



## N°4 L'image dans le récit I/II

- **Andrea Schincariol**

### L'image rêvée

#### Réalité et simulacre chez Henry Céard

À mon avis, vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie révélant un tas de détails qui, autrement, ne pourraient même pas être discernés<sup>1</sup>. (Émile Zola)

Je crois que généralement (et quoi qu'on en dise) le souvenir idéalise, c'est-à-dire choisit. Mais peut-être l'œil idéalise-t-il aussi ? Observez notre étonnement devant une épreuve photographique. Ce n'est jamais ça qu'on a vu<sup>2</sup>. (Gustave Flaubert)

L'œuvre romanesque de l'écrivain naturaliste Henry Céard (1851-1924) se réduit à deux textes : *Une belle journée*, publié en 1881, accueilli par un discret succès de ventes et par les paroles encourageantes du maître de Médan, Émile Zola ; et *Terrains à vendre au bord de la mer*, paru en 1906, « roman total » selon la définition qu'en donne Georges Londex<sup>3</sup>, créature née d'une longue gestation et testament littéraire de Céard.

---

<sup>1</sup> É. Zola, interview à la revue anglaise *The King* en 1900, cité dans François Émile-Zola et Massin (éds.), *Zola photographe*, Paris, Hoëbeke, 1990, p. 11.

<sup>2</sup> G. Flaubert, Lettre à Hippolyte Taine, cité par S. Thorel-Cailleteau, « Un regard désolé : naturalisme et photographie », dans *Les Cahiers naturalistes*, n°66, 1992, p. 273.

<sup>3</sup> G. Londex, préface à H. Céard, *Terrains à vendre au bord de la mer*, Paris, Mémoire du livre, 2000, p. 16. Dorénavant : TV suivi de la page.

L'un des aspects qui caractérise les deux romans de Céard est, contrairement aux autres récits du mouvement Naturaliste<sup>4</sup>, la présence obsédante de l'image photographique, aussi bien que le poids spécifique du discours *sur* la photographie au sein du récit. On trouve en effet, dans les deux ouvrages de l'écrivain champenois, non seulement un vrai foisonnement d'images mécaniques, mais aussi un véritable commentaire (technique, esthétique et philosophique) sur les produits de l'invention de Daguerre ainsi que sur ses procédés.

Nous nous pencherons ici sur le texte de 1906, où l'objet photographique trouve sa véritable incarnation fictionnelle dans le personnage de Charlescot, photographe amateur<sup>5</sup>. Son appareil est une machine à produire des clichés et des portraits photographiques, que le lecteur retrouve disséminés le long du texte. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ces images ne reflètent pas les apparences extérieures du monde. Elles créent un monde à part, un univers illusoire et trompeur régi par la logique du simulacre. Elles révèlent ce qu'il y a de dangereux dans le rêve et, en multipliant le mécanisme de l'échec, fonctionnent comme une sorte d'écho visuel du dispositif du récit, fondé sur ce même mécanisme.

### Le récit comme dispositif de l'échec

Œuvre énorme par sa longueur et par la richesse de ses thématiques, ce vaste roman breton est la somme des idées artistiques, sociales et politiques de l'auteur. Céard y dessine, sur le fond du paysage de la presqu'île de Téhuen, mouillée par un océan sans cesse agité par la tempête, les silhouettes des nombreux personnages habitant le village de Kerahuel. Une série d'intrigues secondaires s'entrelacent autour de l'intrigue principale annoncée par le titre et construite

---

<sup>4</sup> Sur la relative pauvreté des récurrences d'objets photographiques dans les textes naturalistes, voir A. Buisine, « Les Chambres noires du roman », dans *Les Cahiers naturalistes*, n°66, 1992, pp. 243-268 ; et Ch. Grivel, « Zola, photogénèse de l'œuvre », dans *Études photographiques*, n°15, novembre 2004, <http://etudesphotographiques.revues.org/index394.html>.

<sup>5</sup> Charlescot est peut-être le premier personnage-photographe de l'histoire de la littérature française à avoir un rôle central dans un roman. Avant Céard, Nathaniel Hawthorne avait enrichi son personnel romanesque avec le daguerréotypiste Holgrave, l'une des figures du roman de 1851, *House of the Seven Gables*.

autour des efforts que multiplie le maire, M. Rachimbourg, pour faire de Kerahuel une station balnéaire moderne et mondaine. Ses tentatives se révèlent inutiles : les poteaux indiquant les « terrains à vendre au bord de la mer » ressemblent vite à des croix funéraires. Deux estivants, le Dr Laguépie et l'écrivain Malbar, porte-paroles de l'auteur, figurent comme les observateurs privilégiés de la société de Kerahuel. Ils sont les représentants du groupe des « étrangers », haïs et jaloués par les indigènes. Autour de Malbar et du Dr Laguépie gravitent d'autres estivants. Parmi ceux-ci, le photographe Charlescot.

