



HAL
open science

La constellation métaphorique photolittéraire

Jean-Pierre Montier

► **To cite this version:**

Jean-Pierre Montier. La constellation métaphorique photolittéraire. Revue internationale de Photolittérature, 2017, Ut pictura poesis 2017, 1, pp.1-11. hal-01614674

HAL Id: hal-01614674

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01614674>

Submitted on 11 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La constellation métaphorique photolittéraire

Jean-Pierre Montier

Référence électronique:

Jean-Pierre Montier. « La constellation métaphorique photolittéraire », *Revue internationale de Photolittérature* n°1 [En ligne], mis en ligne le 09 octobre 2017, consulté le 11 octobre 2017. URL : <http://phlit.org/press/?articlerevue=la-constellation-metaphorique-photolitteraire>

Résumé

Tandis que depuis une quarantaine d'années la photographie a connu un vigoureux processus d'artialisation, et que par ailleurs nombre d'analyses de cette image sont souvent demeurées tributaires de l'idée qu'elle est un langage – ce qui justifie généralement la démarche comparatiste traditionnelle – nous proposons de déplacer la problématique, en posant la photographie non comme une chose (appareil, dispositif, etc.) mais comme un *objet*, ou une relation, un commerce, idées à partir desquelles on envisagera les effets de propagation, de va et vient, d'échanges symboliques qui s'opèrent avec le discours et les modes de représentation construits littérairement. Tôt après son invention, la photographie a été à juste titre perçue comme suscitant, tant dans les pratiques que dans les manières de penser, des déplacements catégoriels, des transports, c'est-à-dire des métaphores. On définira la photographie comme un prisme métaphorique. Par une heureuse conjonction, la préparation de ce numéro de revue a coïncidé avec la publication en français d'un livre de Bernd Stiegler consacré à ce sujet, auquel il est rendu hommage.

et qu'elle traduit au contraire une nécessité plus profonde, sur laquelle il convient de poser quelques réflexions.

Dans *Images de la photographie*, à l'entrée « Langage », Bernd Stiegler cite un article datant de 1840, paru dans l'Ohio, claironnant qu'on venait d'inventer le daguerréotype : « Sa perfection est inaccessible à la main humaine et sa vérité transcende tout langage, toute peinture et poésie. C'est le premier langage universel qui s'adresse à tous ceux qui sont capables de voir, au moyen d'un alphabet compris tant dans les cours royales de la civilisation que dans les cases des sauvages. La langue imagée du Mexique et les hiéroglyphes d'Égypte sont désormais dépassés par la réalité¹. »

Or, que nous dit cette anecdote ? D'abord, que le journaliste a conscience de livrer davantage qu'une information : c'est une *bonne nouvelle*. Dans un style qui nous paraît emphatique, il en discerne prophétiquement la portée : son enthousiasme est tout à fait adapté à cette société américaine qui donnera bientôt sa vigueur et son ton à la modernité, que l'on peut assimiler à l'ère de la photographie, qui n'est pas seulement un « progrès » mais une rupture nette avec les sociétés et même les civilisations antérieures. Cependant, ce même journaliste n'en ignore pas moins en quoi consiste au juste cette invention : le procédé chimique demeure assez obscur – et pour cause : la concurrence est vive entre au moins trois inventeurs de part et d'autre de la Manche –, et il se borne essentiellement à donner écho à la daguerréotypomanie qui règne à Paris depuis l'hiver 1839, telle que Théodore Maurisset l'avait admirablement caricaturée (voir ci-dessus).

Loin cependant de lui tenir le moindre grief de cette ignorance, voyons plutôt de quelle façon ce journaliste procède – non pour décrire l'appareil, ni dire comment ça fonctionne ni même exposer à quoi ressemble cette image-là –, mais pour construire ce que François Brunet dénomme à juste titre « l'idée de photographie »². Il produit des métaphores. Et ce non pas dans le but d'enjoliver, ni de mieux faire concevoir grâce à une image concrète ce dont il s'agit, mais parce que l'invention dont il s'essaie à cerner les contours est fondamentalement d'essence métaphorique. La photographie est « comme » tout un réseau d'objets qu'on peut lui substituer : telle sera ici notre proposition.

