

*La Postérité du Soleil :*  
**une aventure photolittéraire à l'épreuve  
de «l'indicible»**

*Dr. Lana Habib Gobran*  
*Département de langue française*  
*Faculté des Lettres*  
*Université d'Alexandrie*

Lorsqu' en 1951, René Char confie à son ami Albert Camus les photos de l'Isle-sur-la-Sorgue réalisées par la jeune photographe Henriette Grindat, afin de les inclure dans leur projet commun de « livre sur le Vaucluse », le premier ouvrage français illustré de photographies de voyage fêtait déjà ses cent ans. Doublement signé Maxime Du Camp et pour le récit et pour les photographies qui l'accompagnent, *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*<sup>1</sup> marqua aussi bien l'acte de naissance d'«une nouvelle forme d'imprimé»<sup>2</sup> que l'acte de mariage du couple littérature/photographie dont les rapports complexes pour ne pas dire compliqués, ne cesseront au fil des pages et des années, d'évoluer.

D'ailleurs, dès son invention, la photographie connaît une réception sceptique quant à ses intentions de vouloir – par sa relation immédiate et donc, supposée fidèle au monde – détrôner le texte littéraire. En 1859, Baudelaire annonçait déjà le ton dans son célèbre article «Le public moderne et la photographie» dont voici un extrait:

« il faut donc qu'elle [la photographie]  
rentre dans son véritable devoir, qui est

---

<sup>1</sup>Maxime Du Camp, *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction*, 2vol., Paris, Baudry, 1852.

<sup>2</sup>Marta Caraion, *Pour fixer la trace Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Genève, Librairie Droz S.A., 2003, p. 12.

d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur [...] Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, [...] Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous !»<sup>3</sup>

Si la tradition de faire coexister/cohabiter/ ; dialoguer/rivaliser textes et photographies est ancienne, l'intérêt que porte le champ de la critique à ces «œuvres hybrides»<sup>4</sup> reste, lui, relativement récent. Mais précisons déjà que dresser l'historique ou l'évolution de la réception de la « littérature photographique »<sup>5</sup> en général – projet qui mériterait un article à part<sup>6</sup> – n'est pas l'objectif de la

---

<sup>3</sup>Charles Baudelaire, «Le public moderne et la photographie», *Salon de 1859, in Ecrits esthétiques*, 10/18, 1986, p. 36.

<sup>4</sup>Paul Edwards, *Soleil noir Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 9.

<sup>5</sup>A la suite de Marta Caraion, *op. Cit.*, p. 13, nous considérons, sous cette appellation, différents types de textes : textes d'écrivains, d'historiens, de critiques qui directement ou indirectement contribuent à caractériser le «photographique».

<sup>6</sup>Cf. à ce sujet la bibliographie de Lambrechts et Salu, *Photography and literature* ; l'introduction de l'ouvrage de Paul Edwards, *op. Cit.*, pp. 9-12 ainsi que la préface signée J-P. Montier de l'ouvrage à paraître *Transactions photolittéraires*, pp. 6-27.

présente étude qui se voudrait une tentative d'explorer les rapports qu'entretiennent textes et photographies dans une œuvre spécifique, à savoir *La Postérité du soleil*, œuvre réalisée à six mains : celles d'Albert Camus, de René Char et de la jeune artiste suisse Henriette Grindat venue à L'Isle-sur-la Sorgue, à la découverte du pays de ce dernier.

Nous partirons de l'hypothèse que le choix d'inclure l'élément photographique dans leur œuvre serait, de la part d'A. Camus et de R. Char, une forme nouvelle de poursuite de l'innommable non comme source d'une quelconque transcendance ou révélation mais comme promesse de rencontre avec «l'indicible». Ce concept opératoire devient, depuis la seconde moitié du XXe siècle, non seulement un thème privilégié voire un champ d'investigation commun chez nombre d'écrivains tels Beckett, Blanchot, Duras et Sarraute pour n'en citer qu'eux, mais une condition même de l'acte créateur considéré alors comme poursuite ou quête de l' «indicible».

Marie-Chantal Killeen, dans son *Essai sur l'indicible* pousse plus loin encore et considère ce concept comme une spécificité de la pensée contemporaine qui «définit» *l'ethos* post moderne:

---

(Comme ce dernier ouvrage est sous impression, la pagination est susceptible de changer).

« C'est que les écrivains de la deuxième moitié du XXe siècle poursuivent l'innommable non plus comme la source d'une révélation possible qui leur permettrait éventuellement de maîtriser l'origine – et par là même la mort – mais plutôt comme le lieu d'une rencontre avec l'impossibilité, le silence et l'altérité. [...] La quête contemporaine de l'indicible conditionne un rapport nouveau à l'écriture qui contribuera, à son tour, à définir l'éthos qu'on peut dire post-moderne.»<sup>7</sup>

Autrement dit, nous nous demandons si le recours du texte littéraire à la photographie ne serait pas un moyen pour celui-ci d'outrepasser ses propres limites pour *faire image* à même d'exprimer «l'indicible» et d'ouvrir un lieu de *commune présence*<sup>8</sup> ou de co-naissance au/du monde à travers l'existence, dans le même espace de lecture, de deux éléments relevant l'un de la sphère du verbal, l'autre de la sphère de l'iconographique. L'objet photographique serait-

---

<sup>7</sup> Marie-Chantal Killeen, *Essai sur l'indicible – Jabès, Duras, Blanchot*, Presses universitaires de Vincennes-Saint-Denis, 2004, p. 11.

<sup>8</sup>Nous empruntons à Char, le titre de son recueil

il la substitution à une parole manquante ? L'expression de «l'indicible» par la photographie serait-elle un moyen de pallier au silence tout en le maintenant ? En extrapolant les propos de Marie-Chantal Killeen, pourrions-nous émettre l'hypothèse que la photographie, dans et par son silence, offrirait une promesse de rencontre avec «l'indicible» qui définirait *l'ethos* camusien au cycle de la mesure<sup>9</sup>?

