

IMAGE [&] NARRATIVE

Online Magazine of the Visual Narrative
imageandnarrative.be

ISSN 1780-678X

Photo: Adrien Genoudet



Experiences

« Écrire *les tribus* des images » Entretien avec Adrien Genoudet

par Corentin LAHOUSTE

Image [&] Narrative is a bilingual peer-reviewed e-journal on visual narratology and word and image studies in the broadest sense of the term.

Image [&] Narrative est une revue en ligne, bilingue, à comité de lecture, traitant de narratologie visuelle et d'études texte/image au sens large. *Image [&] Narrative* is part of / fait partie de Open Humanities Press et DOAJ.

Chief Editors / Editrices en chef : Anne Reverseau, Anneleen Masschelein & Hilde Van Gelder.

Pour citer cet article

Corentin LAHOUSTE, « Écrire *les tribus* des images. Entretien avec Adrien Genoudet », *Image É Narrative* n°23/3 - 2022, p. 143-165.

This text is part of a new section of *Image [É] Narrative* coordinated by Hilde Van Gelder for the editorial team. Experiences / Expériences provides a platform for researchers, writers, or artists who wish to publish their work in experimental formats. This section is a haven for — among others — interviews, letters, concrete poetry, or pieces of prose. It also seeks to include integrally visual publications, such as (excerpts from) video or animated works, photo-textual essays, or graphic novels. Finally, we are on the lookout for polemical writings, which open our thoughts to new horizons of dialogue and debate.

Please submit your contributions to hilde.vangelder@kuleuven.be

« Écrire *les tribus* des images » Entretien avec Adrien Genoudet

par **Corentin LAHOUSTE**

Cet entretien a été effectué en ligne, lors de deux sessions menées en avril 2021. Le texte qui en résulte a ensuite été repris et amplifié par écrit entre juin 2021 et janvier 2022. Les images qui l'accompagnent ont été spécifiquement réalisées par Adrien Genoudet pour cette publication. Le questionnement d'un chercheur a ainsi suscité la production d'images originales de la part d'un écrivain, qui viennent enrichir le parcours réflexif proposé. Depuis la dynamique de l'entretien s'est donc aménagée une expérience esthétique à part entière, sorte de négatif du cheminement conversationnel.

Adrien Genoudet est né en 1988. Cinéaste, écrivain et historien des images, il est l'auteur d'un essai sur la figure d'Albert Kahn, *L'Effervescence des images* (2020, Les Impressions Nouvelles), d'un récit, *L'Étreinte* (2017, Inculte), et d'un roman, *Le Champ des cris* (2022, Le Seuil).

Corentin Lahouste : Ma première question est liée à une phrase que l'on retrouve dans l'introduction de ton livre [*L'effervescence des images*](#), paru en novembre 2020, où tu allègues et dresses le constat que « jamais dans l'histoire, la planète et ses habitant[·e]s n'ont autant été ingérés par l'image ». Aussi, comment toi-même te situes-tu par rapport à cette prolifération d'images qui marque notre contemporain ; prolifération qui n'a cessé d'augmenter au cours du XX^e siècle, d'abord à la suite de nombreux développements technologiques et de la démocratisation de l'accès à l'appareil photographique, devenu objet commun, et du XXI^e siècle ensuite, avec la fortune qu'a connu le développement d'Internet et de la sphère numérique donnant lieu à une époque « de la reproductibilité sans limite et de la virtualisation triomphante »¹ ?

Adrien Genoudet : J'ai essayé, assez vite, de mettre à distance cette impression de prolifération des images. C'est un constat, c'est une évidence : il y a beaucoup d'images, il y en a de toutes sortes, elles sont extrêmement diffuses, diffusées, mondialisées. Mais, en fait, quand on se confronte à ce constat, on a soit la possibilité de se dire qu'il y a derrière cette prolifération une forme de danger (liée à un éloignement de l'expérience du réel), qui implique de poser une méfiance ; soit, on tente de comprendre la continuité d'un régime scopique qui a commencé avec le XIX^e siècle, et on essaie alors d'appréhender de différentes manières comment les personnes ont au fil du temps pensé les images, abordé les images et leur position de spectateur, ont envisagé la question de leur diffusion ; et ça nous apprend dès lors beaucoup sur notre situation actuelle, pas si inédite que ça en réalité...

1 Christian Malaurie, *L'ordinaire des images. Puissances et pouvoirs de l'image de peu*, Paris, L'harmattan, « Nouvelles études anthropologiques », 2014, p. 16.

Ce qui est inédit, c'est le nombre : il n'y a jamais eu autant d'images circulant à la surface du globe et, par ailleurs, les images n'ont jamais été aussi précises. De mon point de vue, il s'agit avant tout d'appriivoiser cette méfiance et de saisir ainsi que tout est une histoire de position de notre regard, de notre capacité ou pas à absorber ces images, à les diffuser, à les comprendre, à s'en imprégner et à les manier – qui est le parti pris dans lequel j'essaie et ai essayé de m'engager, lorsque je faisais de la recherche.

C.L. : Par rapport à cette situation que tu évoques, il est en effet tangible que l'image et le rapport aux images se trouve au cœur des travaux de recherches que tu as menés, mais elle occupe aussi une place importante dans ton travail d'écriture non scientifique ainsi qu'en atteste ton premier roman, *L'étéinte* (Inculte, 2017). Au vu donc de ce premier roman – qui n'est que la première pierre d'une œuvre qui va aller en s'élargissant – peut-on dire de toi que tu es un écrivain iconographe ? Ce terme te conviendrait-il, l'acceptes-tu ? Et si oui, que met(trai)s-tu spécifiquement derrière ce dernier ? Comment l'entends-tu ?