Or, la tentative échouée de vendre les terrains au bord de la mer et de rendre ainsi Kerahuel une localité de villégiature mondaine, est doublée par la désastreuse histoire d'amour entre Malbar et Mme Trénissan, grande cantatrice lyrique qui introduit le thème wagnérien de Tristan et Yseult, véritable dispositif musical qui structure le roman comme une partition d'opéra<sup>6</sup>. Tout comme le projet du maire Rachimbourg, leur idylle se solde par un échec total et reflète l'effondrement des rêves sentimentaux nourris par les autres personnages du roman. Ainsi, l'intrigue principale et les sous-intrigues ne font qu'adhérer à un schéma unique structurant les 900 pages du roman, à un véritable dispositif du récit, de claire ascendance flaubertienne<sup>7</sup> et qu'on pourrait synthétiser comme suit : l'écroulement du rêve face à la réalité.

Le personnage de Charlescot – photographe amateur dont la compétence technique est ridiculisée dès le début de sa vie fictionnelle – avec son discours et ses clichés, s'intègre à plusieurs titres dans le fonctionnement de ce dispositif du récit.

---

<sup>6</sup> Wagnérien avant tout le monde, Céard était aux Concerts Padeloup pour la première audition, en France, de l'introduction de *Tristan et Isolde*, en 1874. Son article « Au pays de Tristan » est reproduit au début de *Terrains à vendre*, (34 et *sqq.*). Encore, l'écrivain soutenait-il « qu'il faut qu'un littérateur connaisse la musique d'une façon très approfondie » (cité par G. Londex dans la préface à son édition, *TV* 21). Londex définit l'écrivain champenois comme « le plus musicien de tous les Naturalistes » (*ibid.*).

<sup>7</sup> Colin Burns, spécialiste céardien, affirme en ce sens : « *the influence which Flaubert exerted on Céard in the late 1870's endured until the latter's death in 1924. Céard himself was fully aware of the importance of these early contacts in his own literary development* » (« *A Disciple of Gustave Flaubert. Some Unpublished Letters of Henry Céard* », dans *The Modern Language Review*, vol. 50, n°2, April 1955, p. 143).

## L'acte photographique : producteur de simulacre

C'est par la bouche de Charlescot qu'une longue réflexion sur l'acte photographique se développe – réflexion philosophique d'une certaine manière, fondamentale sans doute en ce qui concerne la poétique du roman – et qui fera l'objet de nos toutes premières considérations photo-littéraires sur *Terrains à vendre*.

Voici l'extrait textuel :

– Ce sont peut-être des philosophes profonds, les opticiens qui ont inventé l'instantané. Ils nous ont enseigné le mépris de la durée ; et que, dans l'existence, ainsi que dans la photographie, tout dépend de l'angle fugitif sous lequel nous considérons éphémèrement les objets. Qui sait si notre erreur ne vient pas de chercher à les fixer, et d'essayer de leur assurer une permanence que, par nature, ils ne possèdent pas, ils ne peuvent pas posséder ?

Son appareil lui pesait sur le dos. Il s'arrêta, changea la courroie d'épaule. Puis :

– C'est cette illusion qui prête tant d'intérêt au développement des plaques sur lesquelles nous nous penchons, au-dessus des baignoires de révélation, dans la nuit des laboratoires. L'objectif le meilleur qui passe pour refléter la réalité dans ses moindres détails, ne nous fournit jamais l'image que nous avons rêvée, au moment où nous la mettons au point. Nous la poursuivons sans cesse dans des épreuves où nous ne la reconnaissons pas ; et rien ne vaut que notre chimère avec le travail où nous nous dépensons pour nous convaincre de son néant. (*TV*, 508-509)

Ce passage<sup>8</sup>, d'une densité thématique remarquable, non seulement résume dans les quelques phrases qui le constituent le message profond traversant, de long en large, le texte et peut-être l'œuvre de Céard – l'inéluctable échec auquel toute forme de rêve est destinée à aboutir ; mais, en plus, il contient *in nuce* tous les éléments cardinaux d'une réflexion sur la photographie (réflexion, soit dit en passant, remarquablement moderne et inattendue), lesquels, pris singulièrement, s'offrent comme autant de modèles figuratifs contribuant à la mise en fiction du dispositif photographique. Aspects techniques de l'appareil photographique (instantané, objectif, fixation de l'image), aspects protocolaires de la prise de vue (cadrage, mise au point) et du développement de la plaque sensible (le bain

---

<sup>8</sup> Le passage est bien pris en considération par S. Thorel-Cailleteau (« Un regard désolé : naturalisme et photographie », art. cit., pp. 273-274), mais dans un cadre analytique plus vaste concernant non seulement Henry Céard mais le mouvement naturaliste dans sa globalité. En revanche, les spécialistes céardiens semblent l'avoir négligé.

révélateur), aspects esthétiques de la réception de l'image (détaillisme, reconnaissance du modèle capturé par la chambre noire) : Céard fait appel ici à l'acte photographique dans sa complexité, son articulation et bien au-delà, dans tout son potentiel figuratif et métaphorique de la réalité. Or, cette « erreur », comme le définit Charlescot dans sa tirade, cet écart qui s'ouvre entre la nature (le Réel... ) et sa mise en représentation (qu'elle soit photographique ou littéraire, peu importe) ne peut que se présenter pour nous comme l'espace euphorique au sein duquel développer notre analyse.