Avant de tenter de répondre à ces questions, commençons d'abord comme le préconise Paul Valéry, par le «nettoyage de la situation verbale»<sup>10</sup>.

Qu'est-ce que la «photolittérature» que nous mentionnons dans le titre?

J-P. Montier se voit, encore en 2014, obligé de rappeler la définition de ce néologisme employé pourtant pour la première fois, en 1988, comme titre d'un numéro de la *Revue des Sciences humaines* dirigée par Charles Grivel :

«Le concept «photolittérature» désignera  
l'ensemble des conjonctions qui, des années

---

<sup>9</sup>Rappelons au passage que Camus divisa l'ensemble de son œuvre en trois cycles : l'absurde illustré par Le Mythe de Sisyphe, la révolte assimilée à la figure de Prométhée, et enfin, la mesure qu'incarne Némésis. Phase à laquelle appartiendrait, d'après notre hypothèse de travail, *La Postérité du Soleil*.

<sup>10</sup>Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Œuvre I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1316.

1840 à aujourd'hui, ont noué la production littéraire avec l'image photographique, les processus de fabrication spécifiques qui la caractérisent et les valeurs (sémiotiques, esthétiques, etc.) qu'elle infère. Il s'agit matériellement de productions éditoriales illustrées de photographies, mais aussi d'œuvres dans lesquelles le procédé et l'imaginaire qui lui est associé (l'exploitation de l'idée de «révélation», la rhétorique de l'inversion en positif/négatif, en noir/blanc, ou bien encore la décomposition de descriptions en équivalents d'instantanés, etc.) jouent un rôle structurant.»<sup>11</sup>

Par sa macrostructure, *La Postérité du Soleil* appartiendrait à cette première catégorie de «productions éditoriales illustrées de photographies». En effet, l'ouvrage en comporte trente en noir et blanc, de dimension égale (250x325 mm) qui occupent chacune l'intégralité de la page de droite avec une marge blanche encadrante des quatre côtés. Chaque photo alterne avec un fragment poétique de Camus. De longueur variable, un fragment n'excède pas une

---

<sup>11</sup>J-P. Montier, *op. Cit.*, p. 13.

dizaine de lignes et se réduit parfois à une phrase, voire à un mot qui se trouve alors noyé dans une mer de silence. Un silence que concrétise l'espace blanc qui occupe de ce fait la plus grande surface de la page de gauche. Au bas de celle-ci, une pagination allant de 8 à 66 qui prend en compte la présence des pages photographie même si celles-ci ne sont ni numérotées ni paginées. Aucun titre interne ne vient rompre le flux de la lecture, aucune légende non plus.

Avouons que pour un lecteur familier de l'œuvre camusienne mais non habitué à la coprésence de deux éléments qui demeurent sémiotiquement hétérogènes et, qui par conséquent, représentent deux pôles d'attraction à l'œuvre, la lecture d'un tel ouvrage semble – ne serait-ce que dans un premier temps – déroutante. L'impression d'inconfort ne tarde pas à engendrer une série de questions basiques : quel doit être l'ordre d'exploration d'un tel ouvrage ? Faudrait-il commencer par le texte comme le voudrait le sens de la lecture (texte à gauche, photo à droite) ? Ou serait-il plus logique de prendre en considération le contexte de réalisation du livre et regarder d'abord les photographies puisque leur réalisation en 1950 à la demande de René Char et leur sélection par Camus et Char en 1951 sont antérieures au texte camusien ? Franck Planeille ne manque pas d'ailleurs de souligner cette



antériorité des photographies, à la fin du livre, dans un texte de deux pages intitulé « consentir à l'énigme » :

«Dès le début de l'année 1951, Char confie à Camus les photographies d'Henriette Grindat pour leur dessein de faire un livre ensemble, Camus acquiesce mais il est encore trop tôt pour qu'il s'y consacre pleinement, tant il est mobilisé par son essai [*L'Homme révolté*] : 'je n'ai ni une goutte d'énergie supplémentaire, ni surtout assez de fraîcheur pour le texte de ces photos, écrit-il à Char. Je les regarde et je profite d'elles » (25 février 1951).

*L'Homme révolté* achevé, Camus se met au travail. [...] Le manuscrit de *La Postérité du soleil* est daté de 1952.»<sup>12</sup>

Déroutante également est l'absence – contrairement à la majorité des ouvrages d'A. Camus – d'un sous-titre générique tels *Essai sur l'absurde* qui apparaît sous *Le Mythe de Sisyphe* ; *Nouvelles* qui qualifie les textes fictifs réunis dans *L'Exil et le royaume* ; *Conférences et essais* ; *Chroniques algériennes*...pour ne citer que ces sous-titres introduits tous par un terme générique qui, en les situant à un niveau

---

<sup>12</sup>Franck Planeille, «Consentir à l'énigme», *PS*, p. 78.

métalinguistique par rapport au titre principal généralement abstrait, prépare «l’horizon d’attente» du lecteur.

Ce qui n’est certes pas le cas de *La Postérité du soleil*. En fait, il semblerait que cette œuvre oubliée par les critiques jusqu’en 2010 – année de la célébration du cinquantième anniversaire du décès d’A. Camus – «demeure une expérience d’écriture tout à fait unique»<sup>13</sup> puisque, outre la présence de l’élément iconographique et l’absence de toute appartenance générique explicite, nous découvrons, à travers les fragments aphoriques qui composent l’ouvrage, un Camus poète. Or, résonnent encore en nous le mépris de Caligula envers les «faux poètes» qui usent de «mensonges» à qui il fait lécher leurs tablettes, ou les propos de Leynaud que Camus cite dans la préface aux *Poésies posthumes* : « Je me suis souvent demandé, disait, Leynaud, si je ne m’exerçais pas à la poésie pour me démontrer à moi-même que je n’étais pas poète [...] j’ai parfois le dégoût de la poésie»<sup>14</sup> ou encore l’aveu que fait Camus à son ami Char : « Avant de vous connaître, je me passais de la poésie. Rien de ce qui paraissait ne me concernait.»<sup>15</sup> D’ailleurs, comment réconcilier les pièges du lyrisme et la fascination de Camus pour le XVII<sup>e</sup> siècle classique ?

