

Flavie Fouchard

## ***Paradis terrestre*: le photobook d'Izis, le „photographe exalté“, et de Colette**

*Paradis terrestre*,<sup>1</sup> unique photobook littéraire co-signé par Colette avec Izis, paru en 1953, un an avant la mort de l'écrivaine, constitue un coup d'essai unique dans la carrière littéraire de Colette. Non pas qu'elle n'ait pas publié d'œuvre illustrée par des photographies et ce dans la presse ou en librairie. En effet, ses collaborations avec l'hebdomadaire *Marianne*, lancées par les éditions Gallimard en 1932 pour „offr[ir] à ses auteurs une tribune de grande diffusion d'où ils puissent s'exprimer sans avoir recours à des périodiques étrangers au groupe“ (Laguerre 1989: 40), voient la publication de ses textes inédits accompagnés de photographies dans le cas de *La Chatte* du 12 avril au 7 juin 1933 et du 16 octobre au 18 décembre 1935 de *Mes apprentissages*.<sup>2</sup>

Pour *La Chatte*, Colette et Germaine Krull ont visité un appartement moderne dans le XIV<sup>e</sup> arrondissement avec la ‚Chatte‘ et la ‚Chatte dernière‘ pour mieux mettre en scène l'appartement du jeune couple, d'où Camille tente d'éliminer la Chatte d'Alain. Toutes les livraisons comportent des photographies de Germaine Krull, même la première dans laquelle deux clichés figurent en page 7 – allouée à Colette pour ses contributions littéraires – en illustration à la suite du texte paru à la Une. Sur celle-ci, le lecteur peut apprécier un portrait au chat de Colette par Loewy.



Colette et sa chatte.

Photo Loewy.

Fig. 1: Portrait par Loewy

Source: [gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr) / Bibliothèque nationale de France



Fig. 2: Numéro de *Marianne* du 10 mai 1933

Ce texte, reconnu comme l'un des chefs-d'œuvre les plus personnels de Colette, comme l'indiquent Brunet et Pichois (1999: 333), n'est pourtant pas paru en volume illustré par les photographies de Germaine Krull alors que ce fut le cas de *Mes apprentissages*. Cela nous permettrait d'appuyer les arguments d'Hélène Védrine au sujet de la méfiance de Colette envers les possibilités suggestives des images en leur reconnaissant une puissance telle qu'elle paraît craindre "une collaboration pouvant faire obstacle au texte"<sup>3</sup> (Védrine 2018: 557). La qualité de l'interprétation de *La Chatte* par Germaine Krull semble pointer cette direction ainsi que la nature des photographies employées dans *Mes apprentissages*, tout comme le choix d'en

retrancher certaines de la publication dans la presse, qui montre que cette œuvre participe, elle, de la démarche autobiographique de Colette et de sa construction d'un ethos d'écrivain.<sup>4</sup>

Les trois œuvres postérieures qui complètent la liste des œuvres photolittéraires signées par Colette appartiennent, elles, à une tout autre logique et s'inscrivent plutôt dans la vague d'illustrations hétérogènes (Christin 1988: 173) que suscite l'œuvre de l'auteur à partir des années 20, mais à laquelle elle ne participe que très ponctuellement: „Colette est rarement l'instigatrice d'un projet illustratif, dont l'initiative revient soit à un éditeur, soit à un illustrateur“ (Védrine 2018: 571). En 1936, Colette publie le texte „Papillons“ dans un volume intitulé *Splendeur des Papillons* qui comprend douze planches de photographies de papillons exotiques en couleurs naturelles. Puis, Colette joue d'un procédé qui lui est familier et consiste à utiliser des textes inédits en librairie mais déjà publiés dans la presse. En 1937, c'est le numéro d'octobre que la revue *Mieux-vivre* consacre à Colette, intitulé *Les Fleurs*, qui paraît avec un texte de Colette et des photographies de Georges Besson, Sougez, Wolff et d'autres photographes. Pour finir, et en cela elle se rapproche du cas de *Paradis terrestre*, elle permet en 1945 une nouvelle interprétation d'un volume déjà illustré par un peintre avec une réédition de *Chats*<sup>5</sup> (Lausanne, Jean Marguerat) qui comporte 81 photographies. Mis à part le travail avec Germaine Krull donc, qui n'a pas abouti en librairie, il n'existe pas de collaboration réelle avec un photographe pour Colette avant 1953 et notre texte.

Izis, lui, est connu dans le milieu des écrivains parce que nombre d'entre eux apprécient les portraits qu'il effectue d'eux. Mais aussi parce qu'il les sollicite pour collaborer dans des publications. En 1950, il publie son livre *Paris des rêves* à la Guilde du Livre avec plusieurs d'entre eux dont Carco,<sup>6</sup> Cendrars et Breton avec lequel il contribue à lancer, grâce à ses 15 rééditions et ses ventes à 170 000 exemplaires, la collection où sera publiée *Paradis terrestre*. Il poursuit son œuvre d'interprétation des textes littéraires avec Jacques Prévert avec qui il co-signe *Grand Bal du printemps* (1951) et *Charmes de Londres* (1952), tous deux publiés à La Guilde du livre. Ce club de lecteurs édite alors avec soin une collection de livres de photographes et connaît sa période de pleine expansion (Desachy 2012: 6)<sup>7</sup> à un moment où la photographie est encore à la recherche de sa légitimité artistique et où elle s'appuie, notamment, sur le renom des auteurs avec qui elle s'associe; mais aussi un moment pendant lequel Albert Mermoud, directeur du projet, „bénéficie“ de „l'engouement pour la photographie [...] et tout particulièrement au cours de la décennie cinquante“ (Mandery 2012: 9).

Un engouement qui se traduit par le renforcement de la présence de la photographie dans la presse, visible dans le succès du magazine *Paris-Match* qui prend rapidement de l'ampleur et où Izis entre en 1949. C'est sûrement son reportage auprès de Colette pour ce magazine qui lui fait rencontrer de plus près une Colette qui est devenue „incontournable“ (Pichois 1999: 488) et que de nombreux photographes, appartenant également au mouvement humaniste, et commandités par „la grande presse“, photographient au Palais-Royal. Boris Lipnitzki, Doisneau, Cartier-Bresson,

Janine Niepce réalisent alors son portrait (Malécot 2005: 235). Après la séance de 1950 avec Izis, Maurice Goudekot offre au photographe un exemplaire d'*En Pays connu*<sup>8</sup> et c'est alors celui-ci qui propose à Colette d'illustrer ses textes: „Izis part aussitôt sur les pas de Colette et découvre le désert de Retz, le parc de Rambouillet, le jardin de Clères“, lui demande si ses photographies lui plaisent et bénéficie de l'aide de l'auteure qui reprend et adapte ses textes (Malécot 2005: 226).

