



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

24 | 2019

À contre-pont

Les origines du dispositif photo-littéraire : 1840-1903

Giuseppe Carrara



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trans/2510>

DOI : 10.4000/trans.2510

ISSN : 1778-3887

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Ce document vous est offert par Université Paris Nanterre



Référence électronique

Giuseppe Carrara, « Les origines du dispositif photo-littéraire : 1840-1903 », *TRANS-* [En ligne], 24 | 2019, mis en ligne le 19 avril 2019, consulté le 29 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/2510> ; DOI : 10.4000/trans.2510

Ce document a été généré automatiquement le 29 avril 2019.

Tous droits réservés

Les origines du dispositif photo-littéraire : 1840-1903

Giuseppe Carrara

1. Les précurseurs

- 1 Les chercheurs qui se sont consacrés à l'étude du photo-texte¹ se rejoignent en désignant *Bruges-la-morte* (1892) de Georges Rodenbach comme le premier exemple artistique du genre. Cependant, trois expériences ont ouvert la voie à la naissance du dispositif photo-textuel au cours des cinquante années précédentes.
- 2 Hippolyte Bayard est le grand méconnu de ces pionniers de la naissance de la photographie. Suite à l'annonce officielle de l'invention du daguerréotype par Arago, Bayard reprend ses travaux, qu'il avait auparavant abandonnés, et réalise ce qu'il nomme les *images photogénées*. Il n'obtient cependant pas le succès espéré, puisqu'Arago a décidé de n'encourager que la découverte de Daguerre. Le 24 juin 1839, l'artiste crée la première exposition photographique de l'histoire. Il expose au grand public une trentaine de photographies de nature morte et d'architecture à la Salle des Commissaires-Priseurs. Mais cela ne lui permet pas d'atteindre la reconnaissance souhaitée. Ses tentatives d'amélioration de la photographie à travers l'expérimentation du procédé en négatif à l'instar des découvertes de Talbot en Angleterre, s'avèrent insuffisantes, tout comme les lettres adressées à l'Académie des Sciences de Paris. L'artiste est « scaricato dal governo francese » (Muzzarelli, 2014, 44), car ses recherches auraient pu entraver l'achat du brevet du daguerréotype. Bayard n'abandonne pas pour autant et retourne la situation en sa faveur : en 1840, il réalise ainsi une photographie qui fera date, intitulée *Autoportrait en noyé*. Elle représente un mort noyé dans la Seine, adossé au mur, la tête légèrement tournée vers la droite, les yeux fermés et le torse nu. Il s'agit de la première mise en scène dans l'histoire de la photographie. La structure de l'image est bien construite ; la présence des objets, ainsi que la posture, renvoient explicitement à l'iconographie pittoresque (cf. Batchen 1997 et Sapir, 1994).



- 3 Bayard ajoute une légende au dos de l'autoportrait, constituant à la fois un compte-rendu de l'événement et une lettre d'adieu d'un suicidé. En fait, l'artiste se prend lui-même comme modèle : c'est sa propre déception, survenue suite au rejet de son invention d'un nouveau procédé technologique, qu'il noie dans la Seine :

Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir, ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention. L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ses dessins que lui trouvait imparfaits, les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui a fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement, qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh ! Instabilité des choses humaines ! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui pendant longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue, personne ne l'a encore reconnu, ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d'autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la tête du Monsieur et ses mains commencent à pourrir, comme vous pouvez le remarquer.

- 4 Le texte est écrit à la troisième personne, ce qui impose une certaine distance entre les mots et leur auteur. C'est le fait de voir ce dont parle le texte qui est souligné, afin de confirmer l'importance et le caractère extraordinaire de la proposition de Bayard. En ajoutant des exclamatives, l'artiste utilise une posture rhétorique stéréotypée. Ainsi, le texte ne représente pas seulement un fait divers, mais une plainte contre l'injustice et l'instabilité de la vie humaine. La décision de mettre en scène un cadavre non identifié est elle-même stratégique, car elle met l'accent, encore une fois, sur le manque d'attention vis-à-vis des progrès réalisés par Bayard sur le procédé photographique. Il s'agit de ce que les anglais qualifieraient de *hoax*, c'est-à-dire des canulars qui étaient très répandus à l'époque, notamment grâce à l'invention de la presse. Bayard, en effet, n'est pas mort et sa signature (H.B.) n'est qu'une stratégie ironique pour révéler la ruse.

- 5 Il convient de noter que, si la photographie a été longtemps considérée comme une mise en scène fidèle et objective de la réalité, elle n'a pas moins manifesté, depuis son invention, son aptitude à déclarer le faux et à révéler la fiction : « quel falso, quella bugia sono raccontati da un nuovo strumento che, nato dalla tecnica e battezzato dalla scienza, per la prima volta è in grado di raccontare la verità e descrivere la realtà. La messa in scena della sua morte, il suo finto annegamento sono un primo, fantastico passo verso una delle dimensioni più affascinanti del fotografico: l'idea della fuga nella fantasia che, se ebbe alcuni originali ed eccezionali precursori ottocenteschi, è poi fiorita e diventata un grande territorio di sperimentazione artistica nel Novecento » (Muzzarelli, 2014, 45). L'expérimentation de l'inventeur français atteste qu'un dialogue et une implication commune peuvent s'instaurer entre la photographie et la parole. C'est précisément l'interaction entre image et texte qui rend efficace et remarquable l'opération accomplie par Bayard. La légende accroît le caractère fictionnel de la photo et lui accorde une nouvelle signification. En ce sens, l'expérience photographique de Bayard est artistique et représente le premier noyau de la photo-textualité.
- 6 Quelques années après la ruse de Bayard, on voit apparaître une nouvelle œuvre pouvant être considérée comme le deuxième grand antécédent de la pratique photo-textuelle et constituant le premier livre illustré par la photographie de l'histoire. En 1835, William Henry Fox Talbot avait réalisé le premier procédé négatif : *Latticed Window*. Le 12 janvier 1839, alors qu'il travaille à ce qu'il appellera le calotype, Talbot prend connaissance de la présentation officielle du daguerréotype, par une annonce publiée dans la revue « *Literary Gazette* ». Il contacte alors la Royal Institution de Londres afin de faire reconnaître l'antériorité de ses travaux. Grâce aux efforts de Michael Faraday, les prototypes sont analysés et, en 1841, Talbot dépose le brevet du calotype. La découverte est sensationnelle, car le procédé négatif rend possible la reproductibilité technique de l'image. Néanmoins, malgré sa portée révolutionnaire, au cours des premières années de diffusion de la photographie, le calotype ne rencontre pas le même succès que le daguerréotype, celui-ci permettant d'obtenir des images de meilleure qualité. Cela n'empêche pas Talbot de publier en 1844 *The Pencil of Nature*, le premier livre de photographies, afin de diffuser son invention et d'en démontrer le potentiel ; l'ouvrage comporte vingt-quatre photographies, chacune étant accompagnée d'un bref propos qui explique l'intérêt de l'application - *Introductory Remarks*. Une brève histoire de l'invention du calotype - *Brief Historical Sketch of the Invention of the Art* - complète l'ouvrage. *The Pencil of Nature* paraît entre 1844 et 1846 en six éditions : les cinq premiers calotypes sont publiés le 24 juin 1844, avec un texte introductif ; puis quatre éditions se succèdent entre mai et décembre de la même année. Le projet éditorial s'achève en avril 1846, avec la publication des deux derniers fascicules, pour un total de vingt-quatre calotypes. En dépit de sa nouveauté, le retentissement du livre demeure limité en raison de son prix élevé et de l'état de conservation des images : en effet, la première édition se vend à deux cents copies environ, tandis que la dernière atteint à peine les soixante-dix exemplaires vendus. L'initiative de Talbot reste toutefois extrêmement intéressante d'un point de vue historique, car elle représente à la fois le premier livre photographique jamais publié et le premier document d'esthétique photographique (cf. Keim 2001). La photographie et l'écriture n'y sont pas simplement juxtaposées ; pour la première fois, c'est leur rencontre elle-même qui façonne le livre : « it [...] was an experiment in an "art" that was envisioned not only as a companion to painting or watercolour – nor, strictly speaking, as a purely visual medium – but also a broader, relation creative practice engaging images