Et l'on pourrait probablement s'amuser à reprendre tous les grands textes de ses théoriciens, d'Ernest Lacan à Roland Barthes, de Susan Sontag à Jean-Christophe Bailly, pour ne mentionner que ceux-là, l'on y trouverait au fond la même poussée métaphorique : la photographie est *comme* un miroir, *comme* un œil, *comme* un souvenir, *comme* un *memento mori*, *comme* le flux de la lumière solaire...

Pour notre journaliste, elle est *comme* le langage, en mieux car elle est universelle – et l'idée d'une ère post-babélique traversera l'histoire de la photographie aussi bien que celle de la modernité.

Elle est en outre *comme* la peinture et la poésie ; en mieux car elle les réunit. Elle est *comme* nos écritures ; en mieux car ses signes n'ont rien d'arbitraire. Elle est *comme* les autres outils humains, mais elle fait précis que la main et plus vrai que l'esprit. Elle est finalement *comme* Dieu – elle « transcende tout langage » – ou *comme* « la réalité » même qui « dépasse » tout ce que l'homme peut faire – une thèse déjà transcendentaliste semblerait-il que l'on retrouvera chez C. S. Pierce, voire chez P. H. Emerson ou Victor Hugo –.

Ce que ce journaliste comprend parfaitement, et la conviction qu'il souhaite faire partager, c'est que cette invention rebat les cartes de notre histoire depuis les temps les plus anciens : elle annule Babel et la malédiction de la dispersion des sociétés humaines, elle est une aspiration à faire et à voir autrement, l'allégorie (qui est une métaphore filée et personnifiée) d'une forme inédite de Progrès dont tout un chacun sera partenaire et bénéficiaire.

L'on pourra du reste trouver notamment chez Edgar Morin, en écho lointain de cet article ancien, une assertion (citée dans son avant-propos, p. 19, par Bernd Stiegler) qui elle aussi confère à la photographie la portée non pas d'une invention ponctuellement située à un moment donné de notre histoire, mais celle d'une puissante *translatio* (un mouvement, un passage, un transport : donc un geste métaphorique) brassant des conceptions de l'image archaïques et modernes, des valeurs anciennes nouées à d'autres émergentes : « La photographie couvre tout le champ anthropologique qui part du souvenir pour aboutir à un fantôme parce qu'elle réalise la conjonction des qualités à la fois parentes et différentes de l'image mentale, du reflet, des ombres³. »

Aussi bien, c'est parce qu'elle a cette double portée métaphysique et anthropologique que la « Bonne nouvelle » – et l'expression a toute la force de la référence biblique, avec déjà son lot métaphorique, la venue de la Lumière, la Révélation, etc. – que la naissance de la photographie ne pouvait s'annoncer que par des *comparaisons* et par un *mouvement* vers des images. N'oublions pas en effet que métaphore signifie les deux : l'image et le mouvement, la relation comparant/comparé et le déplacement de l'un à l'autre.

Dès lors, poser que « la photographie est *comme* », c'est affirmer qu'elle est moins une chose qu'une idée, voire un symbole, tout un mouvement vers d'autres idées, d'autres images. Car si elle est *comme* notre langage, elle est aussi *comme* nos images : elle empiète autant sur le territoire des graveurs, comme le déplore Théodore Maurisset, que sur celui des littérateurs, allant de l'un à l'autre, incessamment, débordant nos catégories, soit esthétiques, soit sociales – des cours princières aux cases des sauvages, assure le journal paru dans l'Ohio –.

C'est sous le signe de cette acception volontairement très vaste du syntagme « la photographie » que sera placé ce numéro, et c'est aussi la raison pour laquelle il s'ouvre sur la référence à la réflexion posée par Bernd Stiegler, car le sens spécifique que nous

confèrerons à la notion de *photographie* implique de la cerner sous les auspices d'une constellation métaphorique. Quel est ce sens, qu'a-t-il de spécifique ?