### Une floraison de traces photographiques

*Terrains à vendre au bord de la mer* est littéralement envahi par une quantité surprenante de récurrences textuelles liées au domaine de la photographie.

D'abord, le texte est ponctué par tout un ensemble de termes, faisant partie de la technique photographique, extrêmement précis et, aux yeux d'un lecteur inexpérimenté, opaques : « plaques chromées » (*TV*, 367), « appareil à mouvement rapide et circulaire [pour] panoramas » (*TV*, 456), « cristal viseur » (*TV*, 491), « cuvette » et « liquide révélateur » (*TV*, 592), « cliché "dur à venir" » (*TV*, 592), « épreuve négative » (*TV*, 592).

Ensuite, le texte est connoté par une spectaculaire textualisation de portraits photographiques. Ces portraits apparaissent aux yeux du lecteur soit sous la forme diégétique « forte » de portraits tirés par Charlescot lui-même ; soit sous la modalité plus « faible » d'images circulant dans les discours des personnages ou du narrateur.

Enfin, il y a le personnage-photographe Charlescot, véritable incarnation du thème photographique.

## Charlescot, photographe-amateur

### Un illusionniste amateur...

Charlescot est présenté comme « un photographe amateur (...) toujours en retard » (TV, 86). Dès le début de sa « vie fictionnelle », il se trouve ainsi ridiculisé dans sa passion photographique même, car il est caractérisé par son incapacité à maîtriser l'un des aspects fondamentaux de sa pratique : le temps. En plusieurs autres occasions, la *voix-off* qui accompagne le lecteur le long du texte nous parle d'un photographe amateur d'une ineptie et d'une maladresse qui tiennent du tragicomique. Pédant, il oblige tout le monde à passer devant son objectif. Paresseux, il ne développe pas ses plaques. Toujours en querelle avec le soleil, il est disqualifié d'un point de vue technique. Se plaignant de la banalité du paysage, il est disqualifié sur le plan de l'imagination créative. Personnage aux horizons bornés, il ne voit rien en-dehors des limites étroites de son objectif :

M. Charlescot, photographe amateur, homme de relations courtoises, mais réduisant toute la vie à la manœuvre de son objectif ; et pour qui les individus et les paysages cessaient d'exister dès qu'ils n'entraient pas dans le champ de son appareil perfectionné. (TV, 97)

La même question du rapport entre le Réel et sa représentation émerge ici, qui était le point nodal des réflexions de Charlescot lui-même citées plus haut. Pour Charlescot – dit le texte de manière très claire – la vie (sa vie) se réduit à une représentation photographique. Le personnage subit l'existence sous le mode unique et illusoire du simulacre. Ne concevant pas d'autres réalités en dehors de ce même simulacre (« les individus et les paysages *cessaient d'exister* dès qu'ils n'entraient pas dans le champ de son appareil perfectionné », nous soulignons), il vit dans ce qu'on peut en toute logique définir comme une « illusion vraie », une illusion dont il n'est pas conscient, c'est-à-dire, en dernière analyse, qu'il habite l'espace illusoire du rêve... ou du cauchemar. Or, si l'on considère que la construction de ce rêve/cauchemar est soumise nécessairement aux possibilités techniques du médium créateur du simulacre – son appareil photographique, bien évidemment – et que les compétences techniques du photographe subissent de manière systématique un procès de disqualification, on se rendra bientôt compte

que Céard enveloppe Charlescot d'une aura tragique d'une profondeur et d'une modernité tout à fait remarquables : le *fatum* divin pesant sur le destin du héros de la tragédie classique, disparaît en faveur d'une « fatalité technologique »<sup>9</sup> que le personnage de Charlescot lui-même, à cause de son ineptie technique et de son horizon mental limité, crée de ses propres mains. Cas emblématique de ce qu'on pourrait baptiser un « bovarysme à l'ère de la reproductibilité technique »<sup>10</sup>.

...un amant désillusionné

Ce mécanisme d'auto-réclusion dans l'espace fantomatique de l'image photographique se présente, de manière très claire, lorsque Charlescot rencontre la jeune et séduisante Mlle Ophélie Minahouet. Celle-ci apparaît, aux yeux du personnage, « rayonnante » (*TV*, 145), au point que le photographe,

détourné de ses clichés photographiques (...), sur les sollicitations de la demoiselle, laissait son appareil en repos. Pendant des après-midi entières, au soleil, avec un maillet au long manche, il en était arrivé à pousser des boules de couleur. (*TV*, 145)

Or, Charlescot, pour qui la réalité se réduit à l'ensemble des images que son appareil est à même de capter, ne s'éloigne de son « autisme photographique » qu'en apparence. S'il se détourne de ses clichés et abandonne son appareil, ce n'est que pour tourner son regard vers une figure, celle de Mlle Minahouet, qui par son aspect « rayonnant » et grâce aussi à la scénographie ensoleillée qui lui sert de décor quand elle joue, ne peut que renvoyer à la catégorie de la « photogénie<sup>11</sup> ».