and words, seeing and reading, picturing and writing/printing, light (or shadow) and ink » (Brunet 2009, 40). Dans son analyse de l'œuvre de Talbot, Brunet constate qu'il est difficile de considérer l'ouvrage de Talbot comme étant un livre scientifique et va jusqu'à employer, pour décrire *The Pencil of Nature*, l'étiquette de littérature : « it deploys itself as a self-representation of photography, its applications and possibilities, and its inventor's voice – thereby associating the allegedly neutral 'pencil of nature' with the singular vantage point of a photographic author and aligning the "art" of photography with a rhetorical if not literary project » (*ibidem*, 44). Bien que la définition soit suggestive, elle risque de dénaturer le sens du projet. Il serait plus adéquat de dire que l'écriture de Talbot laisse percevoir son éducation humaniste et littéraire², empreinte de Romantisme. Il suffit de lire l'incipit de *Brief Historical Sketch of the Invention of the Art* pour s'en rendre compte. La scène représentée est un *topos* de la littérature romantique : l'écrivain est dans la nature, sur les berges du lac de Côme. Dans ce contexte presque idyllique, le « Je » cherche à reproduire sur le papier le phénomène qu'il observe à travers le prisme de la chambre claire de Wollaston ; mais le sentiment se transforme rapidement en mélancolie face aux échecs de son art. La mise en scène est stéréotypée et facilement détectable, le langage – et en particulier le recours à l'adjectivisation – relève d'un formalisme typique d'une écriture littéraire. La suite de l'introduction affiche une intention plus informative et vulgarisatrice afin de détailler les découvertes de Talbot. Toutefois la dialectique entre langage littéraire, vulgarisation scientifique, promotion de l'art photographique et réflexions sur ses avantages esthétiques et éducatifs, demeure extrêmement serrée. Le texte accompagnant le dix-neuvième calotype, celui qui représente la tour de l'Abbaye de Lacock, renonce à la description et la remplace par un récit historique. Celui-ci, tout en étant influencé par l'historiographie de l'époque, frise le ragot et le récit fantastique. Par ailleurs, l'épigramme placée en introduction annonçait déjà cette volonté de définir l'esthétique d'une nouvelle forme d'art : « juvat ire jugis qua nulla priorum / castaliam molli devertitur orbita clivo »³. Ces deux vers de l'œuvre virgilienne évoquent un terrain sur lequel personne n'a marché auparavant et qui se trouve sur la pente d'une source de sagesse sacrée dédiée aux Muses. Par le bais de la citation latine, Talbot ouvre son livre sur une réflexion artistique et esthétique. Comme l'a dit Maimon (2008), *The Pencil of Nature* insiste sur les possibilités offertes par la photographie d'instaurer des liens entre la pensée, les sentiments et les images, grâce à sa capacité à évoquer et à reproduire un vaste répertoire de détails qu'aucun artiste ne se risquerait à récupérer. Ainsi, selon Talbot, l'art photographique est à la fois une représentation détaillée et documentaire, ayant vocation de témoignage, et une manière de réveiller l'imagination par les images. Sa position est donc aux antipodes de celle exposée par Baudelaire dans *Salon 1859*. En effet, selon le poète français, l'art photographique annihile la fiction. Talbot, au contraire, exalte la force onirique du calotype. Ainsi, comme l'affirme Freeman (2013), *The Pencil of Nature* ne peut être interprété de manière univoque, mais doit être appréhendé comme une œuvre aux facettes multiples : on y trouve le récit poétique d'instantanés lyriques – qui rappellent Wordsworth et, plus généralement, la sensibilité romantique, tandis que les descriptions font souvent référence aux notions géographiques, géologiques et historiques de l'Antiquité répandues parmi les protohistoriens anglais de l'époque. De plus, l'ouvrage peut apparaître soit comme un catalogue de photographies, soit comme un manuel didactique, voué à fonder une nouvelle approche scientifique des illustrations réalisées mécaniquement et des productions artistiques qui en découlent, ou encore comme un récit intime, se situant à la frontière avec le genre des mémoires, l'histoire d'une famille et l'histoire anglaise.

- 7 *The Pencil of Nature* n'est pas le seul livre de photographies réalisé par Talbot. De fait, en 1845, il publie *Sun Prints of Scotland*, ouvrage qui s'inspire des œuvres de Walter Scott et qui se présente comme étant la suite idéale du programme esquissé dans le livre précédent. Cependant, cette fois-ci l'artiste accorde plus d'importance aux photographies, qui se rapprochent désormais d'une esthétique documentaire, tandis que l'espace de réflexion se réduit. Comme le dit Brunet (2009), *Sun Prints of Scotland* inaugure le modèle du livre de photographies du XIX^{ème} siècle, voué moins à l'exploration conceptuelle de la photographie qu'à la collection et à l'illustration. Ce n'est pas un hasard si, tout au long du siècle, la plupart des livres de photographies étaient conçus sur la base de projets scientifiques ou documentaires. Très vite, l'illustration commence à accompagner les livres de médecine, d'anthropologie ou de criminologie (pour rappel, l'étude de Darwin intitulée *The Expression of Emotions in Man and Animals* paraît en 1872). Comme le constatent Parr et Badger, « au XIX^{ème} siècle, la photographie, notamment celle qui paraît dans les livres et les albums, est avant tout une méthode de collecte des faits, dans le cadre de l'industrie de la connaissance » (17). Le développement d'un marché dédié aux livres de photographies à caractère archéologique, documentariste et exotique, le confirme. En dépouillant l'anthologie monumentale éditée par Parr et Badger, *Photobook*, on mesure le développement et la diffusion extraordinaire de ce type d'ouvrages. Aux côtés des initiatives scientifiques et de vulgarisation, les livres de voyage rencontrent un succès remarquable : il suffit d'évoquer l'album de photographies de Maxime du Camp, probablement le premier écrivain et critique littéraire à s'être consacré à un travail d'une telle portée : en 1852, il publie le compte rendu photographique de son voyage en compagnie de Gustave Flaubert, sous le titre *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*, œuvre exemplaire d'une riche production (principalement française et anglaise) trahissant le regard orientaliste qui caractérisait, à cette époque, la perception de l'ailleurs géographique reproduit dans les photographies. Toujours est-il que, si le rapport fructueux que *The Pencil of Nature* instaure entre texte et image en fait l'archétype de la photo-textualité, la vaste production de livres de photographies s'éloigne d'un tel modèle. Le texte joue généralement le rôle de légende illustrative ou bien – dans les ouvrages scientifiques – la photographie sert de preuve ou d'illustration du texte. Certes, on est loin de l'élaboration du processus d'implication réciproque des deux médias. La diffusion de la photographie sur un support tel que le livre est néanmoins un fait non négligeable, dans la mesure où elle permet la réception de la photographie dans un format qui était traditionnellement associé à la parole écrite. Dès lors, le chemin vers la photo-textualité est donc ouvert.
- 8 La première œuvre que l'on pourrait définir comme photo-texte narratif paraît en 1877, d'abord publiée par épisodes, ensuite recueillie en un volume. Fruit de la collaboration entre un photographe et un journaliste, elle passe longtemps inaperçue au sein de la critique littéraire et, jusqu'à présent, n'a été prise en considération que par les historiens de la photographie documentariste. Il s'agit de *Street Life in London* de John Thomson et Adolphe Smith. Trente-six photographies prises par Thomson accompagnent le récit – dont un quart a été écrit en collaboration, le reste étant confié à Smith : le livre décrit la vie de rue dans la capitale britannique, en donnant à voir une partie de la ville qui est généralement exclue des paysages artistiques et touristiques. Selon Bate (2017), *Street Life in London* représente un des premiers exemplaires de proto-documentaires à thématique sociale. C'est pourquoi il s'insère dans la grande production de récits et photographies décrivant les rues londoniennes. Le genre dont le livre relève, que Morgan (2014) définit

de « urban spectatorship » (23), était déjà à la mode en 1877 : « Although Smith and Thomson desired to combine photography and text in an innovative fashion, updating the literature of street typology and urban spectatorship, *Street Life in London* was in many ways indebted to its progenitors, a debt its authors acknowledge openly » (*ibidem*). Comme les deux auteurs le disent dans la préface du recueil, l'œuvre s'insère dans la tradition – désormais affirmée – de l'écriture d'investigation sur la pauvreté urbaine, cependant que la structure photo-textuelle constitue une véritable originalité du point de vue formel. C'est notamment la présence de la photographie qui différencie, d'un point de vue ontologique, ce projet des précédents :

They evoke the popular understanding of photography not as a mere representation of its subject but an emanation from it. The photograph not only shows the subject, but proves its existence. Their use of the medium in this publication thus serves a dual function. First, because its use in such a popular nonfiction study of poverty is novel, it sets the publication apart. Second and more important, because of its ring of truth, its presence demonstrates the publication's unassailable accuracy. (Morgan 2014, 341)

- 9 Une nouveauté ultérieure demeure précisément dans la conception de la *street photography* introduite par Thomson : en fait, jusqu'aux années 1870, cette expression indiquait généralement la représentation photographique des bâtiments et des rues urbaines, et non pas des habitants, qui faisaient l'objet de la photographie à vocation anthropologique plutôt que sociologique. D'ailleurs, autour de 1860, de nombreuses photographies représentant des êtres humains dans les colonies commencent à circuler et sont perçues comme des documents anthropologiques. Grâce au soutien de leur éditeur Sampson Low and Co., Thomson et Smith décident alors de conjuguer le récit d'enquête sociale au nouvel art photographique. Ils s'appuient sur la valeur de témoignage et d'authentification de la réalité qui était attribuée à la photographie, en poursuivant une intention moins sociologique que pédagogique (cf. Gibson-Cowan 1985). Le choix d'imprimer les photographies, en appliquant le procédé de reproduction photomécanique de la photoglyptie, témoigne de l'attention particulière qu'ils portent au caractère véridique de l'art photographique. Découverte récemment, la photoglyptie permet en effet de reproduire des images nettes, sans égrenages, en utilisant une gélatine durcie qui dispose les couleurs de manière uniforme. Paru entre février 1876 et janvier 1877 comme revue mensuelle, *Street Life in London* est ensuite recueilli en un seul volume. D'après Morgan (2014), la nature périodique du travail et son histoire éditoriale sont des éléments cruciaux pour comprendre l'évolution du projet. En effet, la parution mensuelle permettait aux auteurs de se confronter à la réaction et aux réponses du public, ce qui menait souvent à modifier la structure des publications successives. On peut en effet noter une atténuation progressive des instances socialistes réformistes de Smith (cf. Vanhaelen 2002) en faveur de positions plus philanthropiques. De même, on perçoit l'éloignement d'une poétique photographique explicite et le retour à une tendance à l'exemplification, parfois stéréotypant, qui répond efficacement aux besoins du marché. Thomson ne se soumet cependant pas complètement à une telle tendance. Les sujets les plus communs et les plus représentés sont en effet traités de manière plus classique, tandis que l'œil du photographe se montre plus audacieux lorsqu'il représente des aspects plus inédits, auxquels le public n'était pas habitué. Cela laisse donc une plus grande marge d'expérimentation à l'artiste. Cette proximité avec l'horizon d'attente mène les deux auteurs à rejeter à la fois l'analyse statistique détaillée – dans le style de Meyhew – et la représentation explicite des réalités les plus dégradantes, qui se voient ainsi