Une chose et un objet

Il est assez clair que « photographie » sera compris, par un historien de la culture, comme une « idée », pragmatiquement pertinente à un moment du développement de la société qui en a engendré l'invention et en a assuré l'expansion. Le spécialiste des sciences et des techniques, pour sa part, l'envisagera sous l'angle de la succession des appareils, des procédés, de leurs applications, en lien avec la chimie, l'optique, plus tard avec le numérique. L'historien de l'art quant à lui va considérer la photographie en rapport avec les autres arts institués, étudiera les processus de légitimation, les critères de rupture, la formation des mouvements, leur théorisation, le traitement du médium et la validation des œuvres. Dans le champ littéraire, la plupart des études inscrites au sein des *Visual Studies* sont axées sur la question des modalités d'insertion dans le texte, sur les phénomènes de friction et d'interférence entre les deux types de langage, mais, le plus souvent, sans distinguer nettement ce qui est illustration par une image, au sens large, avec l'immixtion d'une photographie, qui est bien une image en effet, mais possède aussi des propriétés singulières. Le philosophe et le sémiologue, enfin, se penchent sur la conceptualisation de ces mêmes particularités.

Qu'il soit clair que, de notre point de vue, toutes ces démarches sont pertinentes, parfaitement valides, indispensables même, et qu'il est très utile de s'en inspirer et de les intégrer à une analyse photolittéraire.

Cette dernière appréhendera « la photographie » sous deux aspects distincts, comme une chose mais aussi comme un objet. Nous reprenons là une distinction posée par le philosophe et historien des techniques, François Dagognet, pour qui une *chose* est envisagée dans sa matérialité concrète (un appareil a telles caractéristiques, une image est reproduite sur tel support, fait telles dimensions, est obtenue par tel procédé, etc.), tandis qu'un *objet* est cette même chose en tant qu'elle requiert de prendre en compte l'œil, la main, la conscience qui la considèrent, la société ou l'institution qui l'utilisent, s'en servent et finalement l'intègrent à un ensemble d'artefacts et de représentations. La chose est absolue et s'identifie à ses données matérielles ; l'objet est relatif, en un sens il n'existe par vraiment, dans la mesure où il est, selon l'étymologie, « placé sous un regard », tributaire de lui pour exister. Ainsi, et pour reprendre un exemple donné par François Dagognet⁴, une bougie est-elle une *chose* (faite avec telle cire, de telle provenance, etc.) tandis que sa flamme est un *objet*, du moins dès lors qu'on la voit non en physicien qui s'intéresse au phénomène de

combustion, mais en effet en poète, à la manière de Gaston Bachelard écrivant son traité de « rêverie active » intitulé *La Flamme d'une chandelle*⁵.

Pour la photolittérature, *la photographie*, ce sera le point de convergence ou de tension entre le dispositif qui donne à voir et le regard qui l'institue en « chose vue », autrement dit la scène imaginaire où se déroule, se construit, se partage l'acte mimétique. La « photographie », c'est, outre les dispositifs techniques, la scène mimétique où l'image est mise en circulation et donnée comme ayant sens.

Sans négliger évidemment aucun des apports sur lesquels elle doit se fonder et s'enrichir, l'analyse photolittéraire propose de réfléchir en termes de *poétique*, c'est-à-dire de conditions de possibilité de création partagée entre deux domaines culturels, deux champs sociologiques, deux outils techniques, deux traditions et deux langages dont la rencontre, la convergence ou la conjonction n'avaient rien de naturel ni de nécessaire *a priori*, mais qui pourtant sont bel et bien advenues, empiriquement, par bricolage davantage qu'à dessein préconçu, et ce dès l'invention de la photographie – rencontre et conjonction qui ne cessent depuis lors de prospérer, en tant qu'elle ont en partage en effet l'acte de *représenter*, ce qu'on dénomme *mimésis*.