Charlescot croit s'évader de l'univers borné des images photographiques et joindre ainsi la réalité extérieure alors qu'il ne fait que tourner en rond, à

---

<sup>9</sup> Nous pastichons ici l'ouvrage de F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modena, Punto e Virgola, 1979, traduit en français sous le titre *La Photographie et l'inconscient technologique*, Paris, Créatis, 1981.

<sup>10</sup> Le nom Charlescot cacherait dès lors celui du personnage inepte par excellence : Charles Bovary. Une fois de plus Céard avoue sa dette vis-à-vis du maître incontesté, Gustave Flaubert.

<sup>11</sup> Dans son sens primordial, « photogénique » désigne un objet sensible à la lumière ou capable d'impressionner la plaque sensible. Voir sur ce point Ph. Ortel, chapitres 8 et 9 « L'invention de la photogénie », *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon Photo », 2002, pp. 229-263 ; ainsi qu'un article précédent, du même auteur, « Poetry, the Picturesque and the Photogenic Quality in the Nineteenth Century », dans *Journal of European Studies*, vol. 30, part I, n°117, March 2000, pp. 19-33.

l'intérieur d'un même simulacre plat et trompeur. Trompeur deux fois, car Mlle Minahouet se révèle être une tricheuse au jeu et une voleuse dans la vie :

la dame et sa fille avaient été prises en flagrant délit de vol aux étagères d'un grand magasin. (...) M. Minahouet, un brave homme de chef de bureau aux titres, dans une compagnie financière, (...) mourut de honte quelque temps après le scandale. (*TV*, 148)

Aussi – spectaculaire confirmation de la vaine tentative de Charlescot de fuir son univers entièrement bâti sur la copie photographique – le scandale des deux voleuses se conclut par « deux nuits de suite [passées] au Dépôt de la Préfecture » où « le service anthropométrique conservait leur fiche de mensuration et jusqu'à leur portrait » (*TV*, 148). Le pauvre Charlescot, mauvais sémiologue autant que pénible photographe, ne parvient pas à capter et à interpréter les indices, pourtant nombreux, désignant la jeune Ophélie comme la « donna criminale » de lombrosienne mémoire<sup>12</sup>.

Non seulement : lorsque Ophélie, après lui avoir confessé ses escroqueries, se décide à quitter Kerahuel, Charlescot, conscient du fait qu'il ne pourra jamais plus la posséder en chair et en os, ne trouve d'autre solution que de lui demander son portrait :

Il posséderait son image à défaut de sa personne. Or, défiant jusque dans ses effusions des épreuves tirées par l'indifférence des praticiens de profession, il rêvait d'obtenir d'Ophélie un cliché qu'il aurait soigné avec tendresse pour l'amener à la ressemblance de son idéal ; et avec toute la sincérité de son âme attristée il dit :

– Mademoiselle, voulez-vous que je vous photographie ? (*TV*, 303)

Ophélie refuse, craignant que son portrait puisse servir, un jour, comme preuve indicielle de sa culpabilité.

Disparue à jamais, Ophélie sort brusquement et définitivement du « cadrage » où Charlescot voulait l'enfermer. La figure de la jeune fille s'échappe dans un « hors-champ » jusqu'ici insoupçonné et inconcevable par le photographe. Le personnage réalise tout d'un coup l'existence, en-dehors des limites du simulacre qu'il a construit et entretenu pendant toute sa vie, d'une autre

---

<sup>12</sup> C. Lombroso et G. Ferrero, *La Femme criminelle et la prostituée*, 1895. Consultable dans la traduction de L. Meille, texte présenté par P. Darmon, Grenoble, Millon, 1991. On connaît le rôle de l'image photographique dans les travaux du savant italien.



dimension. Il découvre, en d'autres termes, la différence entre le rêve et la réalité. C'est à ce moment précis de l'histoire que Charlescot se lance dans la longue tirade citée plus haut, centrée sur le pouvoir illusoire de l'appareil photographique.

Or, il nous semble que Céard ne se limite pas, ici, à utiliser la photographie comme simple métaphore d'un idéal effondré ; bien plus profondément, l'écrivain fait de l'acte photographique et de l'image photo-chimique un dispositif qui, à la fois, structure la trame narrative centrée sur Charlescot, et renforce le schéma narratif fondé sur l'effondrement de l'idéal. La mécanique photographique imite le mécanisme de l'échec sous-jacent au récit, et le nourrit en fournissant tout un *stock* de simulacres trompeurs : les clichés pris par Charlescot.