recouvertes d'une toile d'euphémisme. Ainsi, une prostituée ne sera jamais définie comme telle, et les montagnes de déchets et de débris qui envahissent les rues ne seront jamais immortalisées sur la page. Les rapports de co-implication entre parole et image ne sont ni figés, ni stables. Dans les récits écrits par Thomson, un dialogue perpétuel s'instaure entre les deux médias, la narration dynamise souvent l'image et offre au lecteur un contexte plus ample que celui représenté par la photographie (dont la réalisation précède toujours la rédaction des textes), en gardant un équilibre entre vision et lecture. Au contraire, Adolphe Smith semble privilégier l'élément textuel au détriment de l'image : les références explicites aux images sont rares et, s'il semble parfois les ignorer, il n'instaure pas moins un rapport dialectique extrêmement articulé entre l'ekphrasis et la contextualisation. Le chapitre *Cheap Fish of St. Gile's* en est un exemple : Smith y discute longtemps l'image qui l'ouvre. L'intégration du texte fait de cette image un emblème de la « market community » (Morgan 2014, 471), en permettant d'entamer un débat sur « its members' relationships, their obligations to and kindnesses toward one another » (*ibidem*). Ainsi, *Street Life in London* représente le premier effort – certes immature mais pas moins intéressant –, du procédé photo-textuel, où l'emploi des deux médias vise à offrir un regard nouveau et original sur une réalité qui avait déjà été largement mise en scène par les écrivains et les journalistes. Il s'agit d'un projet « inherently liminal » (*ibidem*, 265) qui ne privilégie ni le texte, ni l'illustration, mais les place en revanche au même niveau. S'il a été longtemps ignoré, ce projet n'a pas moins inauguré la voie vers la photo-textualité du siècle suivant.

2. Cartes postales depuis Bruges

- 10 Du 4 au 14 février 1892, *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach paraît en épisodes dans les colonnes de « Le Figaro ». En juin de la même année, l'œuvre est publiée en volume chez l'éditeur Flammarion. Dans l'édition en volume, trois éléments importants ont été ajoutés : un avertissement initial, donnant une orientation précise au pacte de lecture ; un chapitre à caractère méditatif (le VI) et trente-cinq photographies occupant une page entière. Commencé en 1891, *Bruges-la-Morte* est considéré comme le chef-d'œuvre du romancier belge : le roman réunit en fait tous les thèmes et les motifs poétiques de l'œuvre précédente, en les réorganisant cependant dans un bref photo-texte romanesque, qui se situe au croisement entre récit psychologique et symboliste, nouvelle fantastique et poème en prose. Bien qu'il soit considéré à l'unanimité comme étant « l'archétype de tout dispositif photo-littéraire » (Henninger, 2015, 112), le photo-texte de Rodenbach n'a pas reçu un accueil heureux : la présence des images désoriente la critique et, au cours des années 1900, l'œuvre sera rééditée dépourvue des photographies – elles ne réapparaîtront que dans l'édition Flammarion de 1998. Si le roman illustré était de plus en plus diffusé en France durant la dernière décennie du XIXe siècle, néanmoins l'élite littéraire manifestait encore une certaine hostilité à l'égard de la pratique du photo-texte, comme en témoigne le cas de Flaubert, ayant refusé la proposition de son éditeur d'illustrer *Salammbô* (1862). Trente ans plus tard, la situation n'a pas changé et les trente-cinq images photographiées qui accompagnent le récit de *Bruges-la-Mort* orientent la réception de l'œuvre : tout en louant l'écriture raffinée et la cohérence avec les principes esthétiques du symbolisme, les rares comptes rendus de *Bruges-la-Mort* ignorent complètement la présence des images, ou la critiquent sévèrement. En juillet 1892, dans les pages de la revue *Mercure de France*, Charles Merki se dit scandalisé par les illustrations. Selon lui, elles marchent

parallèlement au récit sans rien y apporter : « d'ailleurs, un livre véritable, vivant de lui-même, s'affranchit facilement de ce secours un peu puéril ». En janvier 1898, une enquête menée par la même revue partage cet avis sur le roman illustré par la photographie. Plusieurs titres du même genre avaient en effet paru en France, de *L'Élixir du Révérend Père Gaucher* d'Alphonse Daudet à *Les Cinq Dames de la Kasbah* de Pierre Loti, en passant par *Totote* de Gyp et *L'Amoureuse Trinité* de Michel Guédy. Les écrivains et les critiques littéraires interpellés ne rejettent pas tant la photographie en elle-même : c'est plutôt le refus de lui reconnaître le statut d'art qui émerge dans les réponses à l'enquête. La plupart de réponses qui se montrent favorables à la présence de l'illustration laisse apercevoir le type de lectorat auquel ces livres s'adressent : si la publication d'illustrations est acceptée dans des ouvrages visant un public populaire, elle n'est pas admise dans un livre qui aspire au statut d'œuvre d'art. L'avis de M. Jean Reibrach ne laisse aucun doute à ce propos : « Je crois qu'il y a à considérer deux points de vue. S'agit-il du roman populaire ? La question alors ne présente aucune importance : l'illustration sera toujours assez bonne pour les goûts du public. S'agit-il d'œuvres littéraires ? Il me paraît dans ce cas de montrer quelques objections ». M. Ralph Derechef est résolu : « Photographie... documentation... parfait. Photographie-art... jamais ». Mme Séverine aussi : « Je suis contre et de toutes mes forces, c'est horrible ! ». Marcel Batilliat est du même avis. Il se refuse à reconnaître le caractère créatif – et donc artistique – de l'illustration. Pierre Louys estime, quant à lui, que l'illustration n'est passable que si elle s'applique aux biographies contemporaines, aux récits de voyage ou aux planches de mode. Louys accepte qu'elle soit employée dans le roman réaliste, où sa présence serait cohérente avec l'idéal de description exacte de la vie humaine. Tous les autres genres littéraires sont exclus. L'avis de Georges Rodenbach est particulièrement intéressant dans la mesure où, sans faire la moindre allusion à son expérience avec *Bruges-la-Morte*, il affirme que, dans les romans modernes, la photographie peut jouer le rôle de document, d'élément de réalité. Néanmoins, « quant à moi », écrit-il, « [...] je m'intéresse principalement au texte ». Ce silence, nous semble-t-il, peut s'expliquer de deux manières : d'un côté, Rodenbach pourrait avoir oublié l'emploi des illustrations dans son roman, en raison de la faiblesse de l'attention critique qu'il avait reçue ; de l'autre – et c'est l'explication la plus significative –, le romancier belge refuse d'associer son initiative aux romans illustrés qui ont inspiré l'enquête menée par le *Mercur de France*.

- 11 Lors de la parution en volume de *Bruges-la-Morte*, l'illustration photographique ne constitue pas une complète nouveauté. Bien que sa diffusion reste encore limitée, elle est déjà pratiquée en Angleterre (pensons aux éditions illustrées des romans de Walter Scott), et elle se répand en France vers la fin des années 1890, en particulier avec les travaux éditoriaux de Henri Magron. Peu après, elle se diffuse partout en Europe : en Italie, au début du XX^{ème} siècle, l'entrepreneur Vittorio Alinari conçoit des éditions illustrées par la photographie des chefs-d'œuvre majeurs de la littérature nationale, en commençant par le *Decameron* de Boccaccio. C'est donc le monde de l'édition qui donne une impulsion pour la naissance du roman illustré, afin de toucher un public plus vaste. On mentionnera, à titre d'exemple, les éditions publiées par Magron, parmi lesquelles figure le récit *L'Élixir du Révérend Père Gaucher* d'Alphonse Daudet, probablement le premier exemplaire français de ce type. Elles comportent des photographies spécialement conçues pour illustrer les scènes du récit. De ce point de vue, l'initiative de Rodenbach se distingue des autres. Il reste difficile de mesurer avec précision l'apport de l'éditeur et celui de l'auteur dans la réalisation du photo-texte⁴ ; toutefois, les photographies

recueillies dans le volume *Bruges-la-Morte* ne sont pas de simples illustrations. Elles ne représentent aucune scène du roman, leur création précédant la rédaction du texte. Elles entrent en revanche dans une tension dialogique, d'implication commune avec le texte, en créant ainsi un écosystème narratif dans lequel les représentations visuelles de la ville de Bruges participent à la production de sens. Cela explique la raison pour laquelle le livre s'ouvre sur un avertissement visant à intégrer l'élément iconographique à la narration ; de plus, *Bruges-la-Morte* est conçu de toute évidence pour un public de littéraires, sensibles à une prose poétique raffinée.