Colette participe donc à une œuvre qui lui fait remonter le temps et revisiter le „pays connu“<sup>9</sup> qu'elle a partagé avec le couple Jourdan-Morhange-Moreau. Mais le photographe lui fait également découvrir de nouveaux horizons alors qu'elle est immobilisée dans sa chambre, tout en apportant son expérience au projet. C'est cette rencontre tardive que nous nous proposons de présenter ici en étudiant particulièrement l'agencement du livre, caractéristique fondamentale du *photobook* littéraire selon Paul Edwards,<sup>10</sup> ainsi que la collaboration étroite entre les deux artistes basée sur une sélection homogène de textes et „un rapport subtil entre l'image et les textes“ (Mandery 2012: 59) parfois tissé grâce à des correspondances thématiques, parfois établi par le dialogue entre les deux auteurs.

## 1. La disposition des textes et des photographies

Sur la page de titre, Colette apparaît avant Izis, mais il s'agit ici semble-t-il du respect de l'ordre alphabétique et non d'une prééminence donnée au texte dans l'ouvrage. En effet, ce livre de photographe porte la marque de fabrique de la Guilde du livre qui s'est imposée dans le domaine de l'édition de ce type d'ouvrage en combinant la „qualité exceptionnelle de l'image imprimée“<sup>11</sup> (ibid.: 9) et la possibilité pour le photographe „d'exprimer un point de vue et de développer, sur plusieurs dizaines de pages et d'images, un véritable discours qui constitue, pour les meilleurs d'entre eux, de véritables essais au sens littéraire du terme“ (ibid.: 10). Cette reconnaissance du travail du photographe s'étend, à notre sens, à l'hommage de Colette au „photographe exalté“ au seuil de l'ouvrage, sur la belle page figurant immédiatement après le sommaire. Nous y trouvons en effet une reproduction manuscrite de la première phrase du dernier fragment inédit qui clôt l'ouvrage (Colette 1953: 125). Accompagnée de la signature de Colette, cette reproduction donne une certaine matérialité à son écriture, déplaçant le texte vers le domaine visuel.<sup>12</sup> À l'opposé, Izis choisit, lui, comme seuil une double page, immédiatement postérieure, qui fait directement écho au „corps désormais infirme“ du fragment manuscrit (fig. 3 et 4) car il reproduit une photographie de l'auteure, immobilisée dans son fauteuil, en train d'écrire. Clins d'œil, chacun reconnaît en l'autre un créateur qu'il évoque ou représente à sa façon.

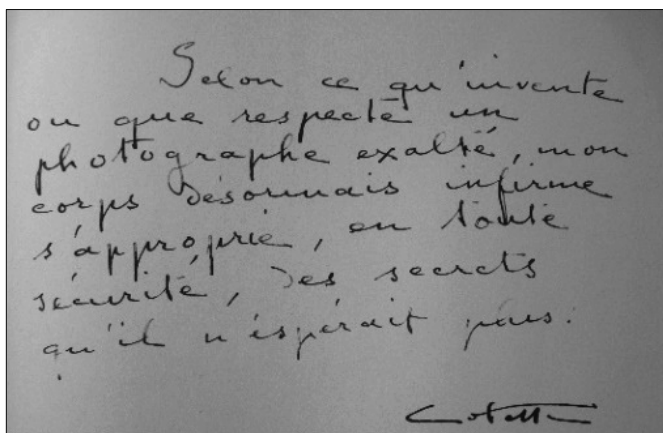


Fig. 3: „Selon ce qu'invente ou que respecte un photographe exalté, mon corps désormais infirme s'approprie, en toute sécurité, des secrets qu'il n'espérait plus.“



Fig. 4: Photographie d'Izis représentant Colette immobilisée en train d'écrire.

Le respect réciproque du travail des deux auteurs, visible dans ces deux seuils du texte, se confirme dans la présentation de l'ouvrage grâce à laquelle l'écriture et la photographie ne semblent nullement subordonnées l'une à l'autre, mais conservent leur autonomie tout en jouant des possibilités de la mise en page. Ainsi, le livre est construit de manière à isoler les textes: les photographies ne sont pas insérées en regard de celui-ci. Elles l'encadrent: le titre de chacun des quatre textes est suivi d'une photographie soit en double page („La Maison“, „Paradis“), soit sur la belle page suivante („Le désert“, „Amertume“) et les photographies n'interviennent qu'après les textes, introduites ou non par de courts fragments inédits ou des citations-légendes. Celles-ci sont le plus souvent des phrases extraites du texte précédent, des fragments inédits qui figurent en regard de certaines photographies dans le même chapitre, ou encore, rarement, des légendes créées *ad hoc*.

En ce qui concerne la mise en page, nous pouvons relever cinq types de disposition du texte et des illustrations: la photographie occupe une double page (6 cas sur 50); deux photographies sont placées en regard l'une de l'autre (8 photographies sur 50); la photographie occupe la belle page en regard de la citation ou du fragment inédit (25 cas sur 50); la photographie occupe pratiquement les deux pages jusqu'aux trois quarts de la deuxième (8 cas sur 50, dans ce cas, seulement 2 photographies occupent totalement la belle-page); le fragment inédit déplace la photographie sur la fausse page. La proportion montre bien que, quantitativement, le lieu privilégié de la photographie est la belle page. De plus, Izis lui réserve quelques lieux autonomes ou relativement indépendants comme c'est le cas dans les configurations suivantes: la double page sans légende, les deux pages pour deux photographies (sans légende dans 7 cas sur 8),<sup>13</sup> le  $\frac{3}{4}$  de double page (sans légende dans 4 cas sur 8). Ainsi, la discrétion quantitative du texte se confirme par son absence face aux photographies dans 17 cas sur 50. La brièveté des fragments nouvellement écrits<sup>14</sup> et des légendes confirme cette impression.

Le texte de Colette, quant à lui, n'apparaît qu'à deux reprises en belle page en regard d'une photographie: à la page 56 pour clore „La Maison dans la forêt“ et à la fin de l'ouvrage, à la page 125, pour terminer „Paradis terrestre“. La situation de ces fragments rétablit l'équilibre des composantes dont la relation purement quantitative faisait pencher la balance vers la photographie. Cet encadrement répond d'ailleurs à la structure des deux chapitres internes qui se ferment sur une photographie d'Izis, et contribue à créer un lien entre les deux supports que renforce l'homogénéité de la sélection des textes, malgré la différence dans leurs dates et objectifs de composition.