C'est bien pourquoi la photolittérature s'intéresse prioritairement à cette conjonction entre la chose et l'objet photographique au sein de l'espace, mimétique et poétique, littéraire : comment des écrivains usent-ils de photographies – qu'ils transforment dès lors qu'ils s'en servent, comme pseudo preuves ou simili traces, embrayeur de fiction, etc. –.

Champ ou territoire ?

Mais il n'est pas moins important de prendre aussi en compte la manière dont, de leur côté, les photographes intègrent aux images mêmes qu'ils produisent une dimension émanant de ces autres objets appelés « textes », et sur lesquels eux aussi interviennent pour les intégrer en leurs images (sous de multiples formes : légendes, symboles, séries narratives, etc.).

Aussi, la question de pose de savoir s'il convient de penser la photolittérature en termes de « champ » ou bien de « territoire ». Il ne s'agit pas de jouer sur les mots ; un champ est, au moins dans la tradition sociologique, un domaine relativement unifié grâce à des pratiques communes ou sous la coupe d'institutions. Il nous paraît référentiel d'utiliser la notion de « territoire » – que nous définirons comme un espace de tension entre des pôles hétérogènes ou des paradigmes opposés –, dans la mesure précisément où il est important de conserver au moins en mémoire que les photographes et les écrivains, y compris lorsqu'il s'agit de la même personne, ne font pas la même chose ni ne produisent évidemment les mêmes objets. Il est du reste fort possible qu'il n'existe pas de « genre » photolittéraire à

proprement parler – au sens que ce terme possède en analyse littéraire –, hormis sans doute les « photobooks » que Paul Edwards a étudiés, et quoiqu'il ait pu exister aussi des maisons d'éditions ou encore des magazines ayant produit en séries des romans illustrés ou des photoromans⁶.

Le « champ mimétique » – pour reprendre le titre d'un ouvrage de Jean-Christophe Bailly⁷ – c'est-à-dire l'activité consistant à représenter, à « donner à voir » (Éluard) et ajoutons à sentir et à penser, est en réalité leur commun et vaste territoire, car la photolittérature ne saurait se borner à envisager la photographie utilisée en littérature, sans considérer comment la photographie elle aussi a largement puisé au champ littéraire pour générer des modèles narratifs ou poétiques.

L'implication évidente de cette position de principe est que l'action consistant à transformer et transporter – c'est-à-dire littéralement un acte *métaphorique* – devient une priorité.

Mais il se peut qu'il existe aussi des motifs plus profonds, proprement épistémologiques ou ontologiques, peut-être anthropologiques même – c'est du moins ce qu'invite à penser Bernd Stiegler dans l'article inaugurant ce numéro –, et qui justifieraient que nous appréhendions « la photographie » de façon justement indirecte, latérale, oblique et métaphorique.

Or, il semble que de toutes les inventions dont le XIXe siècle a été profus davantage que tout autre antérieurement, la seule dont nous continuions à nous interroger à propos de son « essence » est la photographie. Aucun traité, aucun essai n'est paru sur l'ontologie de l'avion, du téléphone ni du sous-marin, même s'il en existe sur leurs usages écologiques, médiatiques, stratégiques. Ces inventions-là sont demeurées des « choses », ayant un mode d'emploi, des applications, des fonctions. En revanche, les essais ont proliféré jusqu'à aujourd'hui sur l'ontologie de la photographie, et la question « Qu'est-ce que la photographie ? » aura été une antienne, déclinée sous une multitude de variantes : acte ou geste photographique, photographicit , photographiable, image précaire, image plate, etc.

Il est peu probable que nos sémiologues, nos philosophes aient tourné jusqu'à l'obsession autour d'un faux problème. Mais précisément, s'il est véritable, en quoi *consiste-t-il* ? Il nous semble que c'est Tristan Garcia qui l'expose le plus clairement :

« La photographie serait donc un peu plus qu'une surface, mais un peu moins qu'un objet tridimensionnel. Et c'est tout le problème du statut ontologique de l'image photographique : la réduire à une surface, c'est en faire une image abstraite. La réduire à un objet en trois dimensions, c'est en faire en quelque sorte une sculpture.[...]