A.G. : Il est difficile de généraliser une position qui est une forme de recherche en cours, mais il est vrai qu'instinctivement tout est toujours parti d'images, ça c'est évident. Par contre, les choses changent, évoluent, et il est difficile de me définir dans quoi que ce soit, même dans la position d'écrivain pour le moment.

Ce qui est sûr, c'est que je ne pense pas une image sans mots. Il n'y a pas, pour moi, de distinction entre les images, en tant qu'espace visuel, et les mots — et c'est finalement une considération de la pensée de l'image assez classique. *Une image vaut mille mots* pour moi ne veut rien dire ; il y a de toute façon derrière toute image une capacité à la voir parce qu'on est capable de la dire. Il y a donc cet équilibre réversible qui fait que toute image se regarde parce que j'ai les mots pour pouvoir *la dire*. La façon dont j'aborde toujours une image quand elle m'interpelle, quand elle me pique, c'est de me demander quel univers discursif cette image m'impose ; comment je peux faire, comment je dois faire pour que je puisse comprendre que cette image-là s'impose à moi. Et je me rends compte que c'est vraiment un effet de traduction. Quand je *vois* une image – lorsqu'elle me point, me touche, pour reprendre un vocabulaire barthésien –, elle me *dit* quelque chose à ce moment-là, elle m'impose un univers de mots et j'ai alors l'impression que c'est presque un devoir d'aller les chercher. Pour mieux voir – et, quelque part, pour tenter de *mieux écrire*, peut-être même d'*écrire*, tout simplement – il faudrait que je comprenne tout le murmure qu'il y a derrière une image. Dans mon prochain texte – qui n'est pas, finalement, celui que je pensais faire –, je me suis entre autres retrouvé à insérer une image des cadavres moulés de Pompéi ; et cette image elle s'est absolument imposée (s'est insérée d'elle-même dans le texte) à la fois par le discours d'un des personnages et parce que je me rends compte que c'est typiquement une image qui demandait, depuis que je suis enfant, une traduction : il fallait qu'à un moment donné elle soit dite quelque part.

Ce que je cherche en fait par rapport aux images c'est de pouvoir les mettre à distance, leur donner toute leur sonorité de mots qu'il y a en moi. Je regardais récemment un [entretien de Marie-Hélène Lafon](#) où elle dit que ce qu'elle recherche ce sont les milliers de mots de sa langue pour dire l'odeur du foin, comme les Inuits qui ont une dizaine de mots pour *dire* la 'neige', et quand je l'entends avancer cela, je me dis modestement que j'aimerais bien à chaque fois trouver tous les mots qui entourent l'intuition de ce face-à-face avec une image. Ce qui, pour moi, est intéressant quand on fait cela, c'est que l'on fait tout l'inverse de la description, c'est même un geste qui s'oppose à la description qui, en

vérité, m'a toujours ennuyé. Elle ne me satisfait pas et, en premier lieu, en tant que lecteur – quand quelqu'un décrit l'habillement sur deux pages d'un personnage c'est quelque chose qui m'éreinte mais sans que je puisse forcément pouvoir dire pourquoi (peut-être le pourrais-je un jour, mais pas pour le moment). En tout cas, décrire une image, dire « il y a la plante sur la gauche, ici le siège, etc. », est tellement de l'ordre du descriptif, de la description du visible, que cela ne me suffit pas – on attend toujours d'une image qu'elle nous serve sur un plateau du visible ; « voilà, ça ressemble à ça », alors qu'en fait, pour moi, ce n'est justement pas assez satisfaisant. Ce qui se passe avec une image, ce qui m'intéresse à retranscrire, à effleurer, c'est justement tout le bruit autour et tout le bruit qu'elle produit en nous. Alors *écrivain iconographe*, ça pourrait peut-être reposer dans cette approche, mais sans certitude aucune...



C.L. : Ton utilisation de cette formulation assez suggestive du *bruit* des images me fait penser à un extrait de ta [conférence-performance](#) intitulée *La mouche est dans le vinaigre* (donnée à voir et entendre pour la première fois à Marseille en décembre 2020), où est explicitement mentionné l'enjeu d'arriver à « faire parler le son clos » des images. Pourrais-tu en dire plus au sujet de ce processus ?

A.G. : C'est-à-dire qu'il y a toujours des images qui, de fait, colportent une tonne de langage ; ce sont les images déjà-vues. Ce que je m'amusais à faire en cours avec les étudiant·es en histoire de l'art c'était de montrer le portrait de Che Guevara d'Alberto Korda et je leur disais : « Qu'est-ce qu'elle *vous dit*, cette image ? ». Et ça devenait incalculable de mots car cette image leur *disait* des dizaines et des dizaines de mots qui, bien évidemment, n'étaient absolument pas contenus dans l'image mais qui étaient contenus dans toute une formation et une appréciation culturelle qui sont liées au fait que cette image ait été effervescente, c'est-à-dire qu'elle s'est dispersée, qu'elle s'est diluée, et même métamorphosée, au fil du temps et de ses usages. Ces images-là, que l'on dit *iconiques*, je m'en éloigne car on n'a pas forcément envie d'en dire plus. Ou alors, si on en dit plus, ça va déjà être accompagné de tout ce bruit. Le « son clos des images », c'est un son plus intime, un bas-bruit, un écho lointain – et ce son clos part plutôt des images intimes, celles qui colportent

