Paul Edwards, Perle noire : le photobook littéraire

Gilles Froger

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/23168>

DOI : 10.4000/critiquedart.23168

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Référence électronique

Gilles Froger, « Paul Edwards, Perle noire : le photobook littéraire », *Critique d'art* [En ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 20 novembre 2017, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/23168> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.23168>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

Archives de la critique d'art

Paul Edwards, *Perle noire* : le photobook littéraire

Gilles Froger

- 1 Livre de photographe plutôt que de photographies, le *photobook*, notamment en raison de sa fabrication mécanique et bon marché, s'apparente au livre d'artiste, au sens contemporain du terme, même s'il répond parfois aux critères bibliophiliques traditionnels de luxe et de rareté. Écrit en complément d'un précédent ouvrage, *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme* (PUR, 2008), le livre de Paul Edwards concerne spécifiquement l'histoire des *photobooks* littéraires, soit des publications associant photographie et littérature qui relèvent pour une bonne part, quant à elles, du genre du roman illustré et s'adressent le plus souvent à un public de lecteurs collectionneurs.
- 2 Foisonnant d'informations, *Perle noire*, titre sur lequel l'auteur revient à plusieurs reprises en expliquant la nature variée des « grains de sable » que la photolittérature métamorphose en « perles », offre une multiplicité d'approches de l'objet étudié et ordonne ses divers chapitres, qui semblent autant de textes autonomes, autour de deux axes : une première partie (« Le photobook littéraire », p. 23-122) est consacrée à la matérialité des ouvrages photolittéraires (essentiellement en France, au Royaume-Uni et aux États-Unis, de 1839 à 1939) ; la seconde traite « en profondeur d'un seul thème, celui de la vision, dont la construction sociale est la problématique qui traverse toute la production photolittéraire » (p. 11). Extrêmement précis et détaillé, cet ouvrage donne en exemples des livres qui ont particulièrement marqué leur temps. C'est ainsi que l'on découvre que le premier livre véritablement « interactif » a été inventé en 1860 par Nathaniel Hawthorne. L'auteur du *Marble Faun* (1860), ayant en effet volontairement privé son roman d'un ultime chapitre explicatif et donné à ses protagonistes les traits d'un portrait de Guido Reni et d'une sculpture de Praxitèle, invitait chaque lecteur à en imaginer la fin et à en illustrer le texte par des épreuves photographiques achetées ou prises à Rome : chaque exemplaire devenait alors unique. Trente ans plus tard, Henri Magron se sera efforcé de donner à l'illustration photographique ses lettres de noblesse en refusant notamment les artifices du maquillage et des décors peints, auxquels il

préfère des lieux véritables, et en innovant dans la mise en page des images, annonçant par ses choix le montage cinématographique. Cependant, au début du XXe siècle, des techniques d'impression moins coûteuses, comme la similitravure, mais également la déconsidération due à l'utilisation généralisée de la photographie dans un but érotique et commercial, vont mettre fin temporairement au *photobook* littéraire de luxe. Il faudra attendre les années 1930 et le surréalisme pour donner au regard du photographe une place nouvelle et entière : « c'est sa vision, plus que l'objet représenté, qui entre en résonance avec le texte » (p. 81).

- 3 Afin d'en étudier les enjeux esthétiques, Paul Edwards confronte la technique bon marché de la similitravure et celle, plus raffinée, de l'héliogravure. Si la première maintient la photographie dans une position subalterne face au texte, la seconde participe, comme le montre l'analyse des recueils de Bill Brandt, d'un renouvellement de leurs rapports en affirmant un réel parti pris artistique. Laissant volontairement de côté le livre numérique, Paul Edwards poursuit son étude de la matérialité des *photobooks* en observant de près les couvertures, puis en s'intéressant à l'emploi du *sfumato*, que l'on peut retrouver sur les pochettes de disques ou dans les livrets de CD, ces derniers étant, aux yeux de l'auteur, des formes particulières du *photobook* littéraire.
- 4 Dans la seconde partie de son livre (« L'œil littéraire », p. 123-216), l'auteur interroge l'influence de la théorie darwinienne sur la représentation de la nature, notamment dans les romans illustrés de Thomas Hardy et à travers l'étude du motif de l'arbre, en montrant que le *photobook* littéraire de la fin du XIXe siècle oppose à l'approche scientifique du paysage une image créationniste et esthétisée. Il analyse également la manière dont apparaît dans la presse l'image privée (Renée Vivien) et publique (Jean Lorrain) de l'écrivain, puis celle dont le photographe figure lui-même dans les romans en tant que personnage dont les images nourrissent le récit fictionnel, comme dans *Austerlitz* (2001), ultime roman de Winfried Georg Sebald, dont l'étude conclut cette seconde partie. Une troisième partie (« Répertoires de la photolittérature », p. 217-342) présente, de manière très complète, les répertoires de la photolittérature par auteur et par photographe dans les trois pays concernés. Cette somme de travail consacrée à une forme de livres jusqu'alors assez peu étudiée aura demandé à Paul Edwards de conjuguer histoire littéraire et histoire de la photographie, tout en ouvrant d'intéressantes perspectives sur l'histoire sociale des pays concernés.