## **2. La sélection des textes: „Où trouverais-je ma thébaïde?“**

En effet, si *Paradis terrestre* reprend des textes d'*En Pays connu*, ceux-ci datent de périodes différentes, comme c'est souvent le cas pour les recueils de textes courts composés par Colette: dix ans séparent „La Maison“ de „Désert“ et de „Paradis“ (1939) et douze d'„Amertume“. <sup>15</sup> Par ailleurs, tous ont des visées distinctes dès l'origine. Deux textes ont été écrits pour leur parution en volume: „La Maison dans la forêt“ intitulé „La forêt proche“ en 1949 pour la parution d'*En Pays connu* chez Brucker; „Amertume“ est paru dans le volume *Paris*, édité par la Municipalité de Paris en 1937, sous le titre „Bêtes“ (illustré par Gus Bofa et Guyot). Les deux autres sont sortis dans *Paris-Soir* en 1939 et possèdent le format du bref reportage d'auteur, déjà accompagné, qui plus est, de photographies comme c'était la coutume dans ce magazine d'information devenu pionnier dans l'utilisation de la photographie dans un média d'information:<sup>16</sup> „Paradis terrestre“ parut le 29 mai 1939 sous le titre „En Normandie derrière les murs secrets d'un parc, à Paris sous le feu illusoire des rampes... j'ai retrouvé le Paradis terrestre“; „Le Désert de Retz“ parut lui sous le titre „Il faut sauver le désert de Retz – la plus fantastique demeure d'Ile-de-France...“ le 26 juin 1939 (fig. 5 et 6).

# Le faut sauver LE DÉSER DE RETZ la plus fantastique demeure de l'Île-de-France...

UN bloc de l'édifice chinois vient de tomber, le reste s'ébranle...  
Faut-il intervenir ? Alors qu'on se hâte. Il ne s'agit pas de nos vieux personnalités sur l'Extrême-Orient belliciste. Simplement le rejardin du Désert de Retz. La curiosité pourrait nous mener vers Ernestoville, vers les fabriques du château de Mireville : mais l'appel du Désert est plus pressant que celui des deux autres vestiges de l'architecture chinoise. Son classement, qu'il devra au maître architecte Jean-Charles Moreux, arrivera-t-il à temps ?

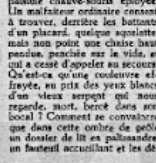
L'histoire de ce fantastique édifice est une étrange combinaison de faits et de légendes. C'est au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, au moment où la France s'agitait de révolutions, que le marquis de Montauville, seigneur de Retz, fit venir d'Inde un jeune architecte, le sieur de Huibert Robert, pour lui confier la tâche de bâtir sur ses terres une demeure d'inspiration chinoise. Le marquis avait eu l'idée de créer un jardin à la chinoise, et voulait pour compléter ce projet, faire construire une maison d'inspiration chinoise.



La tour tronquée faite sur les plans d'Huibert Robert.



Le temple chinois qui menace ruine.



## par COLETTE

Un maître ouvrier venait à trouver, derrière les battants d'un placard, quelque objet, mais non point une chose, une pensée, précisée sur le vide, et qui a cessé d'appeler un second. Ce n'est pas un objet, c'est un objet, un objet d'œuvre et de l'œuvre, un objet d'œuvre et de l'œuvre, un objet d'œuvre et de l'œuvre...

**E**NERVIGNANT la dé- fense d'entrer à quipose une ligne vers le vent, j'ai passé la limite idéale, l'accès bariolé de deux piédestaux — dont l'un est de pierre en chaux de choix, perchés et béants — semblés dans l'air qui les encadre et les soutient.

Le ne s'agit pas d'une simple dé- fense, mais d'une véritable attaque de chaque face d'un triangle, d'un triangle d'or, d'une eau verte et bleue marine jette pour couvrir le niveau du bassin, le motif de jure, en marqueté sur Retz la plus haute moitié de la végétation, en affinant la présence de nos penseurs indifférents et dérangés, dépose l'Espoir, achève l'œuvre de Racine de Monville qui voulait le seul, l'unique et le seul de son genre. On ne fauche ni ne dégrape à Retz. Peu d'entre nous sont au fait de la puissance qui assume sur un sol mouillé de la chute des feuilles enchaînées, de la marqueté annuelle de l'herbe, des plantes non spatiales, la vie végétale. L'abondance de Retz est celle d'un temple, d'un temple fantastique, d'un temple moderne.

L'atmosphère du vinteur commence des les charneliers piédestaux, des leas « déesse » merveilleuse. Dès le soleil, la pierre, soupes la sérénité du monde, est moulée plus et plus parca- tement, plus que ne se permet ailleurs l'exubérance saisonnière. L'herbe a été d'un maître parfait et l'ombre des arbres ne la pas refusée. Sous un orpe immense, les et bleus, en matériellement, compoent un redoutable paratam, toutes fruits et piédestaux minces, minces, minces.

et troène, un peu le parain qui s'attarde derrière les enterréments trop éternels. Les plafonnent avec nous dans le charnité, encore marcosse, fustité d'arbres qui ont été troncs comme des tours, la tête à soixante pieds du sol, une jeune lésion de bouillabaisse jusqu'à terre, et dont l'assétié-le vierge vendue en sous-sol sous écloquent. Car presque tous, le temps admet, se marquent et rejoignent le sol. Quand ils s'écroulent, une vent et marquette clatère dégage un valion, un étagé dont les eaux sont vives et entières, mais les romaux le gagent. Un étagé supérieur s'est plus que la coupe de jonce, glaiève d'éc, piépis hantiles et peuplées.

Pourt n'est besoin de guide pour monter jusqu'à la maison charnante, qui effondrent ses parades de roses et de vignes. C'est le point d'éc le regard visite, comme un beau corps se lit sous une feuille épaisse, le densité nature du Désert. L'heureux valon qui servit les intentions d'un homme de cœur qui par chance fut un homme de goût. Montueux, vaillé, ouvert en son centre à la lumière et à la course des eaux, perché d'é-

lées qu'on devine, la blanche de beaux paschés, rouls de hêtres poudrés, le démonté et seulement épais de végétation décolorée. Le reste est harmonie, car la Colonne détruite n'est qu'une fantaisie sans portée. Son seul franchit, l'escalier central, lorsque l'édifice n'est pas occupé autour de sa cage, distribués en pièces voisines, en dessous qui s'ajoutent sans mépris.