Figure à maints égards tragique, écrasé par cette « fatalité technologique » qui pèse sur ses épaules, ce dernier continue imperturbablement à traîner partout, comme un fardeau, comme une croix, sa lourde machine photographique et à en déclencher le ressort. Insouciant du fait que ces images ne représentent que les négligeables copies du monde et que derrière leur apparence chimérique se cache le néant, il ne cesse, dans un élan d'autisme et d'onanisme auto-destructeurs<sup>13</sup>, de collectionner portraits sur portraits. Il poursuit son œuvre de mise en fiche de l'univers fictionnel qui l'entoure. Il offre au lecteur un portrait photographique de chaque personnage du roman : un album photographique/simulacre qui pénètre l'espace de l'écriture.

### L'album photographique du roman

Tous les personnages de *Terrains à vendre* apparaissent sous la double forme de « sujets en chair et en os » (quoique fictifs, bien évidemment) et d'images photographiques. Le personnel romanesque créé par Céard est victime de ce qu'on pourrait appeler une scission identitaire entre son propre corps et

---

<sup>13</sup> Nous croyons déceler, derrière le nom de Charlescot, le poète-inventeur-photographe Charles Cros. Aussi, la dimension d'onanisme qui entoure la créature issue de la plume de Céard renvoie peut-être à une figure littéraire qui par excellence symbolise la masturbation, ce Charlot du roman homonyme de Paul Bonnetain dont Céard a écrit la préface (voir P. Bonnetain, *Charlot s'amuse...*, avec une préface par H. Céard, Bruxelles, Kistemaekers, 1883).

l'image photographique de celui-ci. L'opérateur de cette scission spectaculaire est l'appareil de Charlescot.

### Pauline/Pierrot

La première victime de l'objectif de Charlescot est Pauline, petite fille obligée par son père, M. Nicous, à entreprendre une carrière dans le monde du théâtre – monde de la scission identitaire par excellence – et dont le destin s'écrit (ou mieux s'inscrit) sur la surface des clichés pris par le photographe-amateur :

Travestie tous les matins, Pauline, vêtue de blanc, recommençait sans cesse les mêmes morceaux raclés en vain, sans progrès ; et apitoyait les promeneurs au passage, par sa silhouette malheureuse et appliquée de pauvre petit Pierrot que son terrible père contraignait à décrocher la lune. C'est dans cette attitude qu'elle sollicitait, sans le savoir, M. Charlescot, photographe amateur, homme de relations courtoises, mais réduisant toute la vie à la manœuvre de son objectif. (TV, 97)

Encore, quelques pages plus loin :

Un jour, ayant bien calculé les distances, usé d'un bon diaphragme et choisi une heure de lumière un peu voilée ; avec l'assentiment de M. Nicous rêvant de publicité et forçant sa fille à poser, il obtint une assez bonne épreuve de Pauline, en marmiton.

Pauline, la tête un peu penchée, paraissait écouter les sons de son violon qu'elle accordait sur son genou gauche, en imitation d'une statuette de Mozart enfant dont Charlescot avait conservé le souvenir. Car c'était sa recherche et son erreur que, disposant de moyens sûrs pour saisir instantanément les personnages dans leurs gestes d'habitude et leurs allures naturelles, il préférait les obliger à des poses sculpturales, à des immobilités qu'il jugeait plus artistiques que les mouvements de la vie. (TV, 101)

Ces « micro-tableaux vivants » annoncent l'enfermement pathologique de la jeune fille dans l'univers du théâtre. Incapable de sortir de son « autisme dramatique » (dans tous les sens du terme), Pauline sera obligée à jouer sans cesse un rôle, à poser, bref à se rapporter au monde « réel » à travers une seule et unique modalité de relation : celle du simulacre. Ainsi, le lecteur assiste au rapide et inéluctable avancement de l'autisme de Pauline qui désormais, comme le passage suivant le montre, se prête à la pose « naturellement », sans que son père l'y oblige et sans que l'objectif de Charlescot le demande :

Sa robe de prêtresse, à plis lamentables, tombait autour d'elle ; et, les mains sur les genoux, elle essayait de reproduire une pose de désespoir qu'elle avait apprise d'un metteur en scène renommé. (TV, 495)

Cet effet de progressive transformation de Pauline en personnage-poseur, prêt à tout moment à se faire photographier et à réduire ainsi son propre corps à la dimension d'un simulacre plat, est renforcé par un autre passage textuel, où l'on voit Charlescot tirer le portrait de la jeune fille costumée en druidesse :

À la lueur d'une lanterne à feu rouge, il lui montra des plaques de verre trempant dans des bains qu'il remuait au passage. Tous deux, penchés sur une cuvette, épièrent l'action d'un révélateur lent à produire un résultat parce que, disait Charlescot, « le cliché était dur à venir ». L'image, peu à peu, se dessina, les contours se précisèrent ; et, soudain, ils virent Pauline, Pauline du Casino, costumée en druidesse. Sur l'épreuve négative, la robe noire apparaissait toute blanche ; et la physionomie de l'enfant, sombre comme celle d'une négresse, semblait très laide, de cette laideur particulière à la face des macaques, des vieux paysans et des vieux acteurs. (TV, 592)