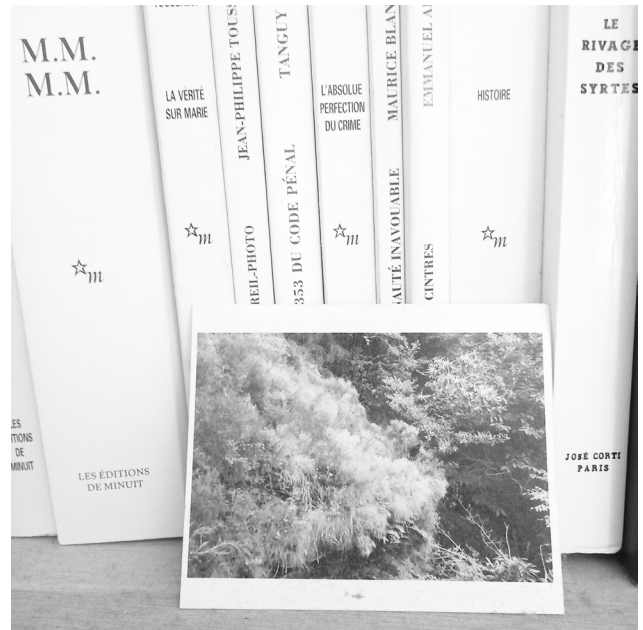
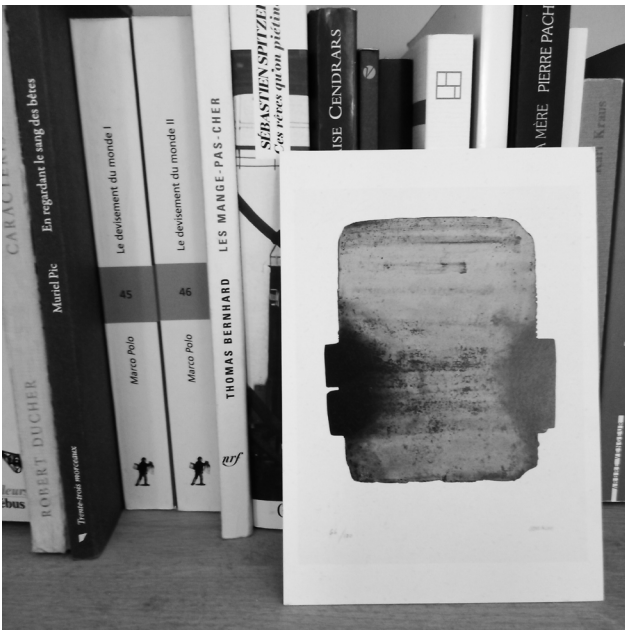
des discours dans/ depuis l'enfance mais aussi dans le cercle familial, celles qui développent leurs propres langages, leurs langages de tribu, un petit langage partagé mais qui peut néanmoins comporter plein d'échos. Quand on regarde un album-photo, dans le salon, avec des proches, tout le monde peut pointer, raconter une anecdote, discuter, discourir, or si l'on retrouve ce même album-photo dans une brocante des années plus tard, il n'y a plus rien, plus aucun mot, les images sont complètement décontextualisées, elles finissent donc par ne plus rien dire : on va les feuilleter et les seules choses qu'on va pouvoir en dire c'est « c'est un homme », « c'est une femme », « il/elle est habillé·e comme-ci », « il/elle se tient de la sorte », *etc.*, mais on repart alors dans de la description et il n'y a plus rien de l'ordre du discours, d'un *dire* véritable, de la langue, en somme. Il y a des mots, certes, mais ils ont perdu leur langue, leur langage de tribu.

Or, ces images-là elles sont passionnantes car elles laissent beaucoup de place à l'écriture, à l'imagination. Mais je m'en méfie aussi d'une certaine manière... Ce qui me plaît c'est de saisir l'entre-deux qui s'y joue ; ce sont ces images qui font partie des mythologies intimes, qui font partie des albums personnels (qu'ils soient concrets ou virtuels). Elles ne sont toutefois pas vierges de discours, mais ceux-ci n'ont pas encore été donnés à entendre et je peux dès lors m'en faire, humblement, le traducteur. Cet espace-là est donc d'après moi plus intéressant pour écrire. Mais bon, cela ne correspond pas exactement à l'exemple des amants de Pompéi que, pour le coup, un grand nombre de personnes a pu voir et qui est entouré d'énormément de discours. Mais en même temps, cette image-là, pour moi, elle résonne singulièrement : je sais où je l'ai vue, à 8 ans, dans la cave de mes parents. Elle possède cet ancrage affectif, ce langage de tribu – et j'aime finalement assez bien cette expression improvisée à l'instant...

C.L. : Tu évoques cette photographie des deux amants de Pompéi, si importante pour toi – qui t'a profondément marqué alors que tu étais enfant ; aussi, a-t-elle constitué l'élément déclencheur d'une certaine « passion » pour l'image de ta part – tant et si bien que tu acceptes ce terme – ou bien les choses se sont-elles aménagées différemment, sans forcément un rapport singulier, engagé envers une image originelle ? Et au-delà de celle-ci, y a-t-il eu une ou plusieurs autre(s) image(s) prééminente(s), prépotente(s), dans les premières années de ton parcours de vie ? Si oui, laquelle ou lesquelles ?, et peut-on parler d'un cheminement (constructif) à travers quelques images marquantes qui t'auraient forgé un certain regard (et même un certain rapport au regard), ou bien cette perspective est-elle beaucoup trop romancée ?