**C**'est d'ailleurs pas sans effort d'esprit que nous tâchons à déchiffrer, dans les appartements de la Colonne, son premier dessin de demeure élégante, accueillante et diverse, qui marie aux rectangles la manière de son courbe extérieure. Actuellement on respire, entre ses murs clairs, autant de plaisir que de légèreté apprehension. Légères, pittoresques, près normal ne nous y menace. Un décorateur n'aurait pas, de nous s'écartant ici. Pas plus que nous il s'inquiète les chaos mobiliers des pièces ni la présence d'un d'écoulement qui est tout ce que nous aurons à nous faire.

Le DÉSER se dresse au-dessus de la plaine, une ligne de bleu, une ligne de bleu, une ligne de bleu. C'est pourquoi vers l'eau que nous désirons, à cause de ce qui nous porte en elle d'instabilité et de substance. Car la bouche éboulée de la glacieuse, nous son tantum pyramidal, son étendue et son silence ne nous valent rien : nous dans la courbe décolorée. Adieu les traces du dieu Pan et l'église éblouie, et l'empêchement de la façade. Un déplacement d'écoulement annonce le soir. Avec lui vient le voix de laisser dormir, de laisser partir ce passé que l'automne seul groupe de vic. Encore un peu de temps, et le Désert de Retz ne sera plus qu'un poème à l'usage d'une époque. Mais c'est peut-être un peu de temps que nous aurons encore ?

Copyright 1939 by Colette and Pierre-Louis

## S CROISÉS

Si vous le voulez l'impression, le Mrs Sophonia Jones, le maître d'école, serait d'accord à tous les dimanches, qui coupe un petit morceau à ce point d'être « consacré » comme un temple profane.

Mrs Sophonia Jones est un effet, une vieille dame qui décide de partir un jour dans un voyage tranquille de Jacksonville, en Floride. Mais elle est en vacances pas tous à l'été.

Le maître d'école, le Mrs Sophonia Jones, le maître d'école, serait d'accord à tous les dimanches, qui coupe un petit morceau à ce point d'être « consacré » comme un temple profane.

## HOMMES, FEMMES ET FAITS

### Une irascible vieille dame tire su

Si vous le voulez l'impression, le Mrs Sophonia Jones, le maître d'école, serait d'accord à tous les dimanches, qui coupe un petit morceau à ce point d'être « consacré » comme un temple profane.

Le maître d'école, le Mrs Sophonia Jones, le maître d'école, serait d'accord à tous les dimanches, qui coupe un petit morceau à ce point d'être « consacré » comme un temple profane.

Mais un de ses assistants qui a légitimement sur le même plateau de l'écoulement, le vit et se blâme. Il se dit que cette femme légitime dans un cas possible avec la dignité biblique. Il est d'accord que l'œuvre est là devant le costume.

Open Access Journal von der Narr Francke Attempto Verlag eLibrary am 19.01.2023 um 10:59 Uhr



2 • **En Normandie, derrière les murs secrets d'un parc A Paris, sous le feu illusoire des rampes...**

**J'ai retrouvé le Paradis Terrestre**

**L** ES maronniers et les pommes m'avaient ramené dans un même temps. Comme la semaine a été froide et sans vent, chaque arbre a répandu autour de son tronc un épais ciré de pluie, et il pleut, ailleurs ou ici. Les haies hautes dressées à perte les cimes des bouquets, des charnières hautes, des arbres plus que circumscrites, ébranlées sur l'arbre soufflé. C'est peut-être devenu, hanté d'eau courante, éclairé d'un écho, l'arbre qui m'a fait sentir cette année, n'est-ce pas, le hémisphère d'un feu plus que d'un monde de la vénération péliculaire, dont chaque fruit qui tombe couvre un nid blanc. Il a fallu beaucoup de heures pour laisser tomber ces mètres en fait le feuillage des lettres seigneurie que l'empire la lumière présente, comme assés.

PAR **COLETTE**

**U** N petit vent de valon fin creble l'air valais. Les fleurs l'avaient traversé plus de deux heures. Il y avait, en fait, souligné la parole dans l'oeil de l'antique au se débrouiller pas à notre regard. D'instinct par leurs longues cimes s'agitent, elles ont pu l'empêcher de l'herbe profonde, traversant au sein d'elles, une jeunesse. Et au fait pas, de se déplacer, pour le plaisir. Leur bord est si long qu'il paraît être et que nous avons vu à temps, comme s'il était devenu tout d'un coup, de faire en nous le moment de leur mouvement. Elles ont pu, par leurs antennes tendues vers le vent, et d'un mouvement languissant, nos deux visages, liés de la poche moutonnée.

Qu'est-ce, sur nos visages, liés de deux, dans l'air ? Vers, une seule LES PROPOS de Maurice Chevalier Jadis célèbres Ils sont maintenant signés



**D** ÉCOUVERTE errante, comme presque tous les découvreurs. C'est la femme de l'Éclair qui nous a vus. Les heures d'été dans les verges, espérant que l'homme se viderait, nous, bronzés à demi. Mais il ne nous pas remis de faire rien. Les amoureux couvent et caquent, les chaussonniers croquent, les libellules valent. Les non sortières qui m'ont été si précieuses, nous d'années, l'histoire d'une entreprise qui ne peut pas être que l'histoire d'une entreprise, nous d'années, l'histoire d'une entreprise qui ne peut pas être que l'histoire d'une entreprise.

**V** ISITE récemment par le feu qui moule le visage et ne nous pas un nid blanc. Il arrive que de part et d'autre, dans la poche de l'homme et dans l'homme d'un nid blanc, nous d'années, l'histoire d'une entreprise qui ne peut pas être que l'histoire d'une entreprise.

Fig. 5 et 6: articles dans Paris-Soir  
Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Il nous semble toutefois que la sélection possède une certaine unité, premièrement de lieux. Parmi les textes de l'édition des *Œuvres Complètes du Fleuron*, ceux du souvenir de la province natale de Colette („Ma Bourgogne pauvre“), des variations sur Paris („Découvertes“ et „Province de Paris“), sur le printemps à Paris („Hironnelles“)<sup>17</sup> et sur l'inépuisable source de méditation que fournit l'âtre à Colette („Au coin du feu“) ont été écartés. Au premier abord, nous pourrions penser que le photographe a privilégié les textes en fonction de la possibilité d'explorer ces lieux, tous relativement proches de Paris. Or, la demeure de Colette à Monfort-l'Amaury, voisine de celle de Luc-Albert Moreau et Hélène Jourdan-Morhange aux Mesnuls et où le couple Colette-Goudekot se rendait régulièrement depuis Paris (Goudekot 1967: 153),<sup>18</sup> qui donne son titre à „La Maison proche de la forêt“, ne figure aucunement dans la série des clichés sur la forêt de Rambouillet.