---

<sup>13</sup>Anne Prouteau, «Postérité du Soleil (La) », *Dictionnaire d’Albert Camus*, p. 707.

<sup>14</sup>Pierre-Louis Rey, «Poésie», *ibid.*, p. 691.

<sup>15</sup>Lettre du 16 mai 1956, *Correspondance (1946-1959)*, Albert Camus-René Char, Gallimard, 2007.

Toujours en quête de repères, le lecteur se trouve alors dirigé vers d'autres éléments du péri-texte dans l'espoir de trouver peut-être dans la préface ou la postface de l'ouvrage une explication quelconque à ce choix presque systématique de déconstruire l'«horizon d'attente» du récepteur de cette œuvre hors normes. En effet, l'ensemble textes/photographies – puisque c'est bien d'un ensemble qu'il s'agit – se trouve embrassé par une préface d'une page signée René Char qui porte comme titre « De moment en moment » et une postface également de René Char qui, elle, s'étend sur six pages au titre révélateur : « Naissance et jour levant d'une amitié ». Il serait réconfortant de considérer, à la suite de Patrick Berthier, que préface et postface forment ainsi une sorte d'«enveloppe protectrice»<sup>16</sup> de l'ensemble textes/photographies.

Cependant, le statut posthume de *La Postérité du Soleil* rendrait plus adéquate la définition que donne Antoine Compagnon de la préface comme l'élément qui, dans tout péri-texte, marque la mort «dite d'avance», une mort qui, dans le cas de cet ouvrage, serait à prendre d'abord au sens propre:

« Plus que la conclusion, la préface est une  
finition (non une finalité) de l'écriture [...] »

---

<sup>16</sup>Patrick Berthier, «Recensions » in *Etudes*, 2010/6, n. 412, p. 842.

elle marque l'entrée du livre dans un univers différent, celui de l'aliénation, de la publication, de la circulation, elle est une dépossession, un deuil, une séparation. »<sup>17</sup>

Camus aurait pu faire siennes ces propos de Compagnon : «Je me donne la mort à la une, j'achève le sujet que je fus le temps d'écrire ce que vous allez voir. »<sup>18</sup> Mais c'est son ami René Char qui se charge dans la postface d'annoncer la mort de l'auteur : « Camus est mort » écrit-il dans le dernier paragraphe de la dernière page de la postface, après avoir relaté l'histoire de leur longue amitié ainsi que les conditions de réalisation de ce projet commun qui «*comme tous les projets réalisés sur l'aile de la joie, tarda à parfaire son destin.*»<sup>19</sup>

Préface et postface seraient ainsi l'épithaphe/hommage adressés à un ami de longue date dont les dernières paroles, quelques jours avant son départ fatal pour Paris, en janvier 1960, furent : «René, quoi qu'il arrive, faites que notre livre existe !»<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde main ou Le travail de la citation*, Le Seuil, 1979, p. 345.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> René Char, postface, *PS*, sans pagination.

<sup>20</sup> Franck Planeille, «Consentir à l'énigme», *Ibid.*, p. 79.

*La Postérité du Soleil* : un livre de deuil et de souvenirs autant que d'amitié»<sup>21</sup> ? Certes. Mais surtout un livre testament où destin et dessein se croisent. En témoignent ces questionnements de Char qui inaugurent le livre :

*«Pourquoi ce chemin plutôt que cet autre ?  
Où mène-t-il pour nous solliciter si fort ?  
Quels arbres et quels amis sont vivants  
derrière l'horizon de ses pierres, dans le  
lointain miracle de la chaleur ? ...Comment  
montrer, sans les trahir, les choses simples  
dessinées entre le crépuscule et le ciel ?»*<sup>22</sup>

Tel est le dessein de cette œuvre : «*montrer sans trahir*». « Montrer » et non « décrire » car « les descriptions de Camus, comme le note judicieusement Raphaël Enthoven à propos de l'ensemble de l'œuvre camusienne, [...] ne montrent pas un spectacle mais détaillent une expérience qu'aucun mot ne restitue... »<sup>23</sup>. « Montrer » et non « imiter » ni « répéter » car « répéter ce monde c'est peut-être le trahir plus sûrement qu'en le transfigurant. La meilleure des photographies est déjà une trahison. »<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> ID, *Ibid.*

<sup>22</sup> René Char, Préface, *Ibid.*, sans pagination. Nous respectons la typographie du texte de la préface et de la postface transcrits tous deux en italique.

<sup>23</sup> Albert Camus, Œuvres, Gallimard, 2013, volume Quarto, préface de Raphaël Enthoven, p. 39.

<sup>24</sup> A. Camus, Cahier IV, janvier 1942 – septembre 1945, *Carnets 1935-1948, Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1004.

avouait Camus dans ses carnets. Et pourtant c'est à la photographie que Char et Camus confient la mission de «montrer» leur «arrière-pays» commun: natif pour le premier ; d'adoption pour le «Vauclusien volontaire»<sup>25</sup>. Char formule explicitement ce désir dans la postface du livre :

«mon désir, quand je vis les premières photographies d'Henriette Grindat, d'obtenir des images, des portraits, des paysages du Vaucluse qui différaient des photographies cartes-postales ou des documents de pure recherche que leur maniérisme involontaire exile aussitôt. [...] Je voulais qu'Henriette Grindat saisît avec son objectif l'arrière-pays qui est l'image du nôtre... »<sup>26</sup>

La table des matières, placée à droite de la dernière page de la postface vient comme une réplique immédiate exhausser ce vœu. Sous le titre justement de « topographie », celle-ci, tout en respectant la pagination du texte, donne un titre ou une légende qui correspondrait au contenu référentiel de chacune des trente photographies précédée

---

<sup>25</sup>C'est ainsi que Camus dédiait ses livres aux amis l'Islois.