- 12 Les trente-cinq *similigravures* dictant la narration, datant d'une dizaine d'années avant la rédaction du roman, ont été achetées par l'éditeur J. Lévy & Cie et Neurdein Frères. En consultant l'archive complète de la maison de production, Edwards (1996) remarque que la sélection des images laisse transparaître le souci d'orienter la lecture du livre : dans les photographies choisies, la présence de figures humaines est en effet réduite *a minima*. Qui plus est, les photographies sont retouchées, parfois coupées, de façon à éliminer les éléments trop lumineux : c'est l'effet d'une ville morte, immobile et hypostasiée qui est recherché, de façon cohérente avec l'isotopie thématique qui est à la base du roman. En tout cas, l'illustration est toujours liée à l'espace urbain. Henninger (2015) a reconnu quatre types de relations topographiques entre le texte et les images : tout d'abord, une relation de concordance, lorsque la photographie correspond à un toponyme du récit ; en deuxième lieu, une relation de répétition, lorsque plusieurs images se réfèrent à un même toponyme ; l'image peut également être vouée à ajouter quelque chose au récit (c'est le cas d'images qui n'ont pas de relations directes avec l'histoire) ; enfin, la relation peut être de suppression, lorsqu'un toponyme ne trouve aucune correspondance dans les images.
- 13 Rodenbach avait déjà délimité explicitement les caractéristiques fondamentales de la ville belge lors d'un reportage, paru le 16 juin 1888 dans le supplément de "Le Figaro", à l'intérieur de la rubrique *Autour du monde*⁵. Il y décrivait Bruges comme une ville décadente et léthargique, faite de silences, de rêves, de souvenirs ainsi que de mort - « la mort elle-même ici est effacée par la mort », écrivait-il - que seule une topographie symbolique pouvait représenter. Il la définissait comme une reine détrônée « qui se meurt là-bas de la mort la plus taciturne et la plus émouvante, parce que Bruges aujourd'hui oubliée, pauvre, seule dans ses palais vides, fut vraiment une reine dans l'Europe ». Ce sont autant d'éléments qui émergent dans *Bruges-la-Morte*, où ils se chargent cependant d'autres valeurs symboliques. En fait, à partir de l'avertissement, le livre est présenté comme une « étude passionnelle » (Rodenbach 2016, 7), dont l'objectif principal est d'évoquer une ville presque humaine. La ville, souvent personnifiée, devient « comme un personnage essentiel » (*ibidem*). Mais c'est surtout la réversibilité qui caractérise le texte. Rodenbach met en scène l'histoire de Hugues Viane, un veuf qui vagabonde dans les rues désertes de Bruges, plongé dans la douleur et la tristesse. Durant une de ses promenades, il rencontre une dame, Jane Scott, qui ressemble invraisemblablement à son épouse décédée. Désireux de retrouver son amour, il commence une liaison avec Jane, qui se terminera par son assassinat. L'événement reprend un cliché commun de la littérature de la deuxième moitié du XIXe siècle. Dans son étude sur le double, Massimo Fusillo (1998) le définit comme le thème de la réincarnation : un personnage ressemble étrangement à une personne décédée, au point d'en devenir la réplique surnaturelle, un double post-mortem (16). Cependant, le romancier belge complique le procédé de superposition des deux femmes : les traits des

cinq personnages principaux de l'histoire - Viane, Jane, la femme morte, la Mort, la ville - ne cessent pas de se chevaucher, dans un jeu de réversibilité réciproque. Par conséquent, l'épouse morte et Bruges sont le miroir l'une de l'autre (« Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges », *ibidem*, 18) ; de même, Viane s'identifie à la ville pour sa tristesse et pour le décor de sa douleur. Chaque élément topographique renvoie par analogie à l'état d'âme du protagoniste : « Mais il aimait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers » (*ibidem*, 11). Par un procédé de transfert métonymique, le désir de Viane vis-à-vis d'un objet inatteignable - l'épouse morte - est ainsi transféré sur la ville. Non seulement ce procédé répond à un critère de composition symbolique, mais il constitue aussi un outil d'organisation diégétique du texte. Ginette Michaux (1986) a bien montré qu'une logique rigoureuse articule la narration en quatre temps, pouvant être relus sur la base du procédé de réversibilité : 1) Viane est emprisonné dans le souvenir solitaire de l'épouse morte, dont l'image est représentée par Bruges ; 2) l'apparition de Jane Scott modifie les rapports de réversibilité de telle sorte que la ville change ses traits - « comme si Bruges aussi avait surgi de son tombeau et s'offrait telle qu'une ville neuve qui ressemblerait à l'ancienne » (Rodenbach 2016, 48). Ainsi, ce n'est plus l'état d'âme de Viane qui se reflète dans l'espace urbain, mais la perception de ce dernier qui se modifie, en renvoyant par analogie à son changement émotif. Pour preuve, l'illustration la plus claire et lumineuse de l'œuvre représente cet espace urbain ; 3) face à l'impossibilité de récupérer son épouse morte, le procédé de réversibilité entre les deux femmes s'interrompt. Bruges redevient Bruges-la-Morte, à la fois mère, épouse et sœur de Viane. 4) le dernier chapitre du roman marque un nouveau changement : à la suite de l'assassinat de Jane, les deux femmes coïncident à nouveau : « les deux femmes s'étaient identifiées en une seule [...] unique visage de son amour » (*ibidem*, 128). Dans le chapitre final du roman, tous les personnages coïncident sous le signe de la mort. Les photographies encadrant l'espace vécu dans le roman, selon les termes de Bachelard, participent à amplifier le procédé de réversibilité. Dans ce cas aussi, on assiste à une dialectique de co-implication : l'image photographique ne se limite pas à illustrer la tonalité émotive du livre, ni à doter la thématique funéraire d'une forme visuelle ou à matérialiser allégoriquement les liens entre les personnages et la mort. C'est en effet la nature photo-textuelle qui donne toutes ces significations aux représentations iconographiques : si la photo participe à l'interprétation du texte, dans le même temps le texte participe à l'interprétation de la photo. Ce procédé est aussi confirmé par l'ajout contextuel du sixième chapitre dans l'édition parue en volume. Ce chapitre représente une pause narrative à caractère spéculatif et métapoétique. Viane y emploie massivement le discours indirect libre et réfléchit au sujet de la ressemblance, en parvenant à la considérer comme une ligne qui sépare la routine de la nouveauté. Aussi, il examine clairement le jeu de la réversibilité entre son identité, la ville et les deux femmes. De plus, un élément chromatique est intégré dans l'équation, grâce à un passage poétique sur le gris :

Mélancolie de ce gris des rues de Bruges où tous les jours ont l'air de la Toussaint !
Ce gris comme fait avec le blanc des coiffes de religieuses et le noir des soutanes de prêtres, d'un passage incessant ici et contagieux. Mystère de ce gris, d'un demi-deuil éternel ! [...] Le chant des cloches aussi s'imaginerait plutôt noir ; or, ouaté, fondu dans l'espace, il arrive en une rumeur également grise qui traîne, ricoche, ondule sur l'eau des canaux.

Et cette eau elle-même, malgré tant de reflets : coins de ciel bleu, tuiles des toits, neige des cygnes voguant, verdure des peupliers du bord, s'unifie en chemins de silence incolores.

Il y a là, par un miracle du climat, une pénétration réciproque, on ne sait quelle chimie de l'atmosphère qui neutralise les couleurs trop vives, les ramène à une unité de songe, à un amalgame de somnolence plutôt grise. (*ibidem*, 51)

- 14 L'extrait est hautement représentatif de l'œuvre : l'écriture devient, ici, particulièrement poétique, rythmée à la fois par l'itération et par le mètre - le deuxième paragraphe présente trois alexandrins. Le gris, avec le noir et le blanc, est la tonalité prédominante dans le texte : au-delà des présences explicites, nombreux sont les éléments décrits qui renvoient à sa sphère sémantique - la cendre, en premier lieu. Cela contribue à créer une atmosphère mélancolique et funèbre. Il est significatif que cet extrait, si focalisé sur la couleur grise, est accompagné des illustrations photographiques (cf. Rion 2014), venant proposer une possible clé de lecture du procédé photo-textuel. Cela est confirmé par le recours massif à la synesthésie, qui dépasse la notion chromatique pour la transformer en état existentiel et cognitif. L'attitude dépressive, dans l'œuvre de Rodenbach, est une forme privilégiée de médiation entre le « je » et le monde extérieur et elle influence le point de vue des personnages. De plus, elle fonctionne comme un outil de désappropriation de la réalité, permettant de reconstituer le monde à l'intérieur de l'univers poétique, selon un nouvel ordre, de façon cohérente avec une poétique symbolique et baudelairienne. Les photographies, documents d'une réalité matérielle et concrète, subissent, elles aussi, ce même procédé : leur valeur mimétique s'éclipse, en faveur d'une valeur allégorique. La preuve en est que les premières photographies incluses dans le livre contredisent les indications temporelles données par la narration : la saison et l'heure ne sont pas conformes avec la végétation ni avec la position du soleil dans les illustrations. La ville de Bruges est en effet abstraite dans un temps immobile, absolu - voire au-delà du temps lui-même : le ciel est uniforme, l'eau est immobile et plate dans les canaux, les figures humaines se réduisent souvent à n'être que des ombres. La narration confirme une telle caractérisation du paysage en ne donnant aucune information sur le contexte historique et socio-économique : on a la perception de l'écoulement d'un temps géométrique - les seules notations temporelles sont énoncées par le numéro cinq et ses multiples - qu'il est cependant impossible de situer dans un moment précis. « Contre toute attente - écrivent Bertrand et Grojnowski (1998) - les clichés n'ont pas pour mission de faire voir la ville, mais de prolonger les effets du texte, d'établir un réseau supplémentaire d'analogies entre le dicible (le texte) et le visible (l'image) - la reproduction, au lieu de produire du vraisemblable, est gage de sensation, d'imprégnation, d'atmosphère » (38). Les trente-cinq images forment un ensemble homogène : les mêmes lieux se répètent sans cesse, vus depuis des perspectives et des distances différentes. On notera l'insistance avec laquelle apparaissent les clochers - treize fois sur trente-cinq : d'une part, ils renforcent l'aura religieuse et mystique couvrant la ville, d'autre part ils sont un memento mori (Edwards 2000), une figure de l'interdit - « mais les tours prenaient en dérision son misérable amour » (Rodenbach 2016, 82) car les cloches blâment le péché passionnel de Viane. Les images renforcent leur omniprésence menaçante et le lecteur, déjà mis en garde dans l'avertissement, est invité à percevoir l'ombre des hautes tours « allongée sur le texte » (*ibidem*, 7). La constante interaction visuelle des tours et des clochers suit un principe contrapuntique, qui établit un rapport dialectique avec la structure du roman et devient un élément ultérieur de la ville-miroir de l'intimité, en suscitant à la fois la terreur et la fascination obsessive. De plus, au travers de la répétition, toutes les photographies de Bruges dramatisent ce concept de ressemblance, cette dialectique entre nouveauté et routine énoncée dans le sixième chapitre. On peut alors interpréter le discours sur la ressemblance comme étant

