livre accueille cette cocréation. Le livre est alors non pas un recueil de photos, mais un véritable espace de création qui permet l'élaboration d'une œuvre spécifique. D'une certaine manière, il peut toujours être reçu à un moment comme on reçoit un livre-objet, mieux, comme on reçoit une œuvre d'art: on le contemple, on l'interprète en le feuilletant, en le regardant et en le lisant dans l'ordre que l'on veut. La raison est simple: quand il est réussi, un tel livre est une œuvre d'art. Une dialectique s'opère alors entre le voir, le lire et l'union des deux. Des questions s'imposent et des réponses se proposent au récepteur: qu'est-ce que voir, qu'est-ce que lire? Qu'est-ce que la photographie, qu'est-ce que l'écriture? En quoi consiste leur union? Cet espace de création qu'est le livre engage souvent une approche poétique de la photographie et nous permet de mieux comprendre pourquoi une photo relève d'une logique voisine de celle de la poésie. Face à la multiplication des images de toutes natures et des propos de toutes sortes, face au zapping télévisuel et social, il est bon de recevoir des livres qui unissent photographie et écriture, véritables objets qui, un moment, permettent de mettre entre parenthèses le monde, afin que nous soyons mieux de ce monde, c'est-à-dire que nous le soyons de façon critique, esthétique et vivante.

#### 2.4. Ecrire l'image (Claude Maillard)

"Ecrire l'image. Comment, et d'où. Points du graphe pointant le manque. Faisant dire: que cherches-tu de ce que tu ne vois? Que dis-tu ou qu'écris-tu de ce que tu ne sais? De ce que tu (n')es. Image qui ne peut se faire voir. Qui ne peut se faire entendre"<sup>45</sup>.

Cet extrait d'un texte de Claude Maillard nous montre que les distinctions entre les types

de propos tenus - discours, fable et parole/ texte - face à la photographie ne sont pas des séparations, ni des exclusions; l'artiste cherche justement à tisser des liens entre ces différences. D'où parle Claude Maillard? De la photographie: elle est photographe; elle parle de ses photos, c'est-à-dire à la fois à propos d'elles et à partir d'elles; elle en part quand elle en parle; elle en part pour y revenir; elle opère ainsi un mouvement de réflexion, de retour sur elle-même. Par ses dires, sa photographie acquiert une conscience de soi; "La pensée est un dialogue intérieur et silencieux de l'âme avec elle-même" écrivait Platon<sup>46</sup>; Claude Maillard pense sa photographie et la fait penser.

Mais elle ne parle pas que de là. Elle parle aussi de la littérature et de l'écriture; elle est écrivain et poète<sup>47</sup>; du lieu de la littérature, elle interroge l'image photographique - la sienne, celle d'autres photographes<sup>48</sup> et la photographie en général. Elle crée alors deux types de textes, soit des textes autonomes qui par eux-mêmes existent, même si on peut en repérer des racines dans telles ou telles photos ou œuvres photographiques, soit des textes qui s'articulent aux photos<sup>49</sup>: c'est alors la production de ce qu'avec Christian Gattinoni elle appelle "un photolangage"; mélange et intrication de photographie et d'écriture, "hybride"<sup>50</sup>, noce singulière de l'image et du mot. On ne photographie toujours que des mots, on n'écrit toujours que des images.

Mais elle ne parle pas que de là. Elle parle aussi de l'inconscient<sup>51</sup>: elle est psychanalyste, ancrée dans une écoute aux limites de l'extrême, une écoute si tendue qu'elle en veut voir l'image, quand en elle s' imagine l'inconscient, avec l'inconscient, elle oscille entre être au plus près de la photo et du texte et déployer un discours critique et conceptuel. Avec Claude Maillard, les rapports de la photographie et du langage sont interrogés esthétiquement au plus profond d'eux-mêmes, dans leur particularité spécifique. C'est pourquoi elle centre son travail sur l'imphotographiable qui fait écho à l'objet transcendantal de Kant et au réel de Lacan. Qu'est-ce qui, dans une photo,

est toujours manqué et perdu, est toujours de l'ordre du manque et de la perte, dénonce toujours ce manque et cette perte? C'est en fonction de ces concepts de manque, de perte et d'imphotographiable que l'on peut alors resituer les questions de la mort, du temps, du moi, de l'inconscient, de la famille, du passé, etc. Pourquoi la photographie est-elle toujours celle de l'impossible? Claude Maillard nous amène sur les crêtes de la photographie où nous retrouvons, non pas des questions à solutions, mais des problèmes à problèmes, ceux de la philosophie, de la psychanalyse, de la littérature, etc. La photographie de cette artiste nous demande: mais qu'est-ce que le langage? Qu'est-ce que l'homme, ce passant de l'existence? Bref, en quoi et vers quoi l'image photographique nous déplace-t-elle, nous qui sommes porteurs d'images, de mots et de morts? "Garder l'énigme. Laisser la non-image travailler, sans la réduire à l'aveuglement de voir"<sup>52</sup>.