<sup>26</sup>René Char, «Naissance et jour levant d'une amitié», postface, *op. Cit.*, p. 74-75.

chacune par un chiffre romain, comme le montre la reproduction de cette «topographie» dans son intégralité<sup>27</sup> :

### TOPOGRAPHIE

I.	Les toits des maisons à L'Isle-sur-Sorgue	8
II.	Escalier d'une ferme sur la colline de Lagnes	10
III.	Le Thor	12
IV	Saule mort et remparts, le Thor	14
. V	Squelette de roue, L'Isle-sur-Sorgue	16
VI.	Platane en hiver	18
VII.	Herbe mûre du Vaucluse	20
VIII.	La petite Sorgue des enfants	22
IX.	Deux saules dans le vent, les Névens, L'Isle-sur-Sorgue	24
X.	Peupliers et tournesols, route de Velleron	26
XI.	Bois d'oliviers	28
XII.	Gel aux Névens	30
XIII.	Maison de pêcheur, aux Espéluges	32
XIV.	Le chemin du foin, les Névens	34
XV.	Sentier dans l'îlot	36
XVI.	Le saule en deux états	38
XVII.	Le partage des eaux, L'Isle-sur-Sorgue	40
XVIII.	Chemin des collines à Lagnes	42

---

<sup>27</sup>Cf. *infra*, p.

<b>XIX.</b>	<b>Les oliviers du Rébanqué, Lagnes</b>	<b>44</b>
<b>XX.</b>	<b>A Fontaine-de-Vaucluse : « La Font de l'Oulle »</b>	<b>46</b>
<b>XXI.</b>	<b>Le lit du Cavalon</b>	<b>48</b>
<b>XXII.</b>	<b>Chemin de charrette</b>	<b>50</b>
<b>XXIII.</b>	<b>Un noble puits à Lagnes</b>	<b>52</b>
<b>XXIV.</b>	<b>La grange obscure</b>	<b>54</b>
<b>XXV.</b>	<b>Jeune fille au bord de Sorgue</b>	<b>56</b>
<b>XXVI.</b>	<b>Le mur aux volets bien tirés</b>	<b>58</b>
<b>XXVII.</b>	<b>Louis Curel</b>	<b>60</b>
<b>XVIII.</b>	<b>Chemin de terre</b>	<b>62</b>
<b>XIX.</b>	<b>Lucien Mathieu</b>	<b>64</b>
<b>XXX.</b>	<b>L'arbre de Gilles</b>	<b>66</b>

Face à ces photographies topographiques, comment aborder les fragments poétiques de Camus ?

Comme un simple texte *en marge des* photographies, un texte dont la seule mission serait de remplir une fonction métagémiotique ? Autrement dit, comme «un exercice d'illustration textuelle»<sup>28</sup> ? Comme un palimpseste portant traces du premier texte ? Notre démarche se limiterait-elle alors à recenser les éléments ponctuels de la trace de la

---

<sup>28</sup>L'expression est d'Hélène Rufat, «Des aphorismes de *La Postérité du soleil au lyrisme camusien*», in *L'Esprit Créateur*, Volume 44, n. 44, winter 2004, pp. 47-55, p. 47. Elle rappelle en note que «L'illustration de textes avec des images est sans doute bien plus courante que l'illustration d'images avec des textes. *Ibid.*, p. 54, note 3.



photographie dans le texte ? De noter l'écart (palindrome oblige) du texte par rapport à la photographie ? Admettrions-nous, dès le départ, que le texte camusien soit non seulement «redondant face à l'image mais qu'il se mette de surcroît dans une situation de soumission»<sup>29</sup> à celle-ci ?

Il serait important à ce stade de rappeler les trois cas de figures de la coprésence dans un livre illustré, de la photographie et du texte que Martha Caraion résume par les trois schémas explicatifs ci-dessous<sup>30</sup> :

Schéma 1 : Le texte et l'image s'élaborent tous deux à partir de l'observation de la réalité :

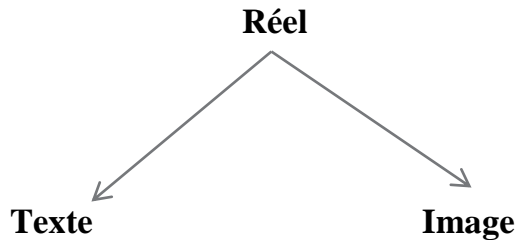
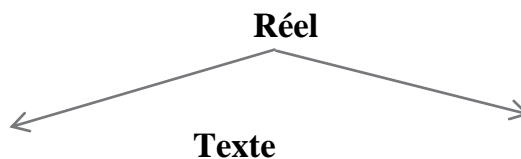


Schéma 2 : Le texte s'élabore à partir de l'observation de la réalité, mais l'image est réalisée d'après le texte :

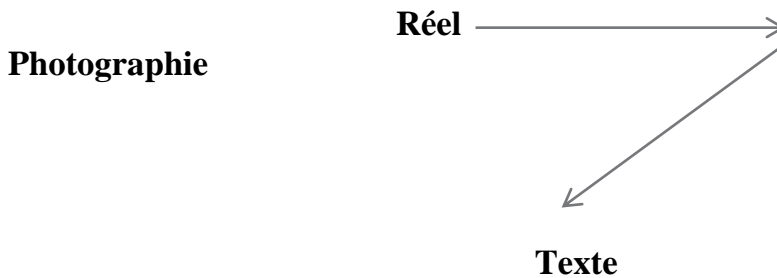


---

<sup>29</sup>Martha Caraion, *op. cit.*, p. 124.