une prise de position à la fois esthétique et existentielle autour de la figure rhétorique de la répétition, dont le passage poétique sur la couleur grise serait une réalisation concrète. La répétition est également le pilier soutenant la structure de *Bruges-la-Morte* : aux côtés de la répétition de certains mots - « mort » et « morte » reviennent plusieurs fois dans la même page -, les images et les situations reviennent sans cesse. Ainsi, le récit itératif devient l'une des stratégies narratives principales, étant intensifié par le recours massif aux termes « chaque » et « même ». Dans ce contexte, la figure rhétorique de la répétition est extrêmement signifiante. Trois fonctions cruciales lui sont accordées : en premier lieu, elle dramatise la réversibilité des rôles et l'obsession du protagoniste à l'égard des deux femmes. La « quête des ressemblances », d'après Berg (2016), « constitue l'acte même de la répétition, mais la répétition de quelque chose d'unique, de foncièrement singulier, et qui n'a pas de semblable ni d'équivalent » (139). La répétition pourrait donc être considérée comme le noyau du projet de Viane : elle permet de reformuler l'expérience contemplative afin d'accéder à l'extase, au sublime. Deuxièmement, elle sert à garder le souvenir, fonctionnant comme un antidote contre la mort provoquée par l'affaiblissement du souvenir - « mais la figure des morts, que la mémoire nous conserve un temps, s'y altère peu à peu, y dépérit, comme d'un pastel sans verre dont la poussière s'évapore. Et, dans nous, nos morts meurent une seconde fois ! », Rodenbach 2016, 21 -, tout en soulignant la persistance de la douleur⁶. Enfin, elle s'associe au rite qui encadre l'histoire du veuf : les symboles chrétiens sont très nombreux, tandis que les relations que Viane entretient avec les deux femmes, sont mises sous le signe du rite. Il suffit de rappeler l'attention fétichiste vis-à-vis des reliques de l'épouse morte, transformant presque l'adoration de la défunte en culte marial, ou encore les efforts pour rendre toujours plus semblables les deux femmes. La routine du protagoniste et la répétition de ses gestes visent aussi à la représentation de l'expérience en tant que rituel : la plupart des objets présents dans le roman sont en effet des fétiches ; en particulier, la tresse de l'épouse morte devient une relique sacrée, et la chevelure joue le rôle de la médiation pour le dédoublement féminin. Selon la lecture psychanalytique de l'œuvre donnée par Newman (2011), le fétichisme pour les cheveux est un motif récurrent dans la culture du XIX^{ème} siècle, comme en témoigne l'étude monumentale menée par Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (1886), présentant des descriptions du fétichisme érotique pour la chevelure. Mais l'aspect érotique ne constitue pas l'élément le plus intéressant dans *Bruges-la-Morte* : Rodenbach, nous semble-t-il, se nourrit moins d'études en psychologie que de la tradition littéraire. Dans le récit fantastique *La Chevelure* de Maupassant (1884), par exemple, une mèche de cheveux est liée aux triples relations d'amour, de mort et d'obsession. D'une manière similaire, le fétichisme que l'on trouve dans *Bruges* n'est pas érotique, il apparaît plutôt comme un effort rituel visant à préserver la mémoire, à cultiver l'espoir d'une vie supraterrrestre et à éterniser l'expérience amoureuse, y compris dans l'absence de l'objet aimé. En effet, Jane est dépourvue de toute caractéristique identitaire, de telle sorte qu'elle devient un fantôme : elle n'est qu'une image intérieure, « il fantasma impresso, attraverso lo sguardo, negli spiriti fantastici, è l'origine e l'oggetto dell'innamoramento » (Agamben 2011, 30). La structure photo-textuelle de l'œuvre développe ainsi un écosystème narratif renforçant cette aura à la fois fantomatique et obsessive. Les photographies accentuent elles aussi la rhétorique de la répétition caractérisant le récit. Le terme écosystème est particulièrement fructueux pour aborder l'œuvre *Bruges-la-Morte*, où l'espace urbain est une des caractéristiques fondamentales du récit et les mouvements des personnages dans la ville encadrée par les images ont une valeur symbolique indéniable. Cela est vrai pour la *flânerie* de Viane, qui

symbolise son dépaysement et sa douleur, mais aussi pour les trajectoires de ses déplacements : les premières promenades du protagoniste sont dirigées vers le nord, alors que Jane est située dans le sud. Ainsi, lorsque le mouvement n'est animé que par le souvenir de l'épouse morte, la direction naturelle est une ascension ; en revanche, le corps matériel et vivant de Jane ne peut engendrer qu'une catabase, qui est aussi le symbole du retour à la vie. Il en découle que l'image remplit une fonction stylistique, rendant notamment visible la rhétorique du récit. Cela concerne tant la répétition que le paysage d'âme. Dans son analyse de la poétique de Baudelaire, Sergio Cigada (2011) identifie dans le paysage d'âme une des plus importantes figures rhétoriques de l'esthétique symboliste : il s'agit d'une association thématique établie entre un trait du paysage et un trait psychique ; le paysage est psychologisé cependant que la personnalité humaine est métaphorisée en des termes naturalistes relevant du paysage. Le paysage d'âme n'est pas seulement un phénomène de *elocutio* ou une notation psychologique ; c'est une manière d'impliquer un niveau esthétique-cognitif, plutôt que textuel, qui « non tanto realizza il tecnicismo retorico dello scambio di attributi sensoriali, quanto enuncia, afferma la compresenza, nell'ambiente o nell'oggetto descritto, di più stati sensoriali fra loro frammischiati e simultaneamente presenti » (Cigada 2011, 27). Chez Rodenbach, une telle stratégie est fonctionnelle à la réalisation d'une étude sur les passions passant par la description d'une ville. De plus, d'un point de vue formel, elle représente à nouveau la logique de la réversibilité. La prose de Rodenbach évoque clairement le modèle symboliste, notamment les poèmes en prose de Baudelaire et Mallarmé - dont il cite explicitement *Le démon de l'analogie*. Il vise ainsi à réaliser une narration fortement allusive, située au croisement entre poésie et prose, en recourant - en particulier à la fin des paragraphes - aux vers canoniques de la tradition. Par ailleurs, sa prose se caractérise par l'emploi récurrent de phrases nominales exclamatives, interrogatives ou de répétition ; la forme active est souvent remplacée par des phrases infinitives, les compléments sont déplacés en début de phrase, tandis que l'invention linguistique va jusqu'à la formation de néologismes et à l'utilisation impropre de prépositions⁷. Les photographies de la ville de Bruges s'insèrent parfaitement à l'intérieur d'une telle organisation stylistique et s'offrent comme des représentations visuelles du paysage d'âme. Ainsi, l'échange mutuel des traits spécifiques à chaque entité n'implique pas seulement les personnages et la ville, mais aussi les éléments représentationnels de l'œuvre, à savoir le récit et l'image.

3. Photos depuis l'abîme londonien

- 15 Si *Bruges-la-Morte* représente l'archétype des photo-textes romanesques, il est possible d'identifier *People of the Abyss* (1903) de Jack London comme étant le précurseur de la photo-littérature du genre non-fictionnelle. Comme pour les œuvres que nous avons évoquées précédemment, *People of the Abyss* n'a pas eu un destin heureux : les photographies furent aussitôt supprimées. Dans sa note à *People of the Abyss* publiée dans le *Novels and Social Writings*, Donald Pizer affirme en effet ne pas avoir reproduit les photographies présentes dans la première édition parce que « they were added to the volume after its composition and are thus not integral to the work. The text contains no specific references to the photographs, many of which illustrate scenes not mentioned in the text » (cf. London 1982, 1172). Les images ne réapparaîtront que dans une édition de 1980, parue chez l'éditeur Joseph Simon, accompagnées, cette fois-ci, de dessins de