« Quasi-surface qui peut tendre au quasi-volume, l'image photographique n'a de sens qu'entre ces deux dimensions. Et ce sont bien ces propriétés-là qu'elle communique

à la graphie : une mise à plat du langage, qui se situe pour sa part entre l'abstrait (le texte, qui peut être écrit dans tous les caractères possibles) et le concret (le son, la parole, avec le timbre, la couleur, l'accent, etc.). Nous retrouvons le souci qui réunit, celui du lien entre l'image et l'écrit. Si l'image et le texte ne cessent de communiquer, c'est par leur semblable platitude, leur statut d'objet intermédiaire et « quasi ». Le texte tente sans cesse des percées vers la voix, comme l'image vers la tridimensionnalité – ou bien le texte se replie vers l'abstraction du signe, comme l'image se retire vers le fantasme de la pure surface⁸. »

Dans cette fine analyse, deux éléments retiennent prioritairement notre attention. D'abord, « objet intermédiaire et “quasi” », irréductible à la simple surface et tendant vers le volume, la photographie n'est ni assimilable à du pur imaginaire ni extensible à une véritable chose : son être ressortit au « quasi », c'est-à-dire à du « comme », du registre métaphorique. Ensuite, la conséquence, c'est l'invitation faite tout naturellement à la décliner en tant que génératrice d'images, la première d'entre elles étant la « graphie », l'écriture.

Il y eut une forme de génialité dans la formation étymologique du terme qui a fini par être adopté pour désigner cette invention, qui ne génère en réalité ni de la lumière ni de l'écriture, mais se tient à égale distance de l'une et l'autre, « objet intermédiaire » en effet, mais par là même objet intensément – ontologiquement – métaphorique.

Tristan Garcia a du reste raison de faire remarquer que sa « platitude » résultant de la réduction du réel à une « quasi surface » n'est pas sans rapport avec ce qu'il en est de la littérature elle-même : si formellement écrit soit-il, un poème ne cesse lui aussi d'en appeler à la « voix » qui en est absente mais à laquelle il confère chair également sur le mode du « quasi ».

Il est ainsi maints ouvrages photolittéraires qui en donnent une claire illustration, comme *Le Feu*, de Valère Novarina, sur des images de Thérèse Joly : la succession de fragments de discours en bas de page, sous les images des paysages de montagne, en appelle instamment à la source du réel, à l'instance d'émission de ce qui, absent, le rend pourtant « réel » : la conjonction de l'œil et de la voix⁹. Singulièrement aussi, dans la collection « Traits et portraits » créée par Colette Fellous, au Mercure de France – après qu'elle eut elle-même fait l'expérience, avec *Avenue de France* (paru en 2001 chez Gallimard) de la spécificité d'une autobiographie utilisant des photographies – il existe au moins un ouvrage, celui de Denis Podalydès intitulé *Voix-off* (2008), où il apparaît clairement que la démarche même consistant à recourir à des images photographiques met en exergue non pas du tout que ces photos vaudraient pour de simples illustrations ni des aide-mémoire, mais qu'elles sont la métaphore d'une autre absence, celle précisément de la voix. Ce qui amène deux remarques.

La première est que la photolittérature ne se réduit nullement à la continuation de l'illustration livresque, mais opère des mutations envers et contre notre idée même de texte, voire de littérature.

La seconde est que la présence de photographies dans certains textes met à jour, procède à la « révélation » de l'envers inaperçu de notre conception des « textes », à savoir cette défaillance ou cette tension qui est pourtant en eux, celle de la « voix » absente qui cependant les habite encore – « absence qui habite encore » : un phénomène homologué à ce qu'est précisément une photographie.