A.G. : C'est une question psychanalytique... Alors, « passion pour les images », j'ai beaucoup de mal à dire cela tout simplement parce que je n'ai pas l'impression que c'est si extraordinaire que ça, pour notre génération en tout cas. On revient à la question de la diffusion et de la multiplication des images dans le contemporain et c'est donc sûr qu'on ne peut pas être de ces gens qui pouvaient dire à une époque, comme Barthes d'ailleurs ou d'autres, qu'il y avait telle ou telle image phare, essentielle, telle ou telle illustration bien particulière qui, mise entre leurs mains, les avait singulièrement marqués. Si tu fais la cartographie de l'univers visuel de notre enfance, surtout pour moi qui est issu d'une classe moyenne, ce serait mentir de dire que ce sont des livres d'art ou la peinture qui prédominent. Non, c'est la télévision (notamment le Club Dorothée), ce sont les jeux vidéos, le cinéma grand public, c'est la publicité, *etc.* C'est un univers visuel qui, dès la base, est extrêmement riche et composite. L'image était absolument, mais absolument, partout (aussi

sur le paquet de céréales ou sur les sacs-à-dos) parce que les capacités de reproduction et de diffusion des images étaient en plein essor. Générationnellement donc, je crois qu'on ne peut pas dire, en voulant se singulariser, qu'on a pu *développer une passion pour l'image*. Il s'agit en premier lieu d'un contexte culturel, celui de la dernière décennie du vingtième siècle et du début des années 2000. Par contre, ce qui est intéressant, c'est de se demander pourquoi, alors que j'étais – et nous étions – absolument entouré(es) d'images, certaines d'entre elles, pour le coup, sortaient du lot.



En ce qui me concerne – et j’avais d’ailleurs écrit un chapitre dessus dans *L’étreinte*, mais il a finalement été retiré –, c’était une image imprimée dans un livre sur la Seconde Guerre mondiale d’un wagon ouvert à Bergen-Belsen où l’on peut voir une superposition ahurissante de corps morts, prise par un Américain. Mais ce qui me surprenait le plus, c’était que cette image était en couleurs et que les cadavres ressortaient absolument roses, *rose bonbon* – ce sont là les mots qui me sont venus, donc les premiers bruits, les premiers mots *de tribu*. J’ai vraiment cette vision de cet amas dans le train de corps roses, que j’ai très bien en tête mais que par contre je n’ai jamais revue, qui a engagé quelque chose de l’ordre de la pulsion scopique, parce que je descendais dans la cave pour aller voir et revoir – et (res-)sentir – cette image très souvent...

C.L. : Et au-delà de ces deux photographies qui sont plutôt liées à ton enfance, est-ce que plus récemment il y aurait eu pour toi d’autres images-clés, cristallisant un attrait singulier ?

A.G. : Là, comme ça, c’est trop difficile de répondre à cette question. Oui, il y en a, mais ce serait un inventaire assez compliqué à mettre sur pied, car lesquelles retenir ? Par rapport à l’enfance, c’est plus facile, il y a plus de recul et je sais que j’ai vraiment voulu écrire dessus. Mais passé ce moment-là, les images s’accumulent et comme ça s’accumule, c’est sans doute moins le même rapport qui opère. Car arrivé à un certain moment, les images mémorielles s’accumulent et il faudrait prendre le temps de « chapitrer », de trier par ensemble, thématiques, pour pouvoir appréhender cette mémoire visuelle. Par exemple, tu aurais un chapitre sur la partie artistique, un autre sur les images liées à la presse et à l’actualité (qui sautent aux yeux, dont on se souvient et qui participent de la mémoire collective – je pense notamment aux attentats du 11 septembre 2001), mais il pourrait aussi y en avoir un lié à la pornographie, à l’érotisme, à la violence, etc. Et puis se pose la question de ce dont on souhaite parler : des images qui choquent ? des images qui marquent – ce qui n’est pas la même chose – ? des images qui nous hantent ? celles qui nous habitent aussi ; celles qui nous inspirent, ... et ça devient presque un herbier ; enfin, un imagier pour le coup. Imagier dont il faudrait adjoindre un inventaire des mots et des discours, des dizaines de couches qui accompagnent ces images.

À l’inverse de ce que je te disais tout à l’heure sur l’enfance, je pense que c’est difficile, dans ce spectre que j’évoque, d’en sortir une de l’ensemble, où tout s’entremêle en réalité. Parce que ça peut aussi être des images que l’on prend, au quotidien. Ainsi, je peux parler du journal que je tiens depuis un bon moment, et de son corolaire, qui est une sorte de « carnet visuel », nourri de nombreuses photos ; mais contrairement à Philippe De Jonckheere qui a confiance dans le numérique, moi j’écris encore à la main et je développe mes photos que je colle et réinstalle ensuite dans des carnets, à l’ancienne...

C.L. : Pour continuer dans cette approche très concrète des choses, comment composes-tu, dans ton quotidien, avec la situation de sursaturation visuelle que tu viens d’évoquer ? As-tu besoin d’être entouré d’images ou au contraire pas du tout ? As-tu, par exemple, beaucoup d’images chez toi ? Sur ton ordinateur peut-être ? Des stocks ? Des collections d’images ? Ou bien des images plus isolées, éparpillées ?