Par ailleurs, Izis et Colette ont choisi „Amertume“ dont la méditation commence au „Jardin d'Acclimatation“ (Colette 1953: 87) pour se terminer sur l'interrogation suivante qui oriente le recueil vers la quête de l'enchantement: „Où trouverai-je ma

Open Access Download von der Narr Francke Attempto Verlag eLibrary am 19.01.2023 um 10:59 Uhr



thébaïde? Il n'est ni beau visage humain, ni pelage de neige, ni pennes d'azur qui m'enchantent, s'ils sont marqués de l'ombre intolérable et parallèle des barreaux" (ibid.: 89). Ainsi, c'est la quête du „Paradis terrestre“ qui oriente le regard des deux créateurs. Il ne s'agit pas pour Izis d'utiliser la photographie dans sa fonction référentielle en illustrant platement les lieux colettiens, mais de contribuer à renforcer une atmosphère générale créée par l'écriture, à la fois inquiétante et merveilleuse. Pour ce faire, Izis introduit de nouveaux motifs visuels qui font écho au texte, que Colette propage à son tour dans ses nouvelles compositions et dans le choix des citations-légendes.

### **3. „Ce qu'invente ou respecte un photographe exalté“**

C'est dans le premier chapitre, si l'on peut appeler ainsi l'ensemble texte/photographies, que les jeux entre texte et images sont les plus complexes et où il nous semble manifeste qu'Izis et Colette ont travaillé ensemble pour faire entrer le lecteur dans le réseau de leurs deux univers. Le premier fragment inédit de Colette, figurant donc après „La maison“ (ibid.: 18), commente une photographie (fig. 7, ibid.: 19) qui rappelle visuellement la double page précédant le texte, en ce qu'elle nous donne à voir le même type de paysage forestier marqué par le „parallélisme“ des troncs (ibid.: 18). Or, nous retrouverons ce même type de paysage sous la neige sur les trois quarts des pages 41-42, à la page 45 (fig. 6), puis à la double page suivante (ibid.: 46-47), ce qui nous montre qu'Izis capte plutôt l'atmosphère de la forêt<sup>19</sup> et semble vouloir montrer comment celle-ci „nous égare selon que le veulent le temps et la saison“ (ibid.: 13).

Ainsi, Izis rend le changement de saisons patent et la suite des photographies s'organise comme une narration visuelle sur le passage du temps. La photographie de la page 50 montre ainsi des biches dans un bois sans neige cette fois. Puis, la légende suivante, tirée du texte, accompagne la photographie d'une étendue d'eau sur laquelle flottent des fleurs: „Les cueillettes rituelles, annuelles, qui ne souffrent ni omission ni retard, telles que l'anémone et la jacinthe sauvages, le muguet, la fraise“ (ibid.: 53). Il s'en dégage une impression mêlée d'étrangeté, de mystère et de fantaisie qui épouse le texte de Colette comme un motif principal:

Elle [sc. la forêt] se disperse en brouillards, se taille en baguettes de pluie, reploie méconnaissables ses pins et ses houx sous une fourrure de neige et nous pouvons toujours croire qu'à l'extrémité d'un tunnel de futaie, sous le couvert arrondi en arcade romane, une silhouette s'est tenue debout sur deux pieds indistincts, ou sur quatre jambes, et qu'elle a fondu juste au moment où elle nous apparaissait... L'eussions-nous rejointe à cheval? Rien n'est moins sûr. L'ornière peu foulée est verte d'herbe rase, de fin gazon forestier, et ne garde guère d'empreintes... Il n'a passé qu'un fantôme de plus (ibid.: 13).



Fig. 7: paysage enneigé (ibid.: 45)

Ces „fantômes“, Izis n’hésite pas à les représenter par le biais de silhouettes qui se déplacent ou habitent les bois. La première se trouve à la page 29, où le lecteur peut voir, au milieu d’une épaisse végétation de fougères<sup>20</sup> qui occupe toute la photographie, une tête de cervidé qui se dégage à peine de l’amas confus. C’est l’occasion alors pour Colette d’écrire un mode d’emploi pour la lecture de la photographie, en orientant le lecteur vers le doute et le merveilleux, avec la virtuosité qui caractérise son style tardif:

La poussée de son front ouvre maintenant un sous-bois qui n’est que fougères. Mais comment comprendre, admettre les dimensions d’un pareil front, et la distance qui d’un œil sépare l’autre œil? Ne les admettons donc pas. Même, nions qu’immédiatement au-dessous du cornet de l’oreille, du pelage de l’oreille, du velours de l’oreille naisse et continue une étendue blonde, qui n’appartient pas à la fougère, à l’océan de fougères, à leurs sporanges foulées par des sabots véhéments. Ici règne la fougère. Ne faites aucune confiance à la tête magnifique qui, étrangère à la fougère, domine le haut de la page. Elle ne fait que feindre de fendre la fougère (28).

Et pourtant, pas une seule fougère dans „La Maison“! C’est que cet „océan“ fournit ici au photographe l’aiguillon parfait pour provoquer l’écrivain dont le goût de l’extravagance naturelle<sup>21</sup> se mesure habituellement aux couleurs: „La primevère en trois couleurs, l’orchis pourpré, le polygala bleu et le muscari à l’odeur de prune, lui venaient naturellement, à même sa prairie, avant les grandes marguerites et les boutons d’or“ (ibid.: 14). Le passage au noir et blanc est compensé par le photographe grâce à l’introduction de ce nouvel élément de végétation. Le travail sur les sonorités

de Colette ainsi que la rivalité feinte avec le réalisme de la photographie achèvent de rendre l'esprit de la description chez Colette qui va au-delà de l'exercice de fidélité au réel et tente de le réenchanter.

Par ailleurs, la tonalité humoristique d'un fragment du texte déclencheur, où il est question du faux enlèvement d'un chaton de la Chatte par un rapace (ibid.: 15-16), est également subtilement suggérée par le jeu de cette photographie de la tête à la fougère avec celle de la double page suivante (ibid.: 30-31) sur laquelle apparaît un chasseur qui marche fusil en main, au milieu des fougères et comme cherchant sa proie, et avec celle de la page 33 où l'on distingue, cette fois, une silhouette de chasseur de dos, le fusil à l'épaule, comme abandonnant la scène. Le chasseur a perdu sa proie, le lecteur peut douter de l'apparition de cette tête de biche, comme l'a malicieusement indiqué Colette. Tout aussi malicieusement, elle fait réapparaître la figure du cervidé, nageant dans une étendue d'eau, pour clore le chapitre.

