

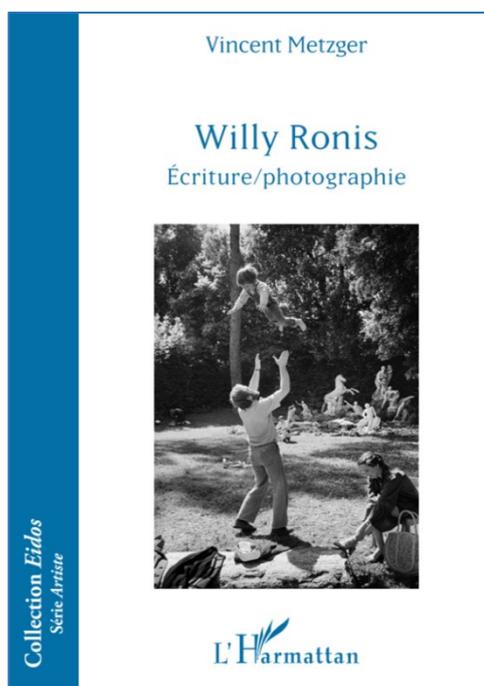
Willy Ronis : dialogues photographiques et scripturaux*

Assia MARFOUQ

Université Hassan Premier de Settat

assia.marfouq@uhp.ac.ma

<https://orcid.org/0000-0002-1803-3279>



À l'heure où les arts visuels occupent une place importante, tant dans les pratiques artistiques que dans les modes de communication, l'ouvrage de Vincent Metzger, *Willy Ronis. Écriture/photographie*, s'inscrit dans une actualité intellectuelle particulièrement vive. Depuis le tournant postmoderne et les expérimentations du Nouveau Roman, le rapport entre texte et image s'est enrichi, complexifié et densifié, tout en débordant les frontières traditionnelles entre les disciplines artistiques et littéraires. Cette perméabilité des langages esthétiques se manifeste aujourd'hui avec encore plus d'intensité à travers les nouvelles formes de création. « De Barthes à Krauss, se perpétue l'idée de la photographie comme image reproductible, puisque les photographies et le texte doivent

jouer ensemble sur la même page » (Tamisier, 2009 : 12). C'est dans ce contexte fécond que l'ouvrage de Vincent Metzger prend tout son sens, en discutant les entrelacements entre la photographie de Willy Ronis et l'écriture, qu'elle soit critique, narrative ou introspective.

Vincent Metzger, l'auteur de ce livre, est docteur ès lettres, spécialiste reconnu de la critique, de la sémiotique littéraire et de la poésie moderne. Il a publié de nombreux ouvrages et articles dans ces domaines. Membre de RETiINA International

* Compte-rendu de l'ouvrage de Vincent Metzger, *Willy Ronis. Écriture/photographie* (Paris, L'Harmattan, 2025, 131 p. ISBN : 978-2-336-51652-3).

(Recherches Esthétiques & Théorétiques sur les images nouvelles & anciennes), il poursuit une réflexion interdisciplinaire sur la production et la réception des images. À travers son ouvrage, il prolonge l'idée selon laquelle « une photographie est utilisée comme métaphore du texte » (Beguïn-Verbrugge, 2006 : 65), inscrivant l'image dans un dialogue permanent avec l'écriture.

L'objet de son étude dans cet ouvrage récemment édité en 2025 est le photographe français Willy Ronis (1910-2009), figure majeure de la photographie humaniste du XX^e siècle et membre du prestigieux groupe des « Cinq » aux côtés de Robert Doisneau, Brassai, Izis et Édouard Boubat. Né à Paris, Ronis commence par la musique avant de se tourner vers la photographie dans les années 1930, influencé par les milieux ouvriers, les luttes sociales et les scènes du quotidien qu'il immortalise avec une sensibilité engagée. Il a contribué à faire de la photographie un art du regard sensible et politique. Ses œuvres ont été largement exposées en France et à l'étranger, et il a reçu de nombreuses distinctions, dont le Grand Prix national de la photographie en 1979.