<sup>30</sup>ID, *Ibid.*, pp. 124-126.

Schéma 3 : La photographie copie le réel et le texte est écrit à partir de la photographie :



Il est évident que *La Postérité du Soleil* répond au modèle décrit par le troisième schéma<sup>31</sup>.

Faudrait-il y voir un aveu d'impuissance semblable au verdict qu'avait prononcé Louis de Cormenin, un siècle plus tôt, à propos des photographies de l'Égypte prises par Maxime du Camp ?

---

<sup>31</sup> Il semblerait même, d'après Alain-Marie Bassy que l'image ait toujours aux yeux du lecteur une antériorité sur l'écrit même si sa réalisation lui est postérieure : «Quelle soit exécutée antérieurement au texte écrit ou, plus généralement, postérieurement à celui-ci, l'illustration *paraît* toujours antérieure. L'image, par nature, est plus proche que le texte de la réalité des objets décrits. Elle est en prise sur eux. Elle leur est contemporaine. La description ou le récit paraissent, eux, secondaires.» Alain-Marie Bassy, *Le texte et l'image*, Marcel Bon, 1980, p. 6-7. Sans oublier le facteur d'efficacité qui a privilégié la photographie dès son invention : «Un coup d'œil sur l'objet ou sur sa représentation en dit plus long qu'une page de discours», souligne D'Alembert dans le « Discours préliminaire » à l'Encyclopédie, A. Colin, 1912, p. 178-179 cité dans Marta Caraion, *L'indicible : spécificité et compromis de la critique photographique*, communication présentée lors de la journée d'étude 'Photographie et indicible', jeudi 12 mai 2011, Université Rennes 2, labo Celam, publié sur Phlit le 26/04/2012, p. 2, url : <http://phlit.org/press/?p=1089>

**«Où la plume est impuissante à saisir, dans la vérité et la variété de leurs aspects, les monuments et les paysages, où le crayon est capricieux et s'égare, altérant la pureté des textes, la photographie est inflexible.»<sup>32</sup>**

**Loin de là. Si les photographies d'Henriette Grindat – par leur dessein d'atteindre «le passé voilé et le présent où affleure une turbulence que survole et féconde une flèche hardie»<sup>33</sup> – ancrent cette œuvre dans le lieu et le temps, autrement dit, si elles remplissent le double rôle de miroir et de mémoire du pays/age vauclusien, les fragments poétiques de Camus assigneraient, à ce miroir à mémoire, une mesure et un «sens» à entendre davantage en terme d'orientation qu'en terme de signification.**

**En effet, alors que sur les trente légendes de photographies, six disent explicitement le «chemin» ou ses variantes : «route» et «sentier» :**

- **«Le chemin du foin»**
- **«Chemin des collines»**
- **«Chemin de charrette»**
- **«Chemin de terre»**
- **«Peupliers et tournesols, route de Velleron»**

---

<sup>32</sup>Propos de Louis de Cormenin dans le compte rendu qu'il fait en 1852 des photographies d'Égypte de son ami Maximre du Camp, cf. Martha Caraion, *Ibid.*, p. 5.

<sup>33</sup>R. Char, «Postface», p.75.

- «Sentier dans l'îlot»

et deux mentionnent «la roue» et «l'escalier» :

- «Escalier d'une ferme sur la colline de Lagnes»

- «Squelette de roue, L'Isle-sur-Sorgue»,

le texte et le périphrase, sans omettre de mentionner «le chemin»<sup>34</sup>, insistent, pour leur part, sur le cheminement comme le montre le relevé, ci-dessous, des treize occurrences marquant une provenance, une destination et une traversée :

Provenance	Destination	Traversée
« il vient du... » (p. 14)	«a conduit à... » (préface)	«Itinéraire par...» (Ière de couverture)
«jaillissent des... » (p. 24)	«venus jusqu'ici...»(préface)	«De moment en moment» (Titre de la préface)
«...revient de loin» (p. 42)	«il monte vers...» (p. 10)	«Il a fallu partir» (Préface)
	«s'enfonce ... vers» (p. 12)	
	«s'efforce vers... » (p. 18)	
	«embarque pour...» (p. 22)	
	«tu fuiras...vers» (p. 42)	

<sup>34</sup>Le vocable "chemin" est mentionné à trois reprises dans la préface qui compte seize lignes : «Pourquoi ce chemin plutôt que cet autre ? Où mène-t-il... ? ... et ce chemin, qui ressemblait à un long squelette, nous a conduit à un pays qui...» ; Nous relevons deux autres occurrences : «tout le long du chemin, ...p. 42 et « je voulais reprendre ce chemin.» p. 62 qui compte également une mention du vocable sentier « je prenais ce sentier... »

Sans vouloir réduire ce besoin de « départ vers » ou plutôt de « retour à », à un simple incident autobiographique, nous ne pouvons non plus oublier que le manuscrit de *La Postérité du soleil* est daté de 1952, année de la rupture entre Camus et l'équipe des *Temps modernes*, Sartre en particulier. Les attaques violentes adressées par ce dernier à Camus, à la suite de la publication de *L'Homme révolté* l'ont tellement déstabilisé qu'il décida de fuir la capitale. N'écrit-il pas dans ses *Carnets* : « Paris est une jungle et les fauves y sont miteux » ? C'est à cet incident d'ailleurs que Char semble faire allusion dans la préface, avec moins de violence, plus de discrétion et, surtout, de poésie :

*« Nous sommes venus jusqu'ici car là où nous étions ce n'était plus possible. On nous tourmentait et on allait nous asservir. Le monde, de nos jours, est hostile aux Transparents. Une fois de plus, il a fallu partir...et ce chemin, qui ressemblait à un long squelette, nous a conduit à un pays qui n'avait que son souffle pour escalader l'avenir. »<sup>35</sup>*

---

<sup>35</sup>R. Char, préface « De moment en moment », *PS*.