Mais, inversement, si ce que nous appelons *photographie* est bien cet objet à géométrie variable, cet objet-quasi ou ce quasi-objet inclinant aux porosités, aux cousinages avec le discours, à ces coalescences avec le littéraire – et donc avec une constellation de métaphores –, alors cela vaut tout autant pour les romanciers et les poètes que pour les photographes eux-mêmes. Qu'on songe à l'inclination de l'œuvre de Sarah Moon vers le conte, à Duane Michals qui se dit non pas photographe mais nouvelliste, à Brassai qui voisine avec le polar ou la poésie dans sa trop peu connue *Histoire de Marie*,¹⁰ ou à Cartier-Bresson dont la plupart des photos relèvent du reportage, qui est un récit, mais dont les plus denses tendent vers le mythe ou l'allégorie, qui est bien un filage métaphorique.

Relancer le travail théorique : de l'ontologie à la culture matérielle

Aussi bien, et pour revenir au beau livre dont nous étions parti, si nous avons souhaité placer ce numéro de la *Revue internationale de Photolittérature* sous le signe ou le patronage du travail de Bernd Stiegler, c'est parce que le petit ouvrage sobrement intitulé *Images de la photographie* possède l'évidence même de la métaphore réussie et suggestive : la simplicité qui, l'air de rien, condensant tout, invite à parcourir un univers de complexité.

La forme du répertoire ou du lexique, sous son air de réduction alphabétique, a la puissance qui convient pour donner son élan à la pensée, à la façon dont Voltaire dans son *Dictionnaire philosophique* réalisait la gageure de vulgariser la pensée des Lumières tout en la relançant, de condenser, dilater et déplacer en même temps – or, condenser, dilater, déplacer, telles sont bien les mouvements, diastoles et systoles, de la métaphore même.

Comme le remarque Georges Didi-Huberman dans sa préface, ce livre nous dit deux choses à la fois : la photographie est un procédé qui donne certes des images, mais c'est au fond dans la mesure où, loin de n'être qu'un outil servant à les produire, elle n'est elle-même qu'un infini réservoir d'images, une sorte de prisme reflétant la mue de cet acte mimétique qu'elle a en partage avec l'autre graphie, langagière et littéraire : « S'il est clair qu'on ne voit plus de la même façon depuis qu'a été inventée la photographie, il est tout aussi clair qu'on

ne *parle* – et donc qu'on ne *pense* – plus de la même façon. C'est tout notre langage, sémantique et syntaxe mêlées, qui aura été bouleversé, d'emblée, par la photographie¹¹. »

Si le fait d'aborder la photographie sous l'angle de la générativité métaphorique est pleinement justifié sous tous les angles envisageables, ce n'est pas toutefois pour aller à l'encontre de l'exigence de conceptualisation ou de rationalisation – et Georges Didi-Huberman souligne bien le rôle clé des images dans la formation des concepts –, ni pour mettre en avant ce qui serait un impensé ou un inconscient particulier à la photographie. C'est plutôt afin de mieux prendre en compte le fait, tout empirique mais déterminant, que *la photographie* aura brassé autant de superstitions plus ou moins assumées que d'exigences fortes de scientificité, de rêveries utopistes que de pulsions positivistes :

« D'emblée, écrit encore Georges Didi-Huberman, la photographie a fait lever les fantasmes – voire des productions délirantes comme l'“optogramme” –, des images mentales ou des métaphores transformant le langage du visible. Et c'est ce *territoire* de transformations qu'expose le livre de Bernd Stiegler. Comme le précise son avant-propos, il s'agit d'observer la “métaphoricité particulière de la photographie” sous l'angle, justement, d'une très grande labilité ou fragilité : une condition dite “précaire” et, plus encore, “ambivalente”. La métaphoricité n'est aucunement garantie de stabilité de l'image ou du langage : bien au contraire, c'est une marque d'ambiguïté – mais féconde si on sait la dialectiser¹². »