La fragmentation qu'impose l'esthétique photographique ne la gêne absolument pas. Elle qui procède souvent par l'emploi de réseaux métaphoriques plutôt que d'une intrigue serrée pour tisser les liens qui donnent leur puissance évocatrice à ses plus grands textes (*La Naissance du jour*, *La Chatte*, *Le Pur et l'Impur...*), retrouve cette technique dans les clichés d'Izis. Ainsi, à partir de la première apparition page 29, elle commente plusieurs apparitions de cervidés. À la page 43: „Elle inquiète, plus qu'elle ne l'étonne, le doux habitant de la forêt, la biche aux longs yeux, dont le moindre mouvement semble doré“. Le fil rouge est bien l'étrangeté, le merveilleux qui se dégage de ce „fauve“ (ibid.: 57) à la „tête blonde“ dont elle décrit ainsi la dernière apparition, pour le moins inattendue: „tout autour de la créature qui prodigieusement nage“, le lecteur peut voir, selon Colette, une „robe de lumière propagée sur l'eau“. La preuve par l'image sert à Colette à démontrer au lecteur qu'il est en présence... d'une „fée“ (ibid.). Quel retournement de l'esthétique réaliste et de la fonction documentaire attachée à la photographie! Quel humour encore dans ces derniers moments de lucidité créatrice! Colette poursuit ici son entreprise d'une écriture rendant hommage à la féerie naturelle dans ce fragment inédit qui explore les mystères de la „masse essentielle“ de la forêt et des présences qui l'habitent (ibid.: 16). Tout en reconnaissant ici textuellement le pouvoir de la photographie, elle nous montre comment Izis, qu'elle nomme dans ce fragment, la fait accéder à ces „secrets“ maintenant inaccessibles pour elle. Sa série sur les biches possède une fonction capitale car elle donne corps aux principaux thèmes du recueil: le rapport de l'homme à l'animal et à la nature, mais aussi au merveilleux. Elle clôt le plus long chapitre du recueil et donne le ton de la complexité et la subtilité des relations entre texte et photographie.

Par contraste, dans les deux chapitres suivants, la fonction référentielle de la photographie est beaucoup plus utilisée par Izis qui prend pour motifs des éléments localisables des paysages de Colette („Le Désert“), mais aussi des animaux bien précis („Amertume“). La variété de composition est plus importante dans „Le Désert“ où le paysage hivernal, introduit visuellement dans le premier chapitre (ibid.: 39, 40-41, 42-43, 45, 46-47, 48-49), occupe une place importante puisqu'il sert de clôture et

d'extension du texte au-delà des limites prévues par le texte-reportage initial. Colette souligne ainsi son absence dans un nouveau fragment inédit qui débute ainsi: „Je ne saurai jamais ce que l’hiver fait du Désert de Retz“ (ibid.: 75). Se succèdent alors trois motifs du texte déjà photographiés,<sup>22</sup> mais cette fois sous la neige et sans aucune légende, deux fois sur les trois quarts d’une double page (ibid.: 76-77, 78-79) et pour terminer avec deux photographies se renvoyant l’une à l’autre (ibid.: 80-81). L’aspect des bâtiments en ruine est redoublé par le caractère fantomatique et désolé du paysage sous la neige et du silence que celle-ci semble déployer sur une activité humaine révolue. Les deux ouvertures ovales barrées de végétation qui closent le chapitre appellent visuellement les barreaux des cages où se trouvent emprisonnés les animaux d’„Amertume“.

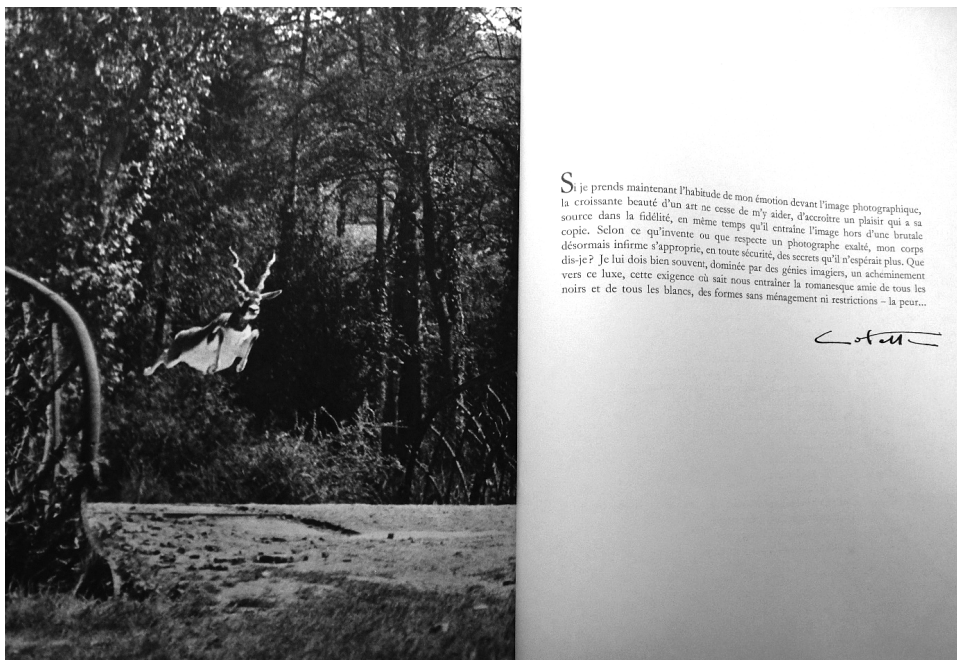
Là, la composition ne varie pas: la belle page accueille sans exception le portrait en gros plan ou en plan taille d’animaux prisonniers<sup>23</sup> „marqués de l’ombre intolérable et parallèle des barreaux“ et dont le regard accuse invariablement le geôlier, les „hommes qu’on sait coupables“ (ibid.: 89). Pour mieux prendre le lecteur au piège, le photographe se centre ici exclusivement sur la fonction référentielle de la photographie<sup>24</sup> et appauvrit à dessein les possibilités de représentation pour mieux mimer la perte de liberté des animaux, mais aussi l’impossibilité pour l’homme d’accéder à leur secret en dehors de leur habitat naturel. „La réalité est autre“ pour Colette qui rejette cette façon de réduire l’animalité rivale en un spectacle pathétique d’„oiseaux immobiles, debout sur leurs serres empâtées de fiente, des kangourous peu à peu paralysés, des lionceaux rachitiques“ (ibid.: 89). C’est le choix d’un cervidé d’une espèce exotique (gazelle Dorcas d’Afrique) pour clore ce chapitre qui rappelle le motif du merveilleux et ouvre alors la représentation finale d’un possible espace qui reproduise le „Paradis terrestre“.