En effet, durant cette période, Camus fait plusieurs voyages salvateurs aussi bien dans son pays natal, qu'en Provence, «pays du poème»<sup>36</sup> dont le paysage prolongeait, à ses yeux, son Algérie. Emotion que son ami n'avait pas manqué de relever :

*« Le repas achevé, nous partîmes pour l'Isle. Je sentis à la vue de ces montagnes : Le Luberon, les Alpilles, le Ventoux, qui entourent la plaine de l'Isle-sur-Sorgue, je compris à l'expression des yeux de Camus, à l'exubérance qui les éclaira, qu'il touchait à une terre et à des êtres aux soleils jumeaux qui prolongeaient avec plus de verdure, de coloris et d'humidité, la terre d'Algérie à laquelle il était si attaché.»<sup>37</sup>*

«Ici». C'est par ce déictique spatial montrant du doigt « les toits des maisons à l'Isle-sur-Sorgue» (cf. photographie, p. ) que s'ouvre le livre :

«Ici veille, sous des boucliers d'argile tiède, un peuple de rois. L'herbe pousse entre les douces tuiles rondes. L'ennemi est le vent ; l'alliée, la pierre»<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup>P. Grouix, «Fureur et mystère, poésie et poétique, singulier et pluriel chez René Char» in *Studia Neophilologica*, n. 73, 2001, pp. 86-102, p. 87.

<sup>37</sup>PS, postface, p. 73.

<sup>38</sup>PS, p. 8.

Plus loin, le même déictique est employé pour désigner une «Maison de pêcheur, aux Espélugues» isolée et sereine (cf. photographie, p. ) :

«Ici vit un homme libre.

Personne ne le sert.»<sup>39</sup>

Dans les deux cas, les photographies baignent dans un silence de pierre (toits, maisons...) alors que le texte leur insuffle vie conjugulée tantôt au pluriel «peuple de rois» tantôt au singulier «un homme libre».

A la «rêverie pétrifiante» de Bachelard à laquelle correspondaient les premières œuvres de Camus<sup>40</sup> – notamment *Noces* et *L'Été* sans oublier le héros pétrifié qu'était Meursault – répondrait, dans cet ouvrage, une tendance à humaniser la pierre considérée d'ailleurs comme «l'alliée». Le texte suivant en est une preuve (cf. photographie, p. ) :

«La pierre résiste au vent impérieux, mais cède au pied patient. L'escalier, pourtant désert, parle de son ami au pied lourd, à l'épaule blanchie par le crépu du mur. Tous les soirs, depuis des années, il monte vers un festin de soupe.»<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup>PS, p. 32.

<sup>40</sup>Cf. MODLER, Karl W., *Soleil et mesure dans l'œuvre d'Albert Camus*, L'Harmattan, 2000, pp. 44-51.

<sup>41</sup>PS, p. 10

Ainsi, Camus anime-t-il la photographie : l'escalier «désert» et modeste devient sous sa plume témoin privilégié d'une visite quotidienne, ami fidèle à la patience inébranlable, promesse de rencontre et de chaleur humaine autour d'un «festin de soupe».

Cette vie que le poète insuffle à la pierre, deviendra véritable mise en scène dans le texte qui porte sur la photographie représentant l'«Herbe mûre du Vaucluse» (cf. photographie, p. ). En minimisant la profondeur du champ de la photographie, l'herbe au premier plan ressort aux yeux du spectateur alors que la profondeur de la photographie baigne dans un flou laissant libre cours à l'imagination du poète, metteur en scène dont l'écriture ne manque ni de sensualité ni de sensorialité :

«Voici le proche lit de l'amour. La place est déjà chaude. On les entend rire, au loin.»<sup>42</sup>

Si «l'herbe mûre» devient sous la plume camusienne, «un lit d'amour», la photographie de «Deux saules dans le vent» (cf. photographie, p. ) est l'occasion d'annoncer une nouvelle naissance, voire la promesse d'un éternel commencement :

---

<sup>42</sup>PS, p. 20.



**«Des vieux troncs de saule jaillissent des gerbes de branches fraîches. C'est le premier jardin du monde. A chaque aurore, le premier homme.»<sup>43</sup>**

**En fait, sur les trente clichés que compte le livre, huit – soit plus que le quart – ont l'arbre comme sujet et légende (cf. photographies, p. ) :**

- **Saule mort (IV)**
- **Platane en hiver (VI)**
- **Deux saules dans le vent (IX)**
- **Peupliers et tournesols (X)**
- **Bois d'oliviers (XI)**
- **Le Saule en deux états (XVI)**
- **Les oliviers du Rébanqué (XIX)**
- **L'arbre de Gilles (XXX)**

**A en croire Paul Edwards, ce serait là une exception car, comme l'affirme ce spécialiste en photolittérature,**

**«l'arbre est un objet d'étude très souvent rencontré au sein de la photographie pure, comme de la poésie des deux derniers siècles, [qui] demeure relativement rare durant les cent premières années de la photolittérature. Je ne**

---

<sup>43</sup>PS, p. 24.

parle pas, ajoute-t-il, d'illustrations photographiques sur lesquelles un arbre est visible, mais de clichés qui ont l'arbre comme sujet.»<sup>44</sup>

Sans prétendre porter de jugement de valeur, nous nous permettons cependant de constater que les thèmes, figures et symboles inspirés par les huit clichés d'arbre restent – à l'exception d'un thème – assez conventionnels puisque reprenant des lieux communs tels l'arbre symbole du temps, de l'immortalité, ou de la résistance aux intempéries comme dans cette description d'un vrai combat entre le mistral « Seigneur farouche » et « le cyprès qui résiste ou rompt »<sup>45</sup>, ou encore la lutte pour la vie qu'entreprend « de tous ses muscles lisses le platane qui s'efforce vers le soleil lointain »<sup>46</sup>, sans oublier les images de l'abri et de la consolation réconfortante qui caractérisent qui accompagnèrent le motif de l'arbre tout au long de la tradition poétique.