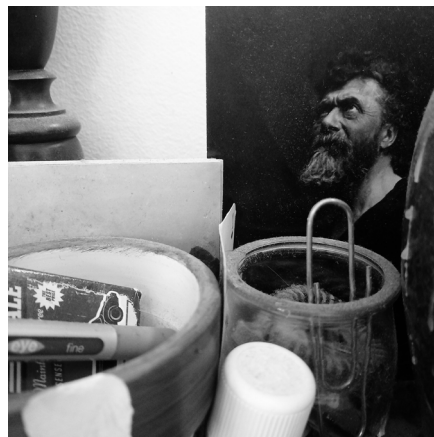
A.G. : Oui, c'est sûr, chez moi, des images il y en a un peu partout. Par contre, ce ne sont pas des images sans histoire ; encore une fois, ce ne sont pas des images simplement *visibles*. Si elles m'ontourent, c'est parce qu'elles ont ce langage de tribu avec elles. Je pense notamment aux trois polaroids que ma grand-mère a pris lors de son voyage de noces – la seule fois où elle a eu l'occasion de voyager –, par la fenêtre de la voiture sans même s'arrêter. Il s'agit de photographies de champs de tulipes, assez étonnantes. Mais pour qu'elles existent, il faut que je les raconte, que je les dise.



J'ai aussi un meuble dans lequel je glisse des photos. Une des dernières que j'y ai déposée est un polaroïd que j'ai trouvé dans la rue, qui représente deux personnes – on dirait deux amis – que je ne connais pas du tout. Sur une de mes commodes, se trouve une photo que j'ai déniché en Grèce, de quelqu'un que je ne connais absolument pas.



J'aime d'ailleurs l'idée que les personnes (mes proches) qui entrent dans mon appartement, quand ils/elles s'assoient et jettent à œil autour d'eux, se demandent qui peuvent bien être ces personnes qui figurent sur certaines images. C'est là que ça devient intéressant parce que ces images étrangères, parfois insolites, elles engrangent dès lors du discours. Si tu es entouré d'images, tu es entouré d'histoires, de paroles, et au final ça nourrit toujours un peu.



C.L. : Ces images qui t'entourent (qui se trouvent sur tes murs, dans ta bibliothèque ou encore dans certains dossiers ou albums) sont-elles davantage des images/photographies personnelles – prise et/ou composées par tes soins – ou bien des images exogènes, extérieures, collectées ?

A.G. : Il s'agit soit d'images que je trouve, que je glane en brocante – qui est une activité que j'affectionne –, et qui sont des petites images photographiques ; soit ce sont des images vraiment personnelles : des images que j'ai prises ou qui font partie de mon univers intime ou d'un épisode de ma vie. J'ai, par exemple, une reproduction d'autochromes d'Albert Kahn dans ma bibliothèque ; au-dessus de ma table de travail, se trouve un dessin paru dans la presse au début du XX^e siècle sur lequel j'aimerais écrire quelque chose un jour, donc je le laisse là parce que je veux y penser ; au mur, j'ai des radiographies des yeux de ma grand-mère que j'avais utilisées dans mon premier film ; de l'autre côté, c'est le poster de tous les numéros de la collection de Chris Marker 'Petite planète' que j'aime beaucoup et qui est liée aux Archives de la Planète.

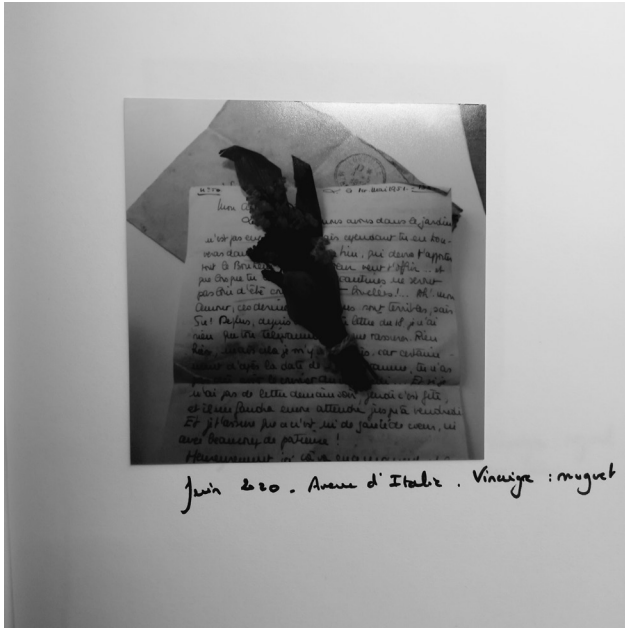


J'ai aussi des dessins de Séra qui est un ami artiste cambodgien avec qui j'ai travaillé et ai fait mon premier long métrage *Quinzaine claire* : l'original qui est reproduit sur la couverture de mon livre *Dessiner l'histoire* et l'autre, aussi original, qui avait fait l'affiche du film. Il est vraiment question pour moi de construire un univers intime, car j'ai besoin d'être entouré des choses qui me constituent. Parfois, il est vrai, je peux afficher des images chez moi comme des pense-bêtes pour accompagner mon travail (à l'instar du dessin dont je viens de parler, que j'aurai du mal à enlever tant que je n'aurai pas fait le texte que je souhaite faire dessus). Et si je pouvais, je pense que je multiplierais beaucoup plus cette dynamique ; si j'en avais la possibilité, j'aimerais bien avoir une pièce entière remplie d'éléments visuels de la sorte.