Gustave Doré. On les retrouvera, ensuite, dans une nouvelle édition à tirage limité, parue en 2014 chez l'éditeur Tangerine Press, et, la même année, dans une édition de Cambridge University Press. L'aveuglement éditorial et critique, cette fois-ci, est d'autant plus fort que la disposition exacte des photographies était de la main de Jack London lui-même (cf. Clayton 2015) ; de plus, l'activité photographique est une partie intégrante et très importante de la carrière littéraire de l'auteur - en 1911 paraît *The Cruise on the Snark*, à savoir le deuxième projet photo-textuel de London. Malgré cela, la critique littéraire a ignoré cet aspect, pourtant fondamental. Entre 1900 et 1916, London prend environ douze mille photographies, notamment à l'occasion de ses longs voyages : « Per Jack London la fotografia era soprattutto un modo di raccogliere “documenti umani” nelle terre lontane, se è vero che la stragrande maggioranza delle sue fotografie provengono da paesi stranieri » (Sapienza 2015, 19). Les sujets représentés vont des bidonvilles londoniens jusqu'aux magnifiques photos du séisme de San Francisco ayant eu lieu en 1906, en passant par la guerre entre la Russie et le Japon - qu'il commence à suivre en tant que reporter pour “Collier's” en 1904. C'est la commémoration du centenaire de cet événement tragique qui marquera la redécouverte de London en tant que photographe, grâce à l'exposition *Jack London and the Great Earthquake and Firestorms of 1906*, organisée par la California Historical Society. Il s'ensuit une publication - la première dans l'histoire - d'une sélection de ses photographies : *Jack London photographer* (2010), par Jeanne Campbell Reesman, Sara Hodson et Philip Adam. On voit bien que *People of the Abyss* ne constitue pas un cas isolé dans la carrière du romancier américain. Bien au contraire, il s'agit un projet très soigné, qui s'insère à l'intérieur d'une fréquentation longue et fructueuse de ces deux moyens de représentation du monde. Toutefois, comme dans le cas de Rodenbach, il ne s'agit pas du premier exemplaire de photo-littérature non-fictionnelle : *People of the Abyss* se situe dans tradition documentariste de *slum narrative*⁸ dont fait partie *Street Life in London*, tradition répandue surtout en Angleterre et aux États-Unis où le recours à l'image est fréquent. En plus de *Street Life in London* de Smith et Thompson, on peut mentionner *London Labour and the London Poor* (1852-1860) de Henry Mayhew et *How the Other Half Lives* (1890) de Jacob Riis. En réalité, seul ce dernier est accompagné de vraies photographies. Le recueil d'articles de Mayhew comporte en effet des incisions reproduites à partir de daguerréotypes (cf. Clayton 2015). C'est pourquoi il se rapproche de *London : A Pilgrimage* de Blanchard Jerrold, ouvrage illustré par Gustave Doré. Ici, l'image est simplement illustrative. Par rapport à cette production, née au sein du journalisme, l'œuvre de London se situe à la frontière. En effet, *People of the Abyss* n'est pas seulement un reportage sur la pauvreté londonienne dans l'East End, mais aussi un texte littéraire sur la vie urbaine, sur l'empire, sur la position de l'auteur à l'intérieur de la civilité et sur le rapport entre *wilderness* et ville. Méditation sur la misère, la douleur, le destin de l'humanité sous le capitalisme, le conflit de classes, cette œuvre est le récit de voyage non linéaire - il est divisé en scènes -, parfois humoristique, d'un vagabond qui se trouve au cœur de l'horreur de la modernité industrielle. Lorsque Donald Pizer affirme que les photographies n'ont pas une véritable importance dans l'œuvre, au point d'en justifier la suppression, il trahit paradoxalement la valeur du dispositif photo-textuel chez London : le texte ne fait jamais référence aux images, tandis que celles-ci représentent des scènes et des lieux qui n'ont jamais été évoqués auparavant dans la narration. Ainsi, loin de subordonner la photographie au texte, les deux moyens collaborent à la représentation de l'abîme dans lequel l'écrivain américain décide de se plonger. La nouveauté de l'œuvre est mise en avant par London dans sa préface : si

l'auteur ne se réfère jamais de façon explicite à l'iconographie, il affirme pourtant vouloir distinguer son texte des *slum narratives* précédents :

I went down into the underworld of London with an attitude of mind which I may best liken to that of the explorer. I was open to be convinced by the evidence of my eyes, rather than by the teachings of those who had not seen, or by the words of those who had seen and gone before. (London 1982, 5).

- 16 London place donc son œuvre sous le signe de la nouveauté et exprime la nécessité d'apporter un regard nouveau, affranchi des idéologies et des rhétoriques dominantes, sur une réalité dont la représentation est, à cette époque, en plein essor : selon Swafford (2006), London connaissait *Tales of Mean Streets* (1894) et *A Child of the Jago* (1896) de Arthur Morrison, ainsi que les travaux de Henry Mayhew, James Greenwood, George R. Sims, Andrew Mearns et William Booth. *People of the Abyss* s'insère clairement à l'intérieur de cette ligne généalogique. Son but est cependant de créer un nouveau point de vue sur les bidonvilles londoniens, au travers de la photographie. Les points communs avec ce type de comptes rendus et d'analyses sont nombreux : le thème de la descente ouvrant *People of the Abyss* était déjà d'usage à l'époque d'*A Night in a Workhouse* (1866) de J. Greenwood ; dans *People of the Abyss*, il n'est pas seulement repris en clé métaphorique, mais aussi pour mettre visuellement en scène la distance entre les pauvres de l'East End et le reste de la population londonienne⁹. La séparation entre deux mondes est nette et devient ainsi un véritable chronotope, dans la mesure où, en plus de se distinguer radicalement en tant qu'espace, l'East End se caractérise par une temporalité morcelée qui lui est spécifique : les temps et les rythmes de vie diffèrent de ceux du reste de la ville, où les pauvres sont exclus. En les cantonnant dans un monde caché et ignoré, l'idéologie dominante exile les pauvres de tout, y compris du Temps : « That was bad. Yet it must not be forgotten that the time of which I write was considered "good times" in England » (London 1982, 5). Cette caractérisation permet de représenter un espace totalement étranger : les narrations pragmatiques sur les bidonvilles londoniens soulignaient fortement l'altérité totale de ce lieu réfractaire à l'expérience, aux codes et aux habitudes de la société respectable, au point de le caractériser de manière analogue aux territoires coloniaux. London récupère ces procédés de métaphorisation, parfois grotesques (cf. Auerbach 1996), afin de décrire l'espace de l'East End comme un lieu sauvage, peuplé par une « different race of people » (*ibidem*, 9-10) ; les habitants sont comparés à un « malodorous sea » (*ibidem*, 10), ils n'habitent pas dans des maisons ou dans des pièces, mais au contraire dans des « holes » (31), « den » (36), « lair » (93) ; ils sont rabaissés à l'ordre animal, réduits à n'être que des chiens, des bovins destinés à l'abattoir, « wild beasts » (134), « gorillas », « cave-men » (163), « a breed of city savages » (164). London représente donc les bidonvilles selon une méthode codifiée, tout en lui assignant un nouvel objectif : comme Swafford (2006) le démontre, les *slum narratives* répondaient à un besoin de nature hégémonique de codifier l'East End comme l'autre, non seulement pour en justifier le contrôle, mais aussi selon un mécanisme idéologique visant à éliminer les réalités qui déterminent la séparation et l'exclusion sociale : « By imagining the East End as an alien zone of disease and savage immorality that might infect the entire social body, "normal" citizens could exact extreme solutions to the problems of the East End, while remaining blind to its determining realities. Thus, the one-dimensional representation of the East End must be seen as a form of social and political discourse and praxis » (844). De ce point de vue, en adoptant explicitement une perspective socialiste, London ne narre pas seulement les horreurs de la pauvreté. En soulignant comment, dans la société présente, la propriété est plus importante que la vie humaine, il évite toute volonté moraliste - par

exemple, l'obsession victorienne d'associer la salubrité à la morale - pour élaborer en revanche une critique systématique du pouvoir et de l'oppression de classe. La description des bidonvilles s'accompagne donc toujours d'une explication des causes : la folie (« insecurity of food and shelter, by the way, is a great cause of insanity among the living », London 1982, 156), l'alcoolisme (« The drink habit may be the cause of many miseries ; but it is, I turn, the effect of other and prior miseries [...] until the evils that cause people to drink are abolished, drink and its evils will remain », *ibidem* 175), la violence. Il intègre également une optique de genre: « The men are economically dependent on their masters, and the women are economically dependent on the men. The result is, the woman gets the beating the man should give his master, and she can do nothing », *ibidem* 130). Ainsi, London aborde une problématique à grande échelle, celle de la sélection naturelle de l'homme dans la société capitaliste, pour en analyser les mécanismes sur une échelle locale : « London thus becomes the compelling center from which to attack capitalism » (Auerbach 118). Par ailleurs, l'insistance sur la matérialité grotesque dans la représentation de l'East End découle de l'adoption d'un point de vue corporel comme outil d'analyse du monde social. S'il est vrai que la capitale anglaise prend souvent, dans la plupart des *slum narratives*, des traits physiques anthropomorphes (Winter 1993), l'écrivain renverse cependant le procédé : ce sont la ville de Londres, la domination de classe et les mécanismes d'exploitation du travail qui modifient le corps des gens que London rencontre durant ses pérégrinations ; le corps est donc traité comme l'outil à travers lequel les pauvres s'orientent et agissent dans la réalité qui les entoure. Les corps sont en effet au centre de l'objectif de l'appareil photographique de London. Si l'image en dévoile l'évidence physique, le texte en explique les causes : « Mind and body are sapped by the undermining influences ceaselessly at work » (London 1982, 31). De plus, le corps est souvent assimilé à une victime de guerre. En ce sens, la pratique photo-textuelle se révèle particulièrement intéressante : dans un chapitre consacré au vagabondage nocturne, en quête d'un endroit où dormir, on trouve une photographie montrant des hommes allongés dans un champ, en pleine journée :