Mais ce qui distingue particulièrement l'approche de Ronis, c'est l'attention qu'il porte au texte dans l'élaboration et la présentation de ses images. Loin de considérer ses photographies comme des œuvres closes sur elles-mêmes, Ronis accompagne souvent ses clichés de légendes, de commentaires, de récits, et même de réflexions plus larges sur son métier et sa vision du monde. Il rejoint ainsi cette conception selon laquelle « l'abstraction photographique se sera effectuée toute seule, sur la plaque sensible de la mémoire, puis développée et révélée par l'écriture » (Guibert, 1981 : 24). Cette volonté de penser l'image par les mots – et vice versa – témoigne d'un dialogue fécond entre la pratique photographique et l'écriture, entre l'instant fixé par l'objectif du photographe et la mémoire reconstruite. C'est dans ce va-et-vient entre visibilité et lisibilité que « la mise en rapport du texte et des images, à travers un livre où on voit en filigrane l'œuvre entière, instaure une nouvelle sémiosis, [...] [une] matrice parfaite » (Sarkonak, 1994 : 167).

L'image chez Ronis agit également comme un appel à l'écriture, un déclencheur de mémoire, voire un moteur narratif. À ce titre, « une photographie sert, comme le fameux tremplin flaubertien, de stimulus pour la mémoire et suscite l'acte d'écrire sur son propre passé ou celui d'autrui » (Donnarieix *et al.*, 2022 : 231). Ce processus d'activation de la mémoire par l'image s'inscrit dans une dynamique d'anamnèse, où « la parole sur l'image fait surgir chez le lecteur des représentations possibles » (Mathis, 1998 : 302). Le livre de Vincent Metzger élucide cette approche créative, en analysant les multiples formes d'écriture qui traversent et prolongent l'œuvre de Ronis.

L'avant-propos du livre interroge la relation fertile entre la photographie et le texte, une association qui, bien que souvent admise, interroge la légitimité et la nécessité de l'écrit dans l'univers du photographe. Il rappelle que Edward Steichen est l'un des premiers à remettre en cause l'idée que l'image peut se suffire à elle-même en insistant sur le rôle complémentaire du texte. Willy Ronis, qui reprend cette idée, voit que

le texte et l'image ne sont pas en opposition, chacun apportant à l'autre une valeur ajoutée qui enrichit la perception du spectateur. Michel Serres adopte une posture opposée en affirmant que l'image se suffit à elle-même, notamment une peinture et considère que les œuvres visuelles fonctionnent dans un régime d'autonomie complète : elles existent et se déploient dans leur propre langage sans nécessiter d'explication externe. Appliqué à la photographie, ce raisonnement suppose que l'image peut être pleinement saisie dans sa matérialité et sa composition, sans recours à un texte qui viendrait l'encadrer ou la conditionner. La photographie serait donc un langage en soi, indépendant du discours verbal, capable de produire du sens par ses propres moyens. À l'inverse, John Berger montre que toute photographie s'inscrit dans un réseau d'images et de références qui orientent son interprétation. Lorsqu'il analyse la célèbre photographie du cadavre de Che Guevara, il montre que notre perception de l'image est influencée par d'autres représentations artistiques et historiques comme *La leçon d'anatomie* de Rembrandt ou, surtout, une *Pietà* de Mantegna.

Roland Barthes, quant à lui, s'oppose à Serres en avançant que la photographie est immédiatement verbalisée par celui qui la regarde. Dès qu'un individu est confronté à une image, il la nomme, la décrit mentalement et lui attribue un sens en fonction de ses propres références. Contrairement à un tableau qui exige un effort d'interprétation pour identifier les formes qu'il représente, une photographie impose un certain degré de lisibilité instantanée. Dès lors, le langage accompagne toujours l'image, même lorsqu'il n'est pas explicitement écrit sous forme de légende ou de commentaire. Barthes insiste aussi sur un autre aspect de la photographie : elle ne se limite pas à ce qu'elle représente, elle est aussi le résultat d'une intention et d'une présence. Le photographe, par son acte de prise de vue, dote l'image d'une signification spécifique. La photographie est le produit d'un regard, d'un choix, et c'est souvent le récit du photographe lui-même qui permet de comprendre les circonstances et l'intention derrière l'image. Ce rapport entre l'image et son auteur est mis en avant dans les lettres de Robert Doisneau, qui décrivent la manière dont le photographe inscrit ses prises de vue. Doisneau raconte ainsi les anecdotes liées à ses clichés, l'inquiétude face à l'incertitude du résultat et les souvenirs des contraintes techniques et logistiques du métier.