L'image négative de Pauline – où la robe noire devient blanche – ne peut que renvoyer au premier cliché de la jeune fille, habillée en Pierrot<sup>14</sup> [14]. Une fois son portrait tiré, sa figure dupliquée et réduite à une image photographique plate, Pauline quitte de manière définitive son statut d'être fictionnel en chair et en os pour s'enfermer dans le mode d'existence propre aux images photographiques. Sa relation au monde devient dès lors une relation marquée par le détachement ; une relation médiatisée par la circulation de son « corps photographié » certifiant, comme dans l'exemple qui suit, son statut de « grande artiste » :

Pour ressembler à une grande artiste, elle affectait de la surexcitation nerveuse, prétendait ne pas pouvoir paraître en scène, si elle n'avalait pas préalablement une préparation pour la voix, débitée par un pharmacien auquel elle avait délivré un certificat accompagné d'une photographie la représentant dans le rôle de « Lulli » ; ne tolérait pas le moindre dérangement quand, selon son expression, « elle était sur le tremplin ». (TV, 622)

La transformation du personnage de Pauline en une pure figure plate et lumineuse à regarder s'accomplit sur la scène, où elle apparaît « phosphorescente »

---

<sup>14</sup> Pour une réflexion très aigüe sur les rapports entre la figure de Pierrot et le dispositif photographique, voir l'article d'A. Rykner, « La Pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », dans P. Piret (éd.), *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes. Penser la représentation I*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 151-167. L'article de Rykner répond à celui de Ph. Hamon, « Pierrot photographe », dans *Romantisme*, n°105, 1999, pp. 35-43.

(TV, 903), laissant ainsi « dans les yeux [des spectateurs] une silhouette inoubliable » (TV, 903). D'ailleurs, comme Charlescot s'écrie enthousiaste en regardant son portrait de Pauline, quoi de plus théâtral, « quoi de plus séduisant que de voir une image s'animer, devenir une vivante réalité ? » (TV, 274). Ainsi se termine, pour Pauline, la parabole de réduction au statut de simple image. Tout comme les spectateurs du théâtre qui assistent à sa performance, le lecteur gardera « dans les yeux » seulement le souvenir d'un personnage/silhouette phosphorescent et plat. Le souvenir d'un personnage « simulacre ».

D'autres personnages subissent la même métamorphose.

### Mme Hestoudeau et Mme Vincent Trois

Mme Hestoudeau et Mme Vincent Trois figurent parmi les « étrangères » qui passent leurs vacances à Kerahuel. Les deux femmes se prêtent volontiers au jeu dangereux de mise en image, ou comme on l'a défini plus haut, de scission identitaire de l'être :

C'était sur Charlescot qu'elles [Mme Hestoudeau et Mme Vincent Trois] exerçaient le despotisme de leur coquetterie. En excitant la vanité professionnelle de l'opérateur, elles satisfaisaient sûrement leur désir d'être remarquées, le besoin qu'on s'occupât d'elles. Charlescot, s'entêtait à vouloir mettre les deux amies dans la collection de ses clichés, et les deux femmes prenaient plaisir à provoquer son objectif, à lui causer des déconvenues. (...) Elles se baignaient avec des costumes trop collants ; se penchaient aux fenêtres avec des peignoirs trop largement ouverts sur des chemises découvrant leur poitrine. M. Charlescot, ne désespérant pas de les photographier dans ces déshabillés, braquait en vain ses appareils les plus instantanés sur la splendeur des formes de Mme Hestoudeau, sur la fausse maigreur de Mme Vincent Trois. (...) Maintes fois, malgré leur manège, Charlescot avait pu les surprendre et faire jouer son déclic à propos. Mais toujours, son halo déterminé par la fulgurante lumière du soleil reflété par la mer avait gâté les plaques qu'il prenait embusqué comme un Peau-Rouge, rampant comme un Apache parmi les anfractuosités des rochers où il guettait ces dames pour tâcher d'emporter enfin, sur les épreuves, un peu de leur nudité. À la fenêtre, pour mieux se moquer de lui, elles jouaient la comédie de se montrer demi-nues (...). Mais dès que, l'œil au viseur, il apparaissait derrière son objectif, elles se reculaient au fond de la chambre, hors de la lumière, hors de la perspective. N'importe ! Charlescot déclenchait le ressort de l'appareil, et le soir, dans l'ombre de son écurie, à la lueur d'une lanterne rouge, ne distinguait rien sur son cliché influencé par l'action des sels dits révélateurs, rien, sinon une image démesurément nette des arabesques et des fleurs en fer du balcon de la croisée. Mme Hestoudeau et Mme Vincent Trois étaient restées là-bas, loin de la pellicule, dans le mystère. (TV, 104-105)