- 17 L'illustration semble capturer un champ de bataille, avec des corps morts, abandonnés sur l'herbe : la structure de la photographie rappelle fortement les photographies des morts au combat lors de la guerre civile américaine - à savoir le conflit le plus

photographié du XIXe siècle, porté à la conscience visuelle du grand public notamment grâce à Matthew Brady. C'est le chapitre du livre qui permet la contextualisation de l'image et des vagabonds : durant la nuit, les policiers de Londres empêchent les sans-abris de dormir dans la rue. Ceux-ci sont alors obligés de se reposer le jour : « And so, dear soft people, should you ever visit London Town, and see these men asleep on the benches and in the grass, please do not think they are lazy creatures, preferring sleep to work. Know that the powers that be have kept them walking all the night long, and that in the day they have nowhere else to sleep » (*ibidem*, 72). Il est intéressant de noter que la contiguïté n'est pas la seule manière de créer des relations entre la photographie et le récit. Des liens s'établissent également entre des images et des portions du récit qui sont distantes les unes des autres : en effet, si la raison pour laquelle les habitants de l'East End dorment pendant la journée est expliquée dans ce chapitre, on retrouve cependant ce genre d'illustrations à plusieurs reprises dans le livre, peignant les sans-logis endormis l'un sur l'autre, ou assis sur des bancs. De plus, l'allusion visuelle à la guerre, suggérée par la photographie, établit un lien avec un chapitre successif, où l'on institue un parallélisme entre l'industrialisation et la guerre (« industry causes greater havoc with human life than battle » (*ibidem*, 147). Ici, London démontre ironiquement - et parfois avec des généralisations hyperboliques - que l'époque la plus sanglante est celle où l'on vit apparemment dans une condition de paix. Encore une fois, la déviation de temporalité est évidente d'un point de vue à la fois visuel et spatial, par l'établissement de liens entre l'illustration et le texte. Ces liens créent des lieux et des temps différents, à travers lesquels il est possible d'interpréter *People of the Abyss* - et par conséquent, la réalité qu'il représente :

The person in the West End has twice the chance for life that the person has in the East End. Talk of war! The mortality in South Africa and the Philippines fades away to insignificance. Here, in the heart of peace, is where the blood is being shed; and here not even the civilized rules of warfare obtain, for the women and children and babes in the arms are killed just as ferociously as the men are killed. War! In England, every year, 500,000 men, women and children engaged in the various industries, are killed and disabled, or are injured to disablement by disease. (*ibidem*, 146-7)

- 18 La photographie ici reportée évoque la différence séparant les habitants de West End de ceux de l'East End : la division nette entre deux espaces est représentée par des bâtiments luxueux en haut dans l'arrière-plan et les corps des gens pauvres en bas ; elle concrétise donc, sur le plan visuel, les hiérarchies sociales sur lesquelles se base la société. On trouve l'équivalent textuel de cette image dans le chapitre consacré au couronnement d'Edouard VII, où le spectacle de la cérémonie est opposé, de manière polémique, à la condition de pauvreté de la majorité de la population londonienne. Les photographies ne constituent donc pas seulement un document et une certification de la réalité, mais aussi des « allegorical or synecdochal representations of the text's overall themes » (Clayton 2015, 138). On le voit bien dans une autre photographie, thématissant le contrôle biopolitique des pauvres par le pouvoir :



- 19 La disposition spatiale situe les deux hommes représentés dans deux positions diamétralement opposées : la verticalité du policier contraste avec l'horizontalité du mendiant allongé dans le caniveau ; la dissonance entre le visage blanc, presque surnaturel, du premier et les couleurs ombrées du corps du deuxième, renforcent cette antithèse¹⁰. De plus, tout en occupant le centre de la scène, le corps du sans-abri reste dans une position marginale, opprimé par le pouvoir politique d'un côté et par le pouvoir médiatique de l'autre. L'inscription "truth", occupant à peu près un quart de l'image, exprime ironiquement la nécessité de la recherche d'un nouveau regard à porter sur ce monde. Elle vient nier, de façon dialectique, l'ignorance que le récit associe à l'East End¹¹. Ainsi, le but de la photographie n'est pas d'illustrer une scène décrite dans le texte, mais de représenter visuellement la critique des pouvoirs qui est au cœur du chapitre où l'image est insérée.
- 20 L'attention accordée aux corps est aussi le point focal par lequel Jack London entre en contact avec le peuple de l'abîme et le représente : en effet, c'est son corps qui crée une cohésion narrative, en rassemblant des scènes qui pourraient paraître fragmentaires. L'écrivain expérimente sur son propre corps l'expérience de vie d'un pauvre à Londres, en devenant une subjectivité physique qui filtre matériellement ce qu'il observe, ce qu'il entend et ce qu'il touche (« I must beg forgiveness of my body for the vileness through which I have dragged it, and forgiveness of my stomach for the vileness which I have thrust into it », London 1982, 56). Et ce, bien qu'il demeure dans une position au croisement entre écartement et inclusion (cf. Gearey 2017). D'une part, il vient d'un « another and better world » (*ibidem*, 10) ; de l'autre, sa volonté sympathique de comprendre ce monde lui permet d'y accéder et de partager une « comradeship » (*ibidem*, 13), qui se manifeste aussi sur le plan linguistique, lorsqu'il est appelé « mate » et non plus « sir » (*ibidem*). L'effort visant à faire partie de cette communauté se réalise précisément à travers le corps –il suffit de regarder, dans le chapitre XIV, la photographie représentant l'auteur avec un ouvrier. L'idée de présenter son propre portrait photographique dans la couverture – idée ensuite rejetée par l'éditeur – confirme une telle volonté. Cela souligne, encore une fois, sa présence en tant qu'observateur idiosyncratique (Stein 2001). Si London est le premier prolétaire industriel à écrire sur l'expérience de sa classe sociale (Conlon 1995), il n'est pas moins vrai que l'écrivain se

représente comme un étranger et promeut un certain idéal de suprématie américaine. En effet, les comparaisons entre les États-Unis et le Royaume-Uni sont nombreuses¹². Robert Peluso remarque à ce propos que « London thus prepares for America as the new center for a post-Victorian world order by privileging both the American Way and the American Mission when he represents the urban poor as suffering individuals who need only to be transplanted to America in order to be healthy, well-paid productive citizens » (Peluso 1996, 63). L'analyse postcoloniale de Peluso est certainement intéressante – et l'idéologie pro-américaine transparait d'ailleurs dans plusieurs pages. Il nous semble toutefois erroné d'affirmer que, dans *People of the Abyss*, London adopte « the subject position of colonizer » (*ibidem*, 58). Tout d'abord, la dialectique entre inclusion et écartement n'est jamais résolue. Deuxièmement, la confrontation avec les valeurs américaines est toujours filtrée par la subjectivité encombrante de l'écrivain, qui recourt sans cesse à son expérience personnelle et artistique : ainsi, la dichotomie *wilderness*-civilité est un élément fondamental¹³ - il n'est pas anodin de remarquer que, à cette même époque, il commence la rédaction de *The Call of the Wild* -, explicitant la comparaison entre les anglais et le peuple des Inuits, qui était le protagoniste de ses récits. Cependant, c'est surtout l'attention portée à la corporéité qui définit la subjectivité ambiguë de London et qui nous retient de le considérer pleinement comme colonisateur. Dans un article de 1903, intitulé *How I Became a Socialist*, l'auteur explique que sa conversion au socialisme découle de sa connaissance corporelle du monde social. C'est au travers de cette conscience qu'il interagit avec le peuple de l'East End, qu'il observe rationnellement depuis une position étrangère. Si sa perspective est indéniablement imprégnée de valeurs américaines, il parvient néanmoins à entrer sympathiquement en contact avec ces gens à travers sa propre corporéité, en faisant ainsi l'expérience physique de la vie des *slum* londoniens : la dialectique entre intégration et écartement se manifeste donc dans une dialectique plus complexe entre adhésion physique et écartement rationalisant. La pratique photo-textuelle – que Peluso néglige – confirme une telle lecture de l'œuvre de London : l'écrivain s'éloigne des normes de la photographie urbaine de l'époque (Stein 2001), en choisissant de représenter moins les individus que les processus qui les façonnent : « while many of his photographs show how or where these people live, others focus on their roles or identities, who and what they are, who and what they must become under the special conditions of urban life » (*ibidem*, 599). Par conséquent, les photographies ne traduisent pas une vision homogène de l'abîme social de la pauvreté : certaines d'entre elles visent plutôt à rendre la représentation de ce monde plus problématique, en récupérant une marge de spontanéité et en niant ainsi le déterminisme social : « It is as if London the photographer tries to discover a less hopeless, less uniform city » (*ibidem*, 605). Certaines photographies contredisent donc la tonalité dominante de la narration, en représentant ces « little spots where a fair measure of happiness reigned », au milieu du « chaos of misery » (London 1982, 30). Elles récupèrent ces éléments humoristiques qui apparaissent de temps en temps dans l'écriture de London : dans les premières pages, la représentation du cocher provoque un effet comique puisqu'elle ne coïncide pas avec sa façon de parler et de se comporter ; l'invocation parodique de Thomas Cook & Son est également comique, tout comme l'expérience à l'intérieur des bureaux, qui semble presque évoquer une situation typique de la comédie. De même, la photographie qui représente une « slavey » souriante est en forte contradiction avec la description qu'en fait l'écrivain.