C.L. : Je me permets de revenir quelque peu au carnet dont tu parlais. Si j'ai bien compris, il ne comporte que des matériaux visuels alors que dans ton journal, qui est distinct, tu écris. Ou bien y a-t-il un entremêlement entre texte et images dans l'un ou l'autre de ces deux espaces ?

A.G. : Dans mon journal, qui est un carnet écrit, il y a aussi parfois des images que je colle. Dans mes carnets visuels, c'est juste des images avec toutefois une ligne reprenant le

lieu et la date de la prise de la photographie (mais bon c'est souvent approximatif car je ne m'en souviens que rarement exactement), et souvent un mot, en plus, à quoi me fait penser l'image. Il s'agit pour moi d'écrire *leurs tribus*, leurs langages ; d'écrire et de parler *avec elles*. Concernant l'écriture et le texte dans lequel je suis plongé actuellement (qui s'intitule [*Le champ des cris*](#)), j'ai commencé par étaler toutes les photographies et images liées à l'histoire de mon grand-père. Mais, plus le texte a avancé, plus ces images sont parties, plus le réel de cette histoire de mon grand-père s'est estompé.



C.L. : En ce qui concerne tes carnets visuels, cela fait plus ou moins sept ans que tu les nourris, si je ne m'abuse. Aussi, as-tu déjà été amené à les mettre à profit pour certaines de tes créations ou projets (littéraires ou non), et je pense en premier lieu à *L'étreinte*, sorti il y a 3 ans et demi ? Est-ce que ces carnets peuvent représenter une sorte de manne visuelle dans laquelle éventuellement piocher, une ressource pour l'écriture et la création, ou bien relèvent-ils davantage d'une archive visuelle privée ?

A.G. : Le principe véritablement, depuis le départ, c'est que je ne les relis pas, que je ne me replonge pas dedans de manière soutenue. Il peut m'arriver d'en refeuilleter certains, comme des albums, mais sans plus. Je n'ai donc même pas trop conscience de tout ce qu'ils renferment et je crois que c'est en fait ce que je recherche. Je parlais avec Philippe Artières, il y a peu, du défaut de la formation historienne qui est que tu finis par multiplier les archives instinctivement. Et donc, il est indéniable que par cette pratique du carnet il y a un effet d'archivage de soi – ce serait absurde de le nier –, par contre, il n'y a pas d'idée(s) derrière. Ce n'est pas un support de travail, pour le moment en tout cas. Si cette pratique d'écriture quotidienne et d'archivage constitue une source d'inspiration, c'est sans doute qu'en écrivant au jour le jour tu es tout le temps en train de te demander comment écrire ceci ou cela. Cette pratique permet donc de se mettre en position d'écriture. Par exemple, si pendant une semaine le ciel est blanc, c'est intéressant de se demander comment il est possible de l'écrire différemment au fil des jours. Donc, il y a un effet d'entraînement là-dedans qui est une mise en forme, et cela dans au moins deux sens : tu mets en forme ta vie et à la fois cela te maintient en forme.

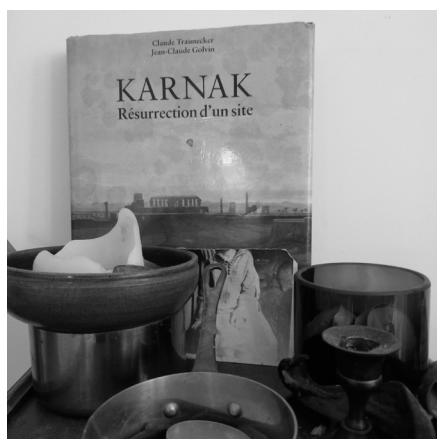
Après, comme toute chose, quand tu avances comme ça, tu te dis que ce sera très bien si cette pratique te surprend un jour. Aussi, je commence de plus en plus à me mettre dans cette position d'attente, d'attente de la surprise : être le plus à l'écoute – ce qui est très difficile je trouve, d'autant plus quand tu viens du domaine scientifique qui est un vrai travail de contrôle, de planification. Imaginer que ce journal puisse un jour ou l'autre me surprendre, me servir, pourquoi pas. Ou alors ce sera seulement – ce que je pense qu'il est à tout le moins depuis longtemps – un journal que je relirai sur mon lit de mort... Ce qui arrive quelques fois néanmoins c'est que, en écrivant ce journal, il y a une formule qui ressort d'un coup et me plaît, qui ouvre une piste. Et alors, assez automatiquement, elle a tendance à s'imposer, dans la foulée, dans le texte que je compose.

Par contre, par rapport aux images, vu qu'elles sont tellement personnelles, je cherche plutôt à *sauver du détail*. C'est vraiment quelque chose qui m'importe, et m'angoisse un peu à dire vrai. Et cette perspective-là m'inspire plus dans les idées de films que je peux avoir, si je compartimente les pratiques d'écriture et de réalisation. En fait, plus je photographie du détail, plus je me rends compte que je veux aller vers du film épuré, simple. Je trouve que *dire* justement quelque chose, avec les mots, ça demande une amplitude, de l'épaisseur, de la lourdeur. Dans le moment d'écriture, dans le geste d'écriture où il s'agit de formuler par des mots ce que tu veux *dire*, ça demande un tel engagement du langage et de l'esprit, que, au moment où je passe à la création d'images, je ressens une sorte de repos. C'est pour cela que dans mon film *La lévitation de la princesse Karnak* j'ai eu besoin de filmer en DV – bien que ça fasse longtemps que je filme de la sorte – parce que je n'avais pas envie que ça soit de la « Haute Définition » justement, que l'image soit explosive. J'ai l'impression que l'image filmique, qui est un plan, te donne déjà tellement par lui-même, par le simple