L'avant-propos de l'ouvrage s'offre donc comme un panorama des contributions scientifiques de différents penseurs sur le rapport entre le texte et l'image. L'image n'est pas qu'un simple support visuel, c'est un objet de narration qui s'inscrit dans un réseau de significations qui dépasse son apparente immédiateté. Entre photographie et texte il y a plutôt une réflexion sur leur complémentarité.

Dans son introduction de la première partie, « Textes bilingues », l'auteur s'appuie sur la conception de Willy Ronis selon laquelle une photographie est lisible. Le premier chapitre, intitulé « J'ai vu ça », aborde la fonction narrative dans les textes accompagnant les photographies, en particulier dans le recueil *Ce jour-là* de Willy Ronis. Il s'attarde sur le terme « histoire » en insistant sur le fait que ces histoires ne racontent

pas forcément l'image contenue dans la photo, mais plutôt ce qui entoure sa prise, ce qui l'a précédée ou suivie. Il s'agit d'un récit qui se greffe autour de la photographie et lui attribue une temporalité étendue et une épaisseur narrative. Dès lors, la photographie devient un objet ponctuel dans le temps – un instant de déclenchement – qui se prolonge, se transforme, et parfois même se déplace au gré du récit. Ce n'est pas l'image elle-même qui est directement racontée, mais l'événement, le souvenir, l'émotion ou l'anecdote qui en émane ou qui l'a rendue possible. L'auteur explique ainsi que la photographie dans ce cas n'est pas toujours au cœur du récit. Elle peut s'effacer ou devenir marginale, au point d'être presque absente, sans pour autant cesser d'être le moteur de la narration. En ce sens, le récit donne une première valeur à la photo, celle de l'instant du déclenchement, de ce moment d'incertitude et de fragilité où le photographe ignore encore la portée de son geste. Cette première valeur, subjective, personnelle, peut ensuite être bousculée lorsque la photographie est développée, regardée, interprétée, ou reconnue par autrui. L'un des enjeux du chapitre est justement d'explorer la manière dont le récit peut faire coexister ces deux strates : l'intention originelle et la relecture différée.

La photo peut être réinterprétée à travers un récit de reconnaissance. Il s'agit d'introduire un personnage, reconnu sur l'image par un tiers. Le processus narratif devient alors un jeu de bascule : on passe de l'image comme support de mémoire personnelle du photographe à l'image comme déclencheur de mémoire pour un autre. Le verbe « reconnaître » devient ici crucial : ce n'est plus « voir » qui guide le récit, mais « reconnaître », et par là, reconfigurer le sens de l'image. La photographie, d'abord ancrée dans une fonction documentaire, devient le point de départ d'un récit intime, biographique. Ce renversement marque le passage de la scène initiale (le « ça » du regard photographique) à la scène réinterprétée (le « ça » du regard reconnaissant). Dans *Les amoureux de la Bastille*, par exemple, la photo initiale est prise presque furtivement, sans intention de mise en récit. Mais l'image prend tout son sens lorsque les personnages photographiés se reconnaissent et participent à une nouvelle mise en scène. Ce geste de reconnaissance produit une seconde photographie qui contient la première. Ainsi, jeu entre regard, mémoire, reconnaissance et narration constitue l'un des traits les plus marquants de l'écriture photographique de Ronis.