21 L'implication commune de la photographie et du récit est donc l'une des principales stratégies mises en place pour donner une vision inédite et non univoque de la réalité

londonienne, où des éléments hétérogènes cohabitent de façon souvent conflictuelle. L'écosystème photo-textuel crée un environnement où le lecteur peut errer de la même manière que l'a fait Jack London dans les rues de l'East End. Il vise à donner une forme à un discours qui questionne le concept de civilisation et qui demande à repenser intégralement – bien que sans offrir aucune solution réelle – les mécanismes régissant la vie sociale et économique de l'Empire Britannique, désormais voué au déclin.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben G. (2011), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino.
- Allen R. (1998), *The Moving Pageant*, Routledge, London-New York.
- Auerbach J. (1996), *Male Call. Becoming Jack London*, Duke University Press, Durham-London.
- Baetens J., Van Gelder H. (2006), « Petite poétique de la photographie mise en roman (1970-1990) », in D. Méaux (dir.), *Photographie et romanesque*, Minard, Caen, pp. 257-271.
- Batchen G. (1997), *Burning with Desire. The Conception of Photography*, MIT Press, Cambridge-London.
- Bate D. (2017), *Il primo libro di fotografia*, Einaudi, Torino.
- Berg C. (2016), *Postface*, in G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Espace Nord, Bruxelles, pp. 131-167.
- Bertrand J.-P., Grojnowski D. (1998), « Presentation », in G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Flammarion, Paris, pp. 7-44.
- Brunet F. (2009), *Photography and Literature*, Reaktion Books, London.
- Carrara G. (2017), « Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo », *Comparatismi*, 2, pp. 26-55.
- Cigada S. (2011), *Studi sul simbolismo*, EDUCatt, Milano.
- Clayton O. (2015), *Literature and Photography in Transition, 1850-1915*, Palgrave Macmillan, New York.
- Cometa M. (2016b), « Forme e retoriche del fototesto letterario », in Cometa M., Coglitore R. (dir.), *Fototesti, Quodlibet*, Macerata 2016, pp. 69-115.
- Conlon S. (1995), « Jack London and the Working Class », in Nuernberg S. M. (dir.) *The Critical Response to Jack London*, Greenwood Press, Westport-London 1995, pp. 225-238.
- Dyos H. J. (1967), « The Slums of Victorian London », *Victorian Studies*, vol. 11, n. 1, pp. 5-40.
- Edwards P. (1996), *Littérature et photographie. La Tradition de l'Imaginaire (1839-1939, Royaume-Uni et France)*, OUPHOPO, Paris.
- Edwards P. (1997), « Spectres de Bruges-la-Morte », in M.-D. Garnier (dir.), *Jardins d'hiver. Littérature & photographie*, Presses de l'École normale supérieure, Paris, pp. 119-132.
- Edwards P. (2000), « The photograph in Georges Rodenbach's *Bruges-la-Morte* (1892) », *European Studies*, 30, pp. 71-89.

- Freeman J. V. (2013), « The Theory of the Copy: Henry Fox Talbot and The Pencil of Nature », *Gamma: Journal of Theory and Criticism*, vol. 21, pp. 93-113.
- Fusillo M. (1998), *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze.
- Gearey A. (2017), « “You may find yourselves changed in unexpected ways”: Literature and Poverty Law », *Law & Literature*, vol. 29, n. 3, pp. 405-423.
- Gibson-Cowan I. (1985), « Thomson's Street Life in Context », *Creative Camera*, 251, pp. 10-15.
- Grojnowski D. (2011), *Usages de la photographie*, José Corti, Paris.
- Henninger V. (2015), « Le dispositif photo-littéraire. Texte et photographies dans Bruges-la-Morte », *Romantisme*, n. 169, pp. 111-132.
- Keim J.-A. (2001), *Breve storia della fotografia*, Einaudi, Torino.
- London J. (1982), *Novels and social writings*, The Library of America, New York.
- Maimon V. (2008), « Displaced 'Origins': William Henry Fox Talbot's *The Pencil of Nature* », *History of Photography*, vol. 32, n. 4, pp. 314-325.
- Michaux G. (1986), « La logique du meurtre dans Bruges-la-Morte de Georges Rodenbach », *Les lettres romanes*, vol. 40, n. 3-4, pp. 227-233.
- Morgan E. K. (2014), *Street Life in London. Context and Commentary*, Museums ETC, Edinburgh-Cambridge (MA).
- Muzzarelli F. (2014), *L'invenzione del fotografico*, Einaudi, Torino.
- Newman M. (2011), « Dead Mirrors: Relics and photographs in Georges Rodenbach's », *Photographies*, vol. 4, n. 1, pp. 27-43.
- Parr M., Badger G. (2006), *The photobook*, 2 voll., Phaidon, London-New York.
- Peluso R. (1996), « Gazing at Royalty: Jack London's *The People of the Abyss* and the Emergence of American Imperialism », in Cassuto L., Campbell Reesman J. (dir.), *Rereading Jack London*, Stanford University Press, Stanford 1996, pp. 55-73.
- Rion V. (2014), « Le reflet de Méduse. Le rapport entre photographie et texte dans Bruges-la-Morte de Georges Rodenbach », *Texteimage*, 4, pp. 1-17.
- Rodenbach G. (2016), *Bruges-la-Morte*, Espace Nord, Bruxelles [1892].
- Ryan J. R. (1997), *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Sapienza D. (2015), « Jack London, “io preferisco vivere” », in J. London, *Le strade dell'uomo. Fotografie, diari e reportage*, Contrasto, Roma.
- Sapir M. (1994), « The impossible photograph: Hippolyte Bayard's Self-Portrait as a Drowned Man », *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 40, n. 3, pp. 619-629.
- Swafford K. R. (2006), « Resounding the Abyss; The Politics of Narration in Jack London's *The People of the Abyss* », *The Journal of Popular Culture*, vol. 38, n. 5, pp. 838-860.
- Talbot W. F. (1989), *The Pencil of Nature*, Kraus, New York [1844].
- Thomson J., Smith A. (1877), *Street Life in London*, Sampson Low and Co., London.
- Vanhaelen A. (2002), « Street life in London and the organization of labour », *History of Photography*, vol. 26, n. 3, pp. 191-204.
- Walcutt C. C. (1966), *Jack London*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Winter J. (1993), *London's Teeming Streets 1830-1914*, Routledge, London-New York.

Wolfreys J. (1998), *Writing London. The Trace of the Urban Text from Blake to Dickens*, MacMillan, London.

NOTES

1. Pour une définition de photo-text, voir Carrara (2017), Cometa (2016) et Baetens et Gelder (2006)
2. Maimon 2008 a étudié les points communs entre les ouvrages historico-littéraires de Talbot et *The Pencil of Nature*.
3. Trad. : « j'aime à parcourir les sommets où, avant moi, aucune roue n'a laissé sa trace sur la pente douce qui descend vers Castalie ».
4. D'après Paul Edwards (1996), c'est probablement à Rodenbach que l'on doit choix final d'inclure les illustrations photographiques ainsi que tout ce qui concerne leur présentation dans le texte, étant donné la correspondance étroite avec le texte lui-même. Leur disposition dans le volume n'est pas aléatoire : elles représentent en revanche les lieux évoqués dans le roman et apparaissent, dans la majorité des cas, près des portions de textes qui les mentionnent. En outre, plusieurs d'entre elles ont été retouchées de sorte qu'elles s'adaptent davantage à la tonalité émotive du livre (voir pp. 437-537).
5. Les textes parus dans cette rubrique ont ensuite été recueillis par Pierre Maes en un volume posthume intitulé *Évocations, La Renaissance*, Bruxelles, 1924. Le texte sur la ville de Bruges a également été repris dans un dossier documentaire édité par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Gronjowski chez Flammarion en 1998. Les deux citations ici reportées ont été tirées respectivement aux pages 308 et 306 de cette édition.
6. A cet égard, Bertrand et Gronjowski (1998) affirment que « les illustrations, elles aussi, portent l'empreinte d'un deuil qui ne prend pas fin. Par leur récurrence se manifeste l'aura d'une présence spectrale » (19).
7. Pour un éventail plus détaillé et pour des exemples, voir Berg 2016.
8. Pour un approfondissement sur les *slum narratives*, sur les récits et les enquêtes sur la vie de rue à Londres, voir Dyos (1967), Winter (1993), Allen (1998), Wolfreys (1998), Morgan (2014).
9. A noter, en outre que le titre du premier chapitre *The descent*, l'utilisation du terme « underworld », d'une série de verbes indiquant un mouvement descendant (« sinking myself », « to plunge ») ainsi que des locutions comme « down there ».
10. On ne peut exclure que la photographie ait été retouchée, afin d'en accentuer le contraste.
11. La représentation des rues londoniennes comme étant un territoire inconnu est un *topos* récurrent, que l'on retrouve, entre autres, dans les ouvrages de Mayhew et dans *Street Life of London* de Smith et Thomson.
12. Ces mots en sont un bon exemple : « As a vagrant in the "Hobo" of a California jail, I have been served better food and drink than the London workman receives in his coffee-houses; while as an American labourer I have eaten a breakfast for twelve pence such as the British labourer would not dream of eating » (136).
13. « Far better to be a people of the wilderness and desert, of the cave and the aquatting-place, than to be a people of the machine and the Abyss » (London 1982, 165).

RÉSUMÉS

Le photo-texte, qui peut être défini synthétiquement comme une structure rhétorique dans laquelle l'écriture et l'élément photographique se donnent comme une totalité insécable, s'est surtout répandu depuis la fin du vingtième siècle, mais des exemples de dispositif photo-littéraire se retrouvent tout au long de l'histoire de la photographie. Dans cet article, on essaiera de reconstruire les origines du photo-texte narratif à travers l'analyse de *Autoportrait en noyé* (1840) de Hyppolyte Bayard, *Pencil of Nature* (1844) de W. H. F. Talbot, *Street Life in London* (1877) de John Thomson et Adolphe Smith, *Bruges-la-Morte* (1892) de Georges Rodenbach et *People of the Abyss* (1903) de Jack London.