fait du cadre et de ce qui s'y passe (par sa/ses couleur(s), sa lumière, sa texture, sa densité, la présence des gens que tu filmes, sa temporalité, etc.). Le pratique documentaire, pour ça, est vraiment extraordinaire : le simple cadre donne à voir, en quelque sorte, le « pouvoir des choses ». Or, ce qui se passe lorsque tu es face à ta page est bien plus laborieux, presque incantatoire : il faut que tu viennes chercher une quantité astronomique de mondes pour y arriver, pour espérer effleurer ce « pouvoir des choses ». C'est pour cela qu'il y a, pour moi, un repos dans le filmage – un repos de l'image dans le filmage – parce que le film *donne déjà quelque chose*. Je suis par exemple fréquemment amené, un peu comme Philippe De Jonckheere, à photographier – pour caricaturer – des miettes de pain, et ça, c'est vraiment un cadeau pour moi. L'image t'offre quelque chose, là où il me faudrait un travail d'une lourdeur insensée pour écrire ces miettes de pain. Après, les deux sont passionnants ; c'est juste que s'y jouent des éléments et enjeux radicalement différents.

C.L. : Est-ce que cette activité de photographe et de cinéaste que tu as aide à *désalourdir* – pour reprendre ton vocabulaire – cette charge que tu évoques quant à l'écriture, où il faut tout faire naître de son stylo ou de son clavier ? Et comment vis-tu, dans ce sillage, ces multiples casquettes que tu peux avoir ou as pu avoir (chercheur, écrivain, cinéaste, photographe, à tout le moins), comment appréhendes-tu leur intrication ?

A.G. : Alors, premièrement, concernant la photographie, il s'agit vraiment de photos privées (comme n'importe qui pourrait en faire) et je n'ai donc aucune prétention à me dire photographe. En fait, la pratique photographique s'est tellement démocratisée que les vrais photographes (celles et ceux qui se trouvent à un degré de connaissances et de techniques aiguës, sans compter le regard singulier dont il s'agit de disposer) ils se font rares. Sinon, je ne sais pas si ça a été une déroute, si ça a été un chemin de traverse ou je ne sais quoi d'autre, mais la question de la recherche et le fait d'être chercheur en tant que tel n'est plus du tout ce qui peut me plaire, me définir ou me satisfaire. En fait, j'ai cherché à m'émanciper de plein de choses liées à la recherche et c'est l'écriture et la réalisation qui m'ont imposé cette émancipation, qui – et même si c'est peut-être ridicule de le formuler de la sorte – était là depuis toujours. Il fallait seulement que j'arrive à me convaincre que j'en étais capable et j'ai donc eu besoin, en un mot, de *penser avant de faire*. Il y en a beaucoup qui sont comme ça.



En ce qui concerne l'intrication de l'écriture avec la réalisation, elle me paraît absolument naturelle. Il n'y a pas de compartiment. Je veux de plus en plus aller vers des films où l'on *entend* des gens, que la place du discours, des mots – qu'ils soient écrits (par mes soins, comme j'ai pu le faire dans *Karnak*) ou qu'ils soient improvisés, construits dans l'instant de la prise (comme c'est le cas dans mes derniers courts-métrages : *L'Astronef* et *Aucun signal*) – soit centrale. Il s'agit vraiment d'écouter, de laisser la parole se dérouler. Et puis, il y a aussi de la *voix off*, et là c'est clairement de l'écriture, comme dans *La Topa* (2017) où prévaut une démarche d'écriture.

C.L. : Tu vis donc la réalisation comme un certain type d'écriture ?

A.G. : Complètement. D'ailleurs dans les projets que j'ai sur ces prochaines années, c'est assez clair qu'ils s'inscriront dans une continuité d'écriture entre formes livresques et formes filmiques, mais mon objectif est d'arriver à *faire* : que ce qui doit être *écrit*, dans son sens le plus large, le soit dans le bon format. Derrière cette recherche formelle que j'ai entamée, se trouve une question fondamentale, pour moi : qu'est-ce que cela veut dire quand je dis que c'est une écriture constante ? Et, dans ce sillage, il faudrait qu'on arrive d'après moi à ne plus compartimenter. Duras, par exemple, qui est vraiment un exemple canonique, si tu regardes, c'est loupé. Car, soit les gens ne regardent pas ses films mais lisent ses livres, soit ils regardent ses films et ont lu un ou deux livres. Mais qui connaît vraiment (à part quelques spécialistes) *l'écriture* de Duras qui se joue clairement sur ces deux plans ? Son écriture, ce sont ses livres *et* ses films. Or j'ai plein d'amie·s qui ont lu *L'amant*, qui ont lu *Les petits chevaux*, mais qui n'ont jamais vu un seul de ses films. Éventuellement certain·es diront « Oui, elle a fait quelques films, mais bon, c'est secondaire, et en plus c'est chiant ! ». Ses propositions filmiques sont vues comme subalternes et ça c'est vraiment une défaite en regard de l'histoire de l'écriture artistique de Duras... Et pourratt-on seulement sortir de cette situation ?

C.L. : Ce qui se joue dans ce que tu énonces, c'est le rapport au support et la possibilité d'une écriture transmédiatique...

A.G. : En effet, et ce qui m'importe c'est vraiment cette perspective de la continuité d'écriture, mais je ne parle de ces auteur·es qui sont amené·es à réaliser l'un ou l'autre petit film sur le côté, car ça il y en a beaucoup. Et que cette question, qui est presque de l'ordre de la revendication pour moi, puisse être abordée frontalement.