Dialectiser la métaphoricité de la photographie, c'est tenter de déployer, sur tout l'espace ou la carte de ce que nous avons appelé un « territoire photolittéraire¹³ », les translations, attirances, frictions possible ou imprévues, entre les pôles visuels et discursifs, c'est-à-dire décliner toutes les métaphores langagières que la photographie a engendrées, portées, impulsées dans les discours littéraires, et inversement examiner comment ces mêmes discours se sont emparés des images portées par les phénomènes photographiques pour se réinventer, de redéployer. Dialectiser la métaphoricité de la photographie, c'est mettre en exergue ce phénomène paradoxal que Jérôme Thélot avait pointé en parlant des « Inventions littéraires de la photographie¹⁴ », c'est-à-dire finalement arpenter cet espace singulier où deux arts apparemment fort éloignés l'un de l'autre ont partagé leur commune ambition de représenter le monde, de construire de nouvelles formes ou formulations de nos réalités. Mais par-delà la récurrente et nécessaire question de la relation inter-artistique, il est indispensable de ne pas négliger celle de la « culture matérielle¹⁵ », tant il est clair que les photographies sont indissociables des supports qui la diffusent, tandis que les œuvres littéraires et leurs auteurs sont également immergés dans un monde dans lequel le fait de disposer de photographies ou d'en réaliser s'est naturalisé, incorporé à notre modernité. Avec des conséquences économiques, politiques, identitaires, et même probablement

neurologiques, que nous n'avons probablement pas toutes envisagées ni a fortiori comprises.

Il n'empêche : les réflexions que propose Bernd Stiegler dans l'article qui suit ont encore davantage d'ambitions, évoquant même un « tournant copernicien de la théorie photographique » ; c'est pleinement justifié, et nous pensons avec lui qu'après l'ontologie de la photographie c'est sa « praxéologie » qu'il importe désormais d'entreprendre.

Notre souhait est que la *Revue internationale de photolittérature* soit le support qui, numéro après numéro, y contribuera.

Jean-Pierre Montier (Université Rennes 2)

¹ Bernd Stiegler, *Images de la photographie*, trad. L. Cassagnau, Paris, Hermann, 2015, p. 143.

² François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.

³ Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1958, p. 40.

⁴ Voir François Dagognet, *Philosophie déroutante de la monnaie*, Paris, Belles Lettres, « Encre marine », 2011.

⁵ Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961.

⁶ Voir Paul Edwards, *Perle noire - le photobook littéraire*, Rennes, PUR, 2016. Concernant les romans illustrés et le roman-photo, voir les articles de Marta Carion et de Jan Baetens dans le catalogue de l'exposition *Photolittérature*, sept-déc. 2016, Fondation Jan Michalski pour l'écriture et la littérature, Lausanne.

⁷ Jean-Christophe Bailly, *Le Champ mimétique*, Paris, Seuil, 2005.

⁸ Tristan Garcia, « Quelle est l'épaisseur d'une image ? L'ontologie de la photographie et la question de la platitude », in *Transactions photolittéraires*, dir. Jean-Pierre Montier, Rennes, PUR, 2015, p. 255-270.

⁹ Jean-Pierre Montier, « Un iconotexte : *Le Feu*, de Valère Novarina et Thérèse Joly », in *Livre de photographies et de mots*, dir. Danièle Méaux, Paris, Minard, « Lire&voir », 2010, p. 19-35.

¹⁰ Jean-Pierre Montier, « *Histoire de Marie*, de Brassai : portrait d'un photographe en écrivain », in *Transactions photolittéraires*, Rennes, PUR, 2015, p. 171-194.

¹¹ Georges Didi-Huberman, « Préface », Bernd Stiegler, *op. cit.*, p. 10.

¹² *Idem*, p. 12. Nous soulignons le mot « territoire ».

¹³ Jean-Pierre Montier (dir.), *Transactions photolittéraire*, *op. cit.*, p. 20 sq.

¹⁴ Jérôme Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, 2003.

¹⁵ Marie-Pierre Julien & Céline Rosselin, *La Culture matérielle*, Paris, La Découverte, 2005.