Ainsi, la photographie peut avec un autre art créer une œuvre qui alors relève non plus exclusivement de la photographie, mais aussi de l'autre art. La confrontation, par exemple, de la photographie à la littérature est enrichissante dans la mesure où elle s'ouvre sur un espace de création, le livre; ce dernier peut se révéler un des lieux privilégiés à la fois de la photolittérature et de la photographie; alors, il n'est plus un lieu où sont simplement déposées, présentées et publiées des photos, mais un objet à contempler, à explorer, à exploiter et à penser, en tant que tel; il est un matériau permettant une création spécifique lors du travail inachevable de présentation.

Cet exemple de cocréation nous a permis de comprendre en quoi et pourquoi tout art hybride repose sur des tensions et des histoires liées non seulement aux spécificités des arts engagés, mais aussi aux différences existant entre les natures mêmes des matériaux<sup>53</sup> engagés. Les arts hybrides doivent travailler ces références pur faire advenir une nouvelle identité que l'histoire des arts, des techniques et des matériaux s'emparera un jour

pour l'hybrider encore à autre chose.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Cité in *Esthétique* de L. Meynard, Paris, Belin, 1961, p. 39.
- <sup>2</sup> F. Soulages, « Généalogie du corps baroque brésilien », in *Cultura Visual*, Revista do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Bela Artes, Universidade Federal da Bahia, Brésil, 2006.
- <sup>3</sup> Paris, Librairie Séguier, 1987.
- <sup>4</sup> Cité dans *Les Grands Photographes*, op. cit., p. 166.
- <sup>5</sup> Cité dans *Zoom*, n° 46, Paris, 1977, p. 56.
- <sup>6</sup> Cité dans *Zoom*, n° 47, Paris, 1977, p. 25; propos tenu en 1960.
- <sup>7</sup> Cité dans *Les Cahiers de la Photographie*, n° 11/12, Paris, 1983, p. 5.
- <sup>8</sup> Robert Doisneau, Paris, Centre National de la Photographie, Photopoche, 1985, p. 3.
- <sup>9</sup> Question qui aurait dû être traitée à la 4<sup>e</sup> biennale d'art contemporain de Lyon de 1997, car le thème était « l'autre ».
- <sup>10</sup> Cité par Kelen (J.), *Jacques-Henri Lartigue, l'œil de l'oiseleur*, Paris, D.D.B., 1985, p. 98.
- <sup>11</sup> Pete Turner, Paris, Photo, Les Grands Maîtres de la Photographie, n° 7, 1980, p. 7.
- <sup>12</sup> Cité par Lemagny (J.C.), *La Photographie créative*, Paris, Contrejour, 1984, p. 70.
- <sup>13</sup> Interview à France Culture, 14 novembre 1980.
- <sup>14</sup> Idem.
- <sup>15</sup> Voir le contenu et la classification des textes des Actes du Colloque *Image du corps et corps vivant*, Toulon, Ecole des Beaux-Arts, 1988, ainsi que notre introduction à ces Actes.
- <sup>16</sup> Paris, Arthaud, 1955, non paginé.
- <sup>17</sup> Idem.
- <sup>18</sup> Cité, in Heartfield (J.), *Photomontage antinazis*, Paris, Chêne, 1978, p. 8.
- <sup>19</sup> Baudelaire (C.), "Le public moderne et la photographie", in *Salon de 1859*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1971, p. 1034.
- <sup>20</sup> Idem, p. 1035.
- <sup>21</sup> Idem, pp. 1035-1036.
- <sup>22</sup> Idem, p. 1035.
- <sup>23</sup> Idem.
- <sup>24</sup> Cité in Keim (J.A.), *Histoire de la photographie*, Paris, R.U.F., 1979, p. 40.
- <sup>25</sup> Idem.
- <sup>26</sup> Barthes (R.), "Le message photographique", in *Communications*, n° 1, Paris, 1961.
- <sup>27</sup> Barthes (R.), in *Créatis*, n° 4, Paris, 1977, p. 3.
- <sup>28</sup> Barthes (R.), in *Créatis*, n° 4, Paris, 1977, p. 3.