Le deuxième chapitre de l'ouvrage s'interroge sur la manière dont le texte interagit avec la photographie en lui attribuant un sens, en la lisant, voire en la réécrivant. Il s'agit ici de situations dans lesquelles le texte naît de la photo, s'en empare, et en construit une signification. En effet, la photo n'est pas immédiatement lisible. Elle le devient par un travail d'attention du photographe puis d'élucidation par le texte. Celui-ci isole des éléments identifiables, appelés « informations », qu'il relie entre eux pour dégager un équilibre, une organisation signifiante. Une photo véritablement lisible, selon Ronis, suppose que les éléments soient organisés entre eux par des relations internes qui les hiérarchisent. Loin d'avoir des figures reconnaissables, il faut une

construction et une cohérence de l'ensemble. Le texte peut élucider cette cohérence en montrant comment certains éléments participent à l'équilibre général de la composition. Il est également montré que certaines photos peuvent paraître insignifiantes lorsqu'elles ne dépassent pas le stade du simple panorama ou de la scène brute. Enfin, le texte peut jouer un rôle décisif dans la valorisation ou la disqualification de certains éléments. Ce qui serait, dans une lecture neutre, un détail superflu ou une distraction visuelle, devient par le texte un ajout précieux, un raffinement. Inversement, ce même texte peut aussi juger un élément comme étant de trop, parasite. La valeur d'une information dépend ainsi moins de ce qu'elle est en soi que de la façon dont le texte la traite, en fonction du sens qu'il veut donner à l'image.

En prolongeant la réflexion sur le rapport texte/photographie, l'auteur s'intéresse dans son troisième chapitre à l'approche de Ronis vis-à-vis de son travail. Il examine comment le photographe maintient une distance par rapport à l'image qu'il crée. Par exemple, Ronis préfère éviter de se montrer dans ses images, se tenant à l'écart de ses sujets et privilégie la visée en plongée. Ce retrait physique est une sorte de principe esthétique. Chaque plan dans une photographie de Ronis est autonome, mais s'inscrit dans une harmonie générale, comme une ligne mélodique qui, bien que distincte, forme un ensemble cohérent. Ce principe, lié à la composition photographique, est un moyen pour Ronis d'affirmer une séparation nette entre l'espace où il se trouve et celui de la photo. Cette distanciation est un choix du photographe qui communique sa philosophie personnelle de la photographie et préfère rester un observateur extérieur, voire une entité protectrice, plutôt qu'un acteur impliqué dans l'image.

Intitulée « Univers parallèles », la deuxième partie de l'ouvrage se concentre sur des livres où l'image n'est pas explicitement mise en avant. Dans le quatrième chapitre, l'auteur aborde la question des albums photographiques avant qu'ils ne soient formellement intégrés dans des livres ou des expositions. L'album, selon l'auteur, souvent vu comme un archivage, est une sélection personnelle, un choix de tirages qui ont été jugés dignes d'être retenus par le photographe. Cette sélection accompagnée de textes, légendes ou de dates, offre une première justification pour la présence des photos. Les albums servent par ailleurs à retracer le parcours du photographe, de créer un autoportrait à travers ses choix d'images et leurs légendes. L'album photographique est un espace qui contient la mémoire personnelle du photographe avec une vision plus large de son œuvre, c'est aussi un moyen de valorisation, un outil d'auto-analyse et de réflexion sur la place de chaque photo dans l'ensemble de l'œuvre. Il s'offre comme une forme hybride entre un espace de travail préparatoire pour des projets futurs et un récit de l'évolution de l'auteur, une mémoire et une mise en forme d'un parcours artistique.

Dans la continuité de cette réflexion, le cinquième chapitre approfondit la conception de la photographie comme forme plus personnelle, dans la publication de livres photographiques. L'auteur s'exprime et se dévoile à travers ses photos accompagnées de texte. Dans ces livres, l'auteur est photographe et sujet, et le texte s'offre comme un