Par contre, l'arbre camusien marquerait une spécificité qui le distinguerait et ferait peut-être son originalité : par son aspiration/lutte/ ascension vers le soleil qui, lui, est le centre de gravité de l'ensemble de l'œuvre camusienne, l'arbre devient, comme par synecdoque, à son tour, centre de gravité

---

<sup>44</sup>Paul Edwards, «L'arbre en photographie et en poésie : l'enchevêtrement et la consolation noire», phlit.org, consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2014, p. 73.

<sup>45</sup>PS, p. 26.

<sup>46</sup>PS, p. 18.

comme en témoigne l'adverbe qui introduit le dernier fragment poétique de l'œuvre : (cf. photographie, p. )

«Autour de l'arbre juvénile du hasard, de frêles moissons se préparent. Demain, oui, dans cette vallée heureuse, nous trouverons l'audace de mourir contents.»<sup>47</sup>

Fragment qui soutire sa force déchirante du statut posthume de l'œuvre et qui serait l'écho apaisé, mesuré de la fameuse sentence: «il faut imaginer Sisyphe heureux». Cette note d'apaisement et de mesure rappelle également ce fameux vers de R. Char :

«Cette part jamais fixée, en nous sommeillante, d'où jaillira DEMAIN LE MULTIPLE»<sup>48</sup>

Il serait réducteur de considérer la Mesure comme un thème camusien, entre autres. En fait, tout dans cette phase de son écriture respire la mesure : à commencer par le recours à la photographie pour «montrer sans trahir», dire sans décrire, habiter en poète, des lieux d'indicible d'un paysage qui, comme l'amitié, est leur rivière souterraine», pour reprendre les propos de Char.

«La véritable œuvre d'art est celle qui dit moins»<sup>49</sup>, écrivait déjà Camus dans ses *Carnets. La Postérité du soleil*

---

<sup>47</sup>PS, p. 66.

<sup>48</sup>R. Char, «Transit», *La Parole en archipel*, p. 29.

en est la preuve, voire l'épreuve ou l'aventure d'un écrivain qui décide d'adopter l'aphorisme comme mode d'expression privilégié d'une parole difficile parce que émanant d'une situation douloureuse. Camus, en composant *La Postérité du Soleil* venait de se retirer de la vie parisienne. Par le choix de l'aphorisme, Camus se dressait contre les Surréalistes, contre l'histoire et la vie littéraire, voire contre le système : «Après *L'Homme révolté*. Le refus agressif, obstiné du système. L'aphorisme désormais.»<sup>50</sup>

Par le choix de l'aphorisme pour accompagner les photographies d'Henriette Grindat par une forme brève, immédiate, tendue, lapidaire qui définit jusqu'au monde, par un simple attribut:

- «Le monde est un grand animal»
- «La jouissance est une pluie fraîche»
- «L'ennemi est le vent»
- «L'alliée est la pierre»,

Camus optait pour la pluralité, une pluralité aussi bien dans le présent que vers le futur :

«D'autres après nous encore recevront sur cette terre le premier soleil, se battront, apprendront l'amour et la mort, consentiront à l'énigme et

---

<sup>49</sup> A. Camus, *Carnets I, op. Cit.*, p. 127.

<sup>50</sup> ID, *Carnets II*, Gallimard, 1964, p. 343.

reviendront chez eux en inconnus. Le don de vie est adorable.»<sup>51</sup>

Il optait pour la synergie entre l'instant et l'universel ; entre le singulier et le pluriel. Cette œuvre de deuil, de souvenirs et d'amitié réalisée à six mains est la preuve que «le pluriel ne menace pas le singulier, il le réalise.»<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup>PS, p. 64.

<sup>52</sup>Pierre Grouix, *art. Cit.*, p. 96.

## Bibliographie sélective

Sauf indication contraire, le lieu de publication est Paris.

### **I. Corpus choisi :**

- CAMUS, Albert, *La Postérité du Soleil*, photographies de Henriette Grindat, itinéraire par René Char, Gallimard, *nrf*, 2010 (1965), 79p.

### **II. Ouvrages et articles consacrés à A. Camus :**

- BERTHIER, Patrick, «Recensions» *in Etudes*, 2010/6, Tome 412.
- BRODZIAK, Sylvie et alii (Etudes réunies par), *Albert Camus et les écritures du XXe siècle*, coll. «Etudes littéraires», Artois Presses Université, 2003.
- GAY-CROSIER (sous la dir.), *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte ? Cahiers Albert Camus 5*, Actes du colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Gallimard, *nrf*, Juin 1982.
- GUERIN, Jean Yves (sous la dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Robert Laffont, 2009.
- HOBBY, Françoise, *La symbolique d'euphémisation dans l'univers fictif d'Albert Camus*, Peter Lang, 1998.
- LEVI-VALENSI, Jacqueline et SPIQUEL, Agnès: *Camus et le lyrisme*, SEDES, 1997.

- MINO, Hiroshi, *Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus*, José Corti, 1987.
- MODLER, Karl. W., *Soleil et mesure dans l'œuvre d'Albert Camus*, L'Harmattan, 2000.
- MORISI, Eve, *Albert Camus, le souci des autres*, Classiques Garnier, 2013.
- TRABELSI, Mustapha (Études réunies et présentées par) : *Albert Camus. L'écriture des limites et des frontières*, Actes du colloque homonyme qui s'est tenu les 6, 7 et 8 à l'École Normale Supérieure et à l'Institut supérieur des Sciences humaines de Tunis, Presses Universitaires de Bordeaux, Sud Editions, 2010.

### III. Recueils de R. Char cités ou consultés :

- CHAR, René, *La Parole en archipel, nrf*, Gallimard, 1962.
- -----, *Commune présence* (anthologie personnelle), Gallimard, 1978.
- -----, *Dans l'atelier du poète*, Gallimard, 1996.