- <sup>29</sup> Idem.
- <sup>30</sup> Berger (J.), *Une autre façon de raconter*, Paris, Maspéro, 1981, p. 86.
- <sup>31</sup> Berger (J.), *L'air des choses*, Paris, Maspéro, 1979, p. 28.
- <sup>32</sup> Berger (J.), *Une autre façon de raconter*, Paris, Maspéro, 1981, p. 89.
- <sup>33</sup> Bertillon, *Identification anthropométrique, instruction signalétique*, Melun, Imprimerie administrative, 1893, p. 36.
- <sup>34</sup> Interview à France Culture, novembre 1980, non publié.
- <sup>35</sup> Voir le numéro 210 de la *Revue des Sciences Humaines*, "Photolittérature", Lille, 1988-2.
- <sup>36</sup> Hers (F.), *Récit*, Paris, Herscher, 1983, p. 8.
- <sup>37</sup> In *La Dépêche du Midi*, 8.10.1978, p. 18.
- <sup>38</sup> In *Les Cahiers de la Photographie*, n° 1, Paris, 1981, p. 21.
- <sup>39</sup> Cité in *Almanach de la photographie*, Paris, 1981, p. 21.
- <sup>40</sup> Cité in Heartfield (J.), *Photomontages antinazis*, Paris, Chêne, 1978, p. 9.
- <sup>41</sup> Valéry (P.), "Tout le reste est littérature", in *L'Arc*, n° 21 sur "la photographie", Aix-en-Provence, 1963, p. 57.
- <sup>42</sup> "L'écriture automatique apparue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est une véritable photographie de la pensée" (Préface au catalogue de l'exposition *Max Ernst*, Paris, 1921). Voir Breton (A.), "Max Ernst", *Les Pas perdus*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1924, p. 101.
- <sup>43</sup> Catalogue de l'Exposition des collages de Max Ernst en 1921.
- <sup>44</sup> Roche (D.), *La disparition des lucioles* (Paris, L'Etoile, 1982, p. 8.
- <sup>45</sup> Maillard (C.), *Visages et masques*, Lyon, Fondation Nationale de la Photographie, 1989, introduction.
- <sup>46</sup> *Le Sophiste*, 263 c.
- <sup>47</sup> Son oeuvre est abondante; rappelons quelques titres: *La dissection*, Paris, Flammarion, 1967, *Petite messe pour Rose*, Paris, Jérôme Martineau, 1972, *L'oiseau de Bel-air*, Paris, Stock, 1977, *Est-ce ainsi la baine*, Paris, Hensé, 1982, *Le partage de la mère morte*, Paris, Philippe Olivier, 1990.
- <sup>48</sup> *Ça image*, Paris, Argraphie, Carnet n° 12, 1991.
- <sup>49</sup> *Le cheval épandeur de taxes émotionnelles*, Paris, La Nèpe, 1981, *Mnésis*, Paris, Trans/form, 1982, *La Contadora*, Paris, Bicéphale, 1983, *Masque d'écrit*, Paris, La Traversière, 1987.

<sup>50</sup> Voir son exposition de 1987 à Brétigny-sur-Orge "L'hybride en photographie".

<sup>51</sup> Cf "Sur l'imphotographiable, le dé-roulement", in Soulages, 1986-1.

<sup>52</sup> *Ca image*, op. cit., p.14.

<sup>53</sup> F. Soulages, « Photographie & matériau », in *Cultura Visual*, Revista do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Bela Artes, Universidade Federal da Bahia, Brésil, n° 7, 2° semestre 2005.

• François Soulages, Professeur des universités  
Université Paris 8 / Institut National d'Histoire de  
l'Art

Fondateur & Directeur de RETINA (*Recherches Esthétiques & Théorétiques des Images Nouvelles & Anciennes*) ; Cofondateur et Vice-Président de l'OICT (*Observatoire International du Corps Transformé*) ; Directeur du Séminaire du Collège iconique de l'INA (Institut National d'Audiovisuel) ; Créateur et animateur des *Dialogues* « Image, création, réflexion » à la MEP (Maison Européenne de la Photographie) ; Créateur et animateur du Cercle IIE (*Image, inconscient & entreprise*) ; Coresponsable de la collection GROUPE EIDOS aux éditions L'Harmattan  
francois.soulages@wanadoo.fr