moyen d'atténuer le dévoilement personnel ou, au contraire, comme un facteur qui renforce ce dévoilement. Dans ce chapitre, l'auteur soulève en outre la question de la valeur de l'image une fois qu'elle est intégrée dans un livre. Loin des usages précédents de la photo, liés à des publications techniques ou à des reportages, la photo dans un livre est un objet d'art qui acquiert une valeur indépendante. Le texte, dans ce cas, redéfinit ou réévalue cette valeur. L'auteur choisit d'étudier plusieurs livres de Ronis pour illustrer ce phénomène. *Sur le fil du hasard* commence par une démarche introspective et quasi-autobiographique qui soulève la question de l'identité du photographe. Ce livre suggère un regard critique sur la pratique photographique elle-même, un regard qui se défait des attentes conventionnelles et des normes d'un « auteur » canonique. Il évoque les marges et les incertitudes de la photographie, à travers un photographe qui doute de ses capacités et de son rôle. En revanche, *Paris éternellement* ne se positionne pas comme un reportage mais comme une anthologie formée de photos. Ce livre évite les conventions d'un reportage classique et privilégie une approche moins systématique qui laisse une certaine liberté à l'image tout en conservant l'auteur au centre de l'œuvre.

Dans le dernier chapitre de l'ouvrage, l'auteur s'interroge sur ce que les écrivains apportent aux photos, en particulier ceux qui ne sont pas critiques ou historiens de la photographie, mais qui prennent néanmoins une place significative dans la création de ces ouvrages. Les écrivains peuvent soit se contenter d'évoquer les photos sans leur attribuer un sens précis, soit les utiliser pour enrichir un récit, voire les interpréter selon d'autres formes d'art, comme la peinture ou la chanson. Les exemples de Pierre Mac Orlan et Philippe Sollers montrent comment des écrivains peuvent insuffler un sens aux images, mais de manière distincte. Mac Orlan, par exemple, relie ses photos à une chanson, tandis que Sollers, tout en admirant la photo, la place dans un contexte plus abstrait, celui de la sculpture, et laisse moins de place à l'interprétation photographique directe. Dans ces deux cas, le texte domine la photo, et la dépasse. D'autres écrivains, comme Régine Deforges et Didier Daeninckx, ne cherchent pas nécessairement à imposer un sens aux photos, mais plutôt à utiliser les images comme points de départ pour des récits qui se tissent avec les photos, sans les réduire à une simple illustration. Le texte et l'image coexistent sans se subordonner et sans qu'il y ait de lien rigide entre le texte et l'image. Le chapitre soulève la répartition des rôles entre le photographe et l'écrivain. En effet, il y a une réflexion sur la domination du texte sur l'image, ou vice versa, et sur la manière dont chaque discipline influence l'interprétation de l'autre.

Une fois exploré à rebours, le parcours de cet ouvrage nous conduit à une réflexion profonde sur l'interaction entre l'écriture et la photographie. D'un côté, on observe une interaction où chaque domaine tend à préserver son autonomie. De l'autre côté, certaines œuvres photographiques et littéraires révèlent un passage et une interférence des genres qui se jouent dans des « confins », des espaces de rencontre où le texte et l'image échangent, mais ne se confondent pas. L'œuvre de Willy Ronis et ses images sont

scrutées à travers la question de l'efficiencia symbolique. L'image est contaminée par l'affectivité du texte qui agit comme un catalyseur. Cela va jusqu'à un point où l'image, en dialoguant avec le texte, entre dans un processus mimétique qui l'active et la modifie. Le texte redéfinit l'image, la reconfigure d'une manière qui dépasse sa simple représentation visuelle. Ce mécanisme révèle beaucoup de dimensions cachées et latentes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BEGUIN-VERBRUGGE, Annette (2006) : *Images en texte. Images du texte : Dispositifs graphiques et communication écrite*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion.
- DONNARIEUX, Anne-Sophie ; Morgane KIEFFER ; Jochen MECKE & Dominique VIART [dir.] (2022) : *La Machine à histoires : Le romanesque dans les écritures contemporaines*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion.
- GUIBERT, Hervé (1981) : *L'Image fantôme*. Paris, Minuit.
- MATHIS, Gilles [dir.] (1998) : *Le cliché*. Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- SARKONAK, Ralph (1994) : *Les trajets de l'écriture. Claude Simon*. Toronto, Paratexte.
- RONIS, Willy (2006) : *Ce jour-là*. Paris, Mercure de France, (coll. Traits et portraits).
- TAMISIER, Marc (2009) : *Texte, art et photographie : la théorisation de la photographie*. Paris, L'Harmattan.