Fig. 8: dernière photographie d’„Amertume“ (ibid.: 99)

À la solitude de ce „visage“ entravé, pris en contre-plongée et en gros plan – c’est le plus rapproché de la série –, succède en effet l’ouverture du grand plan de la double page postérieure au titre „Paradis terrestre“ où l’on aperçoit, devant un château, en liberté, deux groupes de deux cervidés, mâles et femelles, chacun à une extrémité de la photographie (ibid.: 102-103). Dans cette série, nous retrouvons à la fois le motif de la forêt, l’élément visuel aquatique grâce notamment aux oiseaux qui s’ébattent sur les plans d’eau représentés, mais également bien sûr celui du merveilleux: „Chacun se fait, du Paradis mésopotamien, c’est-à-dire de la féerie, l’idée qui lui plaît le mieux. La mienne ne saurait se passer d’animaux“ (ibid.: 116).

Voilà l’une des clés de l’univers de Colette, cent fois reprise, mais interprétée ici magistralement par la variété des plans, des jeux de lumière mais aussi des compositions proposées par Izis. Ainsi, les animaux figurent souvent par paire, pour mieux évoquer le Paradis, ou par couple mère-petit (ibid.: 102-103, 110, 117, 118, 119, 120, 121) mais aussi en mouvement (ibid.: 113, 115). Et voilà l’antilope cervicapre d’Inde figée en plein saut par l’objectif d’Izis. Le recueil se clôt sur un bond qui suspend le temps (fig. 9) et fige la réalité au-delà des possibilités de notre regard: „une biche dans l’air passe“ (ibid.: 57) et „l’art“ photographique fait cadeau à Colette mais aussi au lecteur de sa „croissante beauté“ et du „plaisir qui a sa source dans la fidélité, en même temps qu’il entraîne l’image hors d’une brutale copie“ (ibid.: 125). Brève, cette formule nous amène à reconsidérer la photographie et nous met sur la piste de sa réussite en tant qu’art.



S je prends maintenant l’habitude de mon émotion devant l’image photographique, la croissante beauté d’un art ne cesse de m’y aider, d’accroître un plaisir qui a sa source dans la fidélité, en même temps qu’il entraîne l’image hors d’une brutale copie. Selon ce qu’invente ou que respecte un photographe exalté, mon corps désormais infirme s’approprie, en toute sécurité, des secrets qu’il n’espérait plus. Que dis-je ? Je lui dois bien souvent, dominée par des génies imagiers, un achèvement vers ce luxe, cette exigence où sait nous entraîner la romanesque amie de tous les noirs et de tous les blancs, des formes sans ménagement ni restrictions – la peur...

*Colette*

Fig. 9: dernière double page du *photobook* (ibid.: 125)

Nous comprenons alors mieux comment est né ce texte, au-delà des hasards de la rencontre de deux créateurs. Fruit d'une complicité esthétique à première vue insoupçonnée, et qui arrive tardivement dans la vie et l'œuvre de Colette, ce *photo-book* littéraire mérite que nous nous y intéressions plus longuement car il nous ouvre une porte d'entrée dans une œuvre photographique à considérer au sein de la photographie humaniste. Et par son biais, il nous fait approcher une nouvelle fois du processus créateur à l'œuvre chez Colette ainsi que son goût pour le merveilleux, qui traverse en filigrane ses œuvres, mais s'affirme ici comme un rempart à la monotonie que provoquent l'immobilité physique et la vieillesse.

- Brunet, Alain / Pichois, Claude, *Colette*, Paris, Fallois, 1999.
- Colette, *Paradis terrestre*, Lausanne, Clairefontaine, 1953.
- , *Lettres à Moune et au Toutounet (Hélène Jourdan-Morhange et Luc-Albert Moreau) 1929-1954*, ed. Bernard Villaret, Paris, Édition Des femmes, 1985.
- , *Prisons et Paradis*, in: id., *Œuvres Complètes*, tome III, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1991.
- Edwards, Paul, *Perle noire: le photobook littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- Christin, Anne-Marie, „Colette et ses illustrateurs“, in: *Cahiers Colette*, 11, 1988, 171-190.
- Desachy, Éric, „1936-1977: la Guilde du livre d'Albert Mermoud“, in: Éric Desachy / Guy Mandery, *La Guilde du livre: les albums photographiques*, Lausanne/Melun, Éditions les Yeux ouverts, 2012, 5-6.
- Goudek, Maurice, *Près de Colette*, s.l., Le cercle du bibliophile, 1967.
- Laguerre, Bernard, „Marianne et vendredi: deux générations?“, in: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 22, 1989, 39-44.
- Malécot, Claude (ed.), *Le monde de Colette au Palais-Royal*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2005.
- Mandery, Guy, „La décennie prodigieuse“ in: Éric Desachy / Guy Mandery, *La Guilde du livre: les albums photographiques*, Lausanne/Melun, Éditions les Yeux ouverts, 2012, 7-11.
- Védrine, Hélène, „Illustration“, in: Guy Ducrey / Jacques Dupont (ed.), *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, 2018, 565-572.
- , „Illustrateurs“, in: Guy Ducrey / Jacques Dupont (ed.), *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, 2018, 557-565.
- Wanaverbecq, Annie-Laure, *Izis à travers les archives photographiques de Paris-Match 1949-1969*, Levallois-Perret, Filipacchi, 2007, 9-16.

- 
- 1 À ne pas confondre avec le texte *Paradis terrestres* (au pluriel) qui paraît en 1932, lui aussi à Lausanne, chez Gonin et C<sup>ie</sup> avec 61 bois gravures en couleurs dont 22 illustrations hors textes de Paul Jouve.
  - 2 *Duo*, œuvre tout aussi personnelle que *Mes apprentissages* et publié du 12 septembre au 31 octobre 1934 dans ce même hebdomadaire, n'est pas illustré de photographies, ce qui nous indique qu'il faudra réexaminer les motifs de tels choix.
  - 3 Pour illustrer cette tension entre le pouvoir de l'écriture et de l'image, elle cite un passage de *Paysages et portraits*: „La puissance des images est considérable, et triomphe de celle des textes lorsque l'imagier a du génie (OC 13, 453)“ (Védrine 2018: 557).