Mme Hestoudeau et Mme Vincent Trois s'amuse à provoquer Charlescot à la fois dans sa nécessité d'enfermer le monde dans un cliché et dans la satisfaction de ses instincts sexuels. Pour le photographe, incapable de se rapporter au monde autrement qu'à travers son appareil photographique, la seule manière de posséder les deux femmes consiste à les ranger parmi les clichés de sa collection et à emporter ainsi « un peu de leur nudité » avec lui. Réciproquement, les deux femmes, par leur attitude provocatrice, ne font que rendre manifeste l'autre aspect de ce jeu pervers : elles avouent implicitement leur besoin de mettre en scène leur propre corps. Elles « jouent la comédie », en révélant à l'œil de la chambre noire leur nature profonde de femmes frivoles, d'une moralité douteuse ; ou encore, de femmes *border-line*, en équilibre précaire le long des frontières qui séparent le monde réel et, une fois encore, le théâtre. C'est ce que le texte confirmera par la suite : Mme Hestoudeau deviendra la maîtresse du maire Rachimbourg ; Mme Vincent Trois se révélera être le prototype de la femme hystérique. Leur destin fictionnel s'inscrit ainsi sur la surface sensible de la pellicule photographique.

### Le pilote Yvor

Un dernier exemple nous servira pour montrer le fonctionnement textuel du dispositif de l'album photographique, espèce de machine à transformer la réalité en simulacre, apparence qui se donne pour la réalité. Il s'agit du cas du pilote Yvor, propriétaire du bateau « Je M'en Moque » qui amènera les « étrangers » vers l'île de Kioc'h Vor où, selon les mots de Charlescot, les horizons sont encore « vierges de toute reproduction ! » (TV, 99) Le morceau qui suit décrit la première apparition du matelot breton dans l'histoire :

Il tenait sa casquette à la main ; et sa tête bronzée par le soleil, usée par la mer grimaçait comme les figures de bois sculptées qu'on voit à l'avant des navires. Obéissant aux injonctions, il remit sa casquette sur ses cheveux restés obstinément noirs, malgré l'âge, et Charlescot le travailla immédiatement pour lui faire prendre une pose qu'il qualifiait de naturelle. Il le força à mettre en arrière sur l'occiput la coiffure que le pilote rabattait toujours, la visière en avant, afin de voir plus loin, sur les vagues. Il insista pour qu'il mît en évidence la petite ancre d'argent, insigne de sa profession qu'il portait toujours au bout d'une ganse de soie, dans son gilet. Ainsi trafiqué, il le photographia debout pour servir au

tableau d'un peintre de ses amis qui, dans ses toiles, à Montmartre, représentait les gens de mer. Le vieux se laissa tourmenter, toujours heureux qu'on s'occupât de sa personne et que sa physionomie fut poussée à la notoriété. Il s'habitua à devenir un pilote littéraire dont les incontestables qualités de marin finissaient par disparaître dans le rayonnement de la renommée d'un grand romancier qu'il avait jadis promené à son bord.

(...) Il n'était plus le père Yvor (...) Non, il était devenu le marin qui avait conduit M. Herscher ; le marin qui allait voir M. Herscher à Paris et que Mme Herscher menait avec elle au théâtre, dans sa loge ; le marin pour qui M. Herscher, s'employait de tout son crédit, sollicitait les ministres, demandait la croix. (TV, 112-113)

Non seulement, ici, la question de la pose ainsi que la complaisance du personnage face à l'objectif renforcent ce paradigme de mise en fiche photographique qui apparaît à la fois comme l'une des conditions préalables et comme l'un des indices les plus sûrs de l'effondrement des rêves des personnages du roman. Non seulement l'aplatissement du corps d'Yvor en figure bidimensionnelle se trouve doublé par la référence à une future représentation picturale du pilote (donc, elle aussi, simulacre trompeur) en tant que cliché des gens de mer. Mais, en plus, à travers un surprenant retour au médium scripturaire, incarné en l'occurrence par le romancier Herscher, le personnage se retrouve définitivement rangé du côté du simulacre, prêt à subir son ultime transformation en « pilote littéraire ».

### De la réalité au simulacre : aller/retour

Ici, le texte opère un véritable télescopage des formes de la représentation qu'on pourrait se figurer comme une espèce de triple saut en arrière de la fiction : le personnage romanesque Yvor est transfiguré d'abord en « portrait photographique » (première révolution), ensuite en « portrait pictural » (deuxième révolution), enfin en « portrait littéraire », c'est-à-dire, à nouveau (troisième révolution en arrière), comme les gens de Kerahuél l'affirment, en « réel personnage de roman » (TV, 113). Cette triple révolution se révélera, par la suite, triplement mortifère pour la figure du marin : la réputation d'Yvor sera souillée par le romancier, qui le décrira comme un « pilote breton hirsute et sycophante » (TV, 889) (disqualification du pilote en tant que personnage littéraire) ; la croix d'honneur qu'il rêvait obtenir suite aux pressions de M. Herscher lui-même

n'arrivera jamais (anéantissement du personnage sur le plan iconographique, la croix d'honneur étant bien l'une des icônes de la religion républicaine) ; et qui plus est, son bateau, le « Je M'en Moque », coulera à bas, pendant la nuit, en faisant sombrer avec lui la possibilité même, pour le personnage, de jouer son rôle de pilote (« écoulement » d'Yvor sur le plan de la fiction romanesque).