### IV. Ouvrages et articles consacrés à R. Char:

- ALEXANDRE, Didier : *René Char Fureur et Mystère Les Matinaux*, (Actes de la journée René Char du 10 mars 1990), Presses de l'E.N.S., 1991.

- GROUIX, Pierre : Fureur et mystère, poésie et poétique, singulier et pluriel chez René Char, *in Studia Neophilologica*, n.73, 2001, pp. 86 - 102.
- MATHIEU, *La poésie de René Char*, José Corti, 1985, 2t.
- NOGACKI, Edmond : *René Char Orion pigmente d'infini ou De l'écriture à la peinture (enluminures, illustrations, poèmes-objets)*, Presses universitaires de Valenciennes, 1992.

V. Article consacré à A. Camus et R. Char :

- RUFAT, Hélène : *Des aphorismes de La Postérité du Soleil au lyrisme camusien in L'Esprit créateur*, V. 44, n. 4, winter 2004, pp. 47 – 55.

VI. Ouvrages et articles de critique littéraire :

- APROUYE, Jean, « Un indicible intrinsèque », communication présentée lors de la journée d'étude « Photographie et indicible », jeudi 12 mai 2011, Université Rennes 2, labo Cellam, publié sur Phlit le 26/02/2013.
- BEAUDE, Pierre-Marie et ali (sous la dir.), *La trace entre absence et présence, Actes du colloque international de Metz* Les éditions du CERF, 2004



- CHOL, Isabelle (Études rassemblées et présentées par), *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.
- COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, coll. «Écriture», 1989.
- -----, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, José Corti, 2005.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou Le travail de la citation*, Le Seuil, 1979.
- GULLENTOPS, David, *Poétique du lisuel*, Paris-Méditerranée, coll. «Creis», Automne 2001.
- HOEK, Leo, *Marque du titre*, Mouton, 1982.
- Killeen, Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible – Jabès, Duras, Blanchot*, Presses universitaires de Vincennes-Saint-Denis, 2004.
- LACOUE-LABARTHES, Philippe, *La poésie comme expérience*, Christian Bourgois, coll. «Dét

VII. Ouvrages, et articles portant sur la photolittérature:

- BARDIN, Laurence, «Le texte et l'image» in *Communication et langage*, n. 26, 1975, pp. 98-112.
- BARTHES, R., *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1980.

- -----, «Rhétorique de l'image», *L'Obvie et l'Obtus*, éd. du Seuil, 1982.
- BASSY, Alain-Marie, *Le texte et l'image*, Impr. Marcel Bon, 1980.
- BAUDELAIRE, Charles, «Le public moderne et la photographie», *Ecrits esthétiques*, 10/18, 1986.
- BRUNET, F. *La Naissance de l'idée de photographie*, PUF, 2000.
- BOURDIEU, P. et al., *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Ed. de Minuit, 1965.
- BURGELIN, Olivier : « Bourdieu, Pierre : *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie* », in *Communications*, Vol. 7, n. 7, 1966, pp. 165-168.
- CARAION, Marta, *Pour fixer la trace, Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXième siècle*, Droz, 2003.
- -----, «L'indicible : spécificité et compromis de la critique photographique», communication présentée lors de la journée d'étude « Photographie et indicible », jeudi 12 mai 2011, Université Rennes 2, labo Cellam, publié sur Phlit le 26/04/2012.

- DUBOIS, Ph. *L'Acte photographique et autres essais*, Nathan Université, 1990.
- EDWARDS, Paul, *Sel noir*, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- GRONOWSKI, D. *Photographie et langage, Fictions, illustrations, informations, visions ; théories*, José Corti, 2002.
- -----, « Littérature et photographie », *in Critique*, Ed. de Minuit, n. 678, nov. 2013, pp. 865-869.
- KRAUSS, R., *Le Photographique*, Macula, 1990.
- MONTIER, J.P. et ali (sous la dir.): *Littérature et photographie*, Presses universitaires de Rennes, 2008, 572p.
- ----- et ali (sous la dir.), *Transactions littéraires*, (à paraître).
- ROGER, Thierry, «Les légendes de la photographie», *in Critique*, Editions de Minuit, vol. 11, n. 678, 2013, pp. 870 à 881.

VIII. Sites et revues en ligne consacrés à la photolittérature :

- PHLIT Répertoire de la Photolittérature Ancienne et contemporaine  
phlit.org

- Luminous-Lint  
[www.luminous-lint.com](http://www.luminous-lint.com)
- Etudes photographiques (revue en ligne)  
[Etudesphotographiques.revues.org](http://Etudesphotographiques.revues.org)
- Text-image (revue en ligne)  
[www.revue-textimage.com](http://www.revue-textimage.com)

**IX. Autres ouvrages cités:**

- Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Œuvre I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

**1. Corpus choisi :**

- X. DU CAMP, Maxime : *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie, Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par l ministère de l'Instruction publique, Paris, Gide et Baudry, 1852.*

- XI. \_\_\_\_\_ : *Souvenirs littéraires*, Paris, Aubier, 1994.

**2. FOURCADE, Dominique :**

**3. ELUARD, Paul : *Les Jeux de la poupée***

**4. « Photolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités »**

- a. **Organisé par les équipes Cellam (Université Rennes 2), Figura (Université du Québec à Montréal) en collaboration avec NYU Paris à NYU, Paris, 26 & 27 octobre 2012**
  - b. **Colloque international et interdisciplinaire, sous la direction de Paul Edwards (NYU, Paris 7) Vincent Lavoie (Uqàm) et Jean-Pierre Montier (Rennes 2)**
5. **SCHREIER, Lise : *Seul dans l'Orient lointain, les voyages de Nerval et Du Camp*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Lire au présent », 2006, 174p.**