- 4 Sur la lecture critique de ce texte, cf. l'article de Frédéric Maget, „Un cas exemplaire de manipulation de l'image par Colette: *Mes apprentissages*“, *Cahiers Colette*, 27, 2005, 63-81.
- 5 Colette avait publié le volume original en 1935 avec cinq textes et cinq eaux-fortes de Jacques Nam. Nous avons découvert ces trois œuvres grâce au site PHLIT *Le Répertoire de la Photolittérature Ancienne et Contemporaine* ([www.phlit.org](http://www.phlit.org)).
- 6 En 1946, il demande un texte à Francis Carco, grand ami de Colette, pour son exposition „Paris vu par Izis Bidermanas“ à la galerie La Boétie (Wanaverbecq 2007: 9).
- 7 Période d'expansion de la maison d'édition qui dure de 1946-1956. Desachy décrit 4 périodes à partir du lancement en 1936 (2012: 6).
- 8 Dans une lettre du 15 juin 1950 à Hélène Jourdan-Morhange, sa grande amie, la veuve de Luc-Albert Moreau, Colette mentionne que Ferenczi lui a envoyé 200 volumes d'*En Pays connu* pour qu'elle fasse le service de presse (1985: 326). Est-ce l'un de ces ouvrages que M. Goudek et a offert à Izis? Il est plus probable que ce soit une édition des *Œuvres Complètes du Fleuron*, car le nombre de textes est bien moins important que dans l'édition de Ferenczi: 50 dans celle-ci et 9 dans celle-là. Il ne semble pas non plus qu'Izis ait travaillé sur la première édition du texte où ne figurent ni „Le Désert de Retz“ ni „Amertume“ et dont le tirage de luxe ne montait qu'à 150 exemplaires numérotés et 20 exemplaires nominatifs.
- 9 Terme employé par Colette dans une adresse à Luc Albert-Moreau à la fin d'une lettre du 12 juin 1947 destinée à sa femme: „Tendresses, mon Luc. Fais bien beau mon *pays connu*. (Colette 1985: 289)“. Se réfère-t-elle au projet commun des deux artistes qu'elle publiera après la mort de celui-ci?
- 10 Paul Edwards propose de traduire le terme anglais par „livre de photographe“ et non de photographies et de prendre en compte la matérialité de l'objet: „De plus, la forme physique que prend le livre (reliure, emboîtement, pliages, prise en mains, son aspect en trois dimensions), ainsi que la maquette (plus ou moins ludique), la taille et l'ordre des images, la couleur et la densité de l'encre, le toucher et la luminosité du papier, contribuent à concrétiser la vision du photographe, ainsi qu'à affermir son univers“ (Edwards 2006: 9).
- 11 Comme l'explique Mandery, cette qualité, apportée par la technique de l'héliogravure dominée à la perfection par la maison Heliographia de Lausanne, qui „[...] faisait des pages des albums des œuvres dont le velouté et la finesse se rapprochaient de la matière des estampes d'art“ est sans doute ce qui a convaincu les photographes de publier leurs œuvres dans cette collection de la Guilde du livre, créée en l'honneur des photographes et non des écrivains (Mandery 2012: 9). Cette qualité apporte aux photographes l'occasion de publier des travaux de meilleure qualité que ceux publiés dans les magazines sur du papier glacé et d'investir un support noble, au-delà de l'éphémère des expositions (ibid.: 10).
- 12 À la page 125, la signature manuscrite de Colette figure de nouveau à la fin du fragment complet dont est issue la phrase, ce qui montre une volonté de clore le volume sur la même touche.
- 13 L'unique légende est surimprimée en blanc sur la photographie (ibid.: 34).
- 14 Une dizaine de lignes en moyenne, ce qui va dans le sens d'une composition qui accompagne le geste photographique en réduisant le déroulement du texte. Dans le dernier fragment de „La Maison“, Colette commente d'ailleurs l'attente du photographe et sa persévérance qui suspend le temps pour pouvoir obtenir le cliché représenté: „Cet homme, qui prétend se nommer Izis, fait métier d'attendre qu'une biche dans l'air passe un fossé, qu'un lièvre boive, qu'entre deux bouleaux s'élançe un rayon, qu'un oiseau, perché, salue...

[...] L'homme en attente portait son fardeau, peut-être aussi son arme. Il ne se souciait ni de l'aile ni de l'astre. Peut-être oubliait-il le nom de la saison" (ibid.: 57).

- 15 Nous pensons qu'Izis a travaillé à partir de l'édition des *Œuvres Complètes du Fleuron* qui comporte les 6 textes de 1949 plus 3 inédits. Ces textes seront repris dans l'édition de Ferenczi de 1950 (juillet) qui possède 50 textes. À l'exception du texte „Au coin du feu“.
- 16 Cf. à ce sujet l'article de Myriam Chermette, „Le succès par l'image?“, in: *Études photographiques*, 20, juin 2007, en ligne: <http://etudesphotographiques.revues.org/922> (publié le 27/08/2008, dernière consultation: 18/10/19).
- 17 Ce texte a sûrement été écarté en raison du type d'animaux, les oiseaux, que Colette ne privilégie guère, du paysage urbain et de l'évocation de l'Italie.
- 18 Maurice Goudek et complète cette évocation de Rambouillet en disant que le groupe formé pendant les étés à Saint-Tropez était celui qui les avait amenés à fréquenter cette forêt, Colette et lui (ibid.: 153). Ils y rencontrent de nombreuses personnes, des amis ou des connaissances communes qui le deviennent: Ravel, Auric, Poulenc, Segonzac, Dignimont, Daragnès, les professeurs Mondor et Pasteur Vallery-Radot.
- 19 De fait, dans la table des photographies détaillant les références des photographies du premier, neuf d'entre elles ne possèdent pas de mention plus précise que „forêt de Rambouillet“ (ibid.: 126).
- 20 Le motif visuel de la fougère a été introduit par Izis grâce à la photographie de la page 19: le bois de troncs alignés quasi géométriquement abrite une végétation de fougères, qui ne figurait pas sur la photographie antérieure ayant le même motif.
- 21 „La fantaisie humaine est courte; seule la réalité extravague sans frein ni limite: contemplez, projetées, agrandies, les réfractions des cristaux précieux, architectures de pure lumière, perspectives vertigineuses, géométriques délirés...“ (Colette 1991: 698).
- 22 La „gracieuse maison chinoise“, la „colonne toscane“ et l'ovale des fenêtres de celle-ci.
- 23 Seule la première photographie représente un couple de lions.
- 24 Les citations des légendes sont toutes issues du texte car les animaux représentés sont tous cités dans le texte. Pas d'invention ici, pas de sortie du cadre.