Or, le traitement textuel du pilote Yvor, ce mouvement de retour dysphorique du personnage au statut de figure littéraire qui passe nécessairement par sa mise en fiche photographique, est mis en œuvre aussi pour les autres figures du roman. De manière générale, celles-ci participent à ce même mouvement circulaire : dans un premier moment, les personnages subissent ce qu'on a pu appeler une scission identitaire due à la présence de leur « double photographique ». Dans un second moment, ils paraissent manifester un sentiment de fascination pour cette scission qui a pour effet un brouillage des frontières séparant la réalité romanesque et le simulacre photographique. Dans un troisième moment, ils finissent par s'enfermer dans ce simulacre et jouer le rôle que leur propre représentation photographique leur impose. En d'autres termes, ils reviennent à leur statut originaire de personnages fictionnels ; à la différence près qu'ils se trouvent soumis à cette « fatalité technologique » et obligés à reproduire la « pose » de leur image photographique. Ainsi, Pauline continue à se mettre en scène sous les mêmes habits de Pierrot qui apparaissent dans le premier portrait de la jeune fille ; Mme Hestoudeau et Mme Vincent Trois continuent à jouer la comédie dans la vie comme elles le faisaient face à l'objectif de Charlescot.

Ici, les dessins photogéniques des personnages traduisent et annoncent le destin (photo)-littéraire que Céard leur a réservé. Les deux dispositifs, image et récit, travaillent ensemble, de manière parallèle et concurrente, pour montrer comment l'idéal, le rêve, n'est qu'un simulacre trompeur destiné à s'écrouler face à la réalité.

## Conclusions

Tout dispositif technique producteur d'images – photographie, cinéma, télévision, Internet – peut se manifester, dans le texte, par des modalités

différentes. En tant que matrice figurative invisible à la lecture, il peut opérer dans les profondeurs d'une œuvre en lui donnant sa forme particulière, comme l'étude d'Alain Buisine que nous avons citée le montre.

Le cas proposé ici, est au contraire celui d'un dispositif, l'appareil photographique, inséré dans l'espace de l'œuvre de manière explicite, c'est-à-dire *en* représentation. L'acte photographique est thématiqué dans la fiction par le personnage de Charlescot, photographe amateur obsédé par la netteté de ses clichés, qu'il rate généralement.

Ainsi, loin d'apparaître comme un dispositif producteur d'images véridiques, la photographie, dans *Terrains à vendre au bord de la mer*, est donnée d'emblée comme une source d'illusions et de désillusions, introduisant dans le roman de Céard ce qu'on pourrait appeler comme une « poétique de l'aberration ». Charlescot, en portraiturant bon nombre de personnages du roman, les montre, sans le vouloir, autrement qu'ils ne sont, créant ainsi une « scission identitaire » aberrante sur le plan de leur moralité, aussi bien que sur le plan de leur mise en représentation sur la scène romanesque. Le personnage-photographe court sans succès après la bonne image, et s'avère incapable de surmonter la « fatalité technologique » que l'appareil photographique fait peser sur lui. Le lecteur retrouve ainsi, incarné dans la figure de Charlescot, le paradigme central de l'œuvre de Céard : « l'effondrement de l'idéal ».

Le texte de *Terrains à vendre au bord de la mer* est donc traversé par ce que l'on pourrait nommer une « dynamique de la soustraction » : l'image rêvée n'est donnée que pour mieux être soustraite à la vue (et à la lecture), en laissant la place au néant. Image photographique et récit s'interpénètrent et se confondent dans un principe de fonctionnement commun.

Une réflexion plus générale pour conclure : au-delà de sa présence textuelle obsédante, le dispositif photographique semble avoir, dans l'écriture de *Terrains à vendre* et dans la relation complexe que ce roman entretient avec le Naturalisme, un rôle extrêmement important. Avec cette œuvre, Céard dessine, en quelque sorte, la limite et la fin du Naturalisme par la critique de ce mimétisme



photographique sous-jacent à la célèbre « théorie des écrans » du maître, Émile Zola :

Somme toute, l'Écran réaliste, le dernier qui se soit produit dans l'art contemporain, est une vitre unie, très transparente sans être très limpide, *donnant des images aussi fidèles qu'un écran peut en donner*. (...) il contente ma raison, et je sens en lui des beautés immenses de solidité et de vérité<sup>15</sup>. [15]

En revanche, chez Céard l'image issue de la chambre noire marque symboliquement l'effondrement du rêve naturaliste d'un écrivain/écran qui se place en toute franchise devant la nature et la rend dans son ensemble, exactement, sans exclusion aucune : photographiquement.

---

<sup>15</sup> Émile Zola, lettre à Valabrègue, 1864 ; nous soulignons. Consulté dans sa version électronique, url : <http://www.cahiers-naturalistes.com/pages/ecrans.html>