C.L. : Une manière de l'aborder ne résiderait-elle pas dans un élément (une dynamique) qui semble énormément te retenir – autant dans le travail de recherche que tu as mené sur *Les Archives de la Planète* que dans tes créations – qui concerne la mise en mouvement des images, leurs rencontres, juxtapositions, remises en jeu, déplacements, etc. Pourquoi cet élément est-il si déterminant pour toi et, dans un deuxième temps, que permet-il ?

A.G. : Presque automatiquement, parce que je l'ai beaucoup lu, j'aurais envie de te faire une réponse qui va dans le sens de Didi-Huberman car je ne peux pas séparer le geste du montage (ajouter des images et faire récit en essayant de mettre ensemble, côte à côte) quand je fais un film, de celui relatif à la recherche des archives, ou lorsqu'il s'agit d'accorder une place à des images dans un texte qu'il soit écrit ou performé. Ce qui m'intéresse le plus, c'est le geste de mettre en dialectique – en rencontre, en confrontation, en face-à-face. Par contre, la question c'est de savoir ce que cela me permet de faire de

manière singulière, car parmi celles et ceux qui s’y adonnent, on ne cherche clairement pas toutes la même chose dans ce geste. Ce qui arrive en ce moment pour ma part, c’est la recherche de la cohésion et/ou discordance entre les langages de tribu que portent différentes images et voir ensuite ce que ça donne au cœur du texte. Mais cette dialectique elle ne réside pas simplement dans le fait de mettre des images ensemble : elle opère tout autant entre image(s) et texte. C’est son placement, sa modulation, qui va venir lui donner une autre ligne discursive.



En lien avec cette perspective, je peux mentionner la collection que je suis en train de lancer de livres de littérature où j’ai invité des auteurs et des autrices à choisir une image du fonds Albert Kahn pour composer un texte littéraire. La collection s’appelle « [Fléchette](#) », et débutera avec quatre ouvrages en décembre 2022, d’Hélène Gaudy, de Marie-Hélène Lafon, de Fanny Taillandier et de Philippe Artières. J’espère qu’elle pourra continuer pendant plusieurs années. L’idée qui préside à sa constitution est de partir d’une image totalement étrangère aux auteur·e·s sollicité·e·s, qui a son propre discours, notamment à travers sa fiche d’inventaire – un discours technique, donc, mais qui dit déjà beaucoup –, et ensuite qu’ils et elles puissent la mettre en dialectique avec un univers textuel où à la fois le texte naît de l’image et inversement. J’espère surtout que l’ensemble des titres va lui aussi peu à peu créer une dialectique entre les images, entre ces textes, qui puisse exister au-delà des ouvrages en tant que tels, mais aussi sous forme de performances, de lectures, de rencontres, pour que ces textes-images construisent un grand montage dans le temps long.

C.L. : Avec ce projet, on est vraiment dans la perspective de l’image envisagée comme porte d’entrée narrative/fictionnelle, mais peut-on dire qu’on est plus encore dans l’activation du geste du *contre-voir*, pour reprendre un concept théorisé par Emmanuel Alloa qui entend par ce terme le fait d’apposer de nouvelles légendes (potentiellement contrefactuelles) à des matériaux visuels auxquels on est confronté, d’ouvrir leurs possibles ?

A.G. : J'aime beaucoup ce que développe Alloa, mais je ne connais pas cette référence-là. L'idée de la collection en tout cas s'inscrit complètement dans cette lignée. D'ailleurs, dans la composition éditoriale, je veux que l'image puisse être détachable du livre. L'idée c'est vraiment qu'elle existe par le texte, mais si on la détache, le texte existe seul et on peut à nouveau rendre cette image effervescente, elle peut re-voyager. Mais est-ce véritablement l'idée du *contre-voir* ? Je n'en suis pas si sûr... car du côté d'Alloa, cela doit sûrement aller de pair avec un exercice de pensée, avec le fait de montrer que si je mets d'autres types de textes, je vois autrement ou je vois *contre* l'image. Avec cette collection, on est dans une autre dynamique : il s'agit de mettre en pratique les images précisément pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire des images qui se doivent d'être appropriées par le contemporain et d'affirmer qu'il n'y a pas une manière propre de les voir. Car avec le *contre-voir* il y a, d'après moi, l'idée qu'il existe une lecture qui est « bonne » et qu'on peut la déplacer, qu'on peut y déroger. Ici, ce n'est pas ça. Alors, bien sûr, demeure l'archive : que telle photo a été prise à telle date en tel lieu et inscrite dans un projet, mais après, l'image en tant que telle, elle est surtout faite pour être mise à disposition ; pas pour être *contrevue* donc mais pour être *absolument vue*.



C.L. : Pour le moment, on a encore peu parlé de *L'Étreinte* qui est pourtant un texte qui problématise subtilement le rapport au *voir*, à ses puissances comme à ses limites. Dans cette œuvre, plusieurs images sont intégrées à la trame du récit. Aussi, je voudrais te demander en premier lieu pourquoi ces images-là ? Comment se sont-elles imposées ? Étaient-elles à l'origine du texte ou ont-elles été intégrées dans un second temps, en cours d'écriture ? Y en avait-il éventuellement plus au départ et as-tu donc opéré un choix quant à celles effectivement présentes et données à voir dans le roman tel que publié ? Qu'est-ce qui les réuni(rai)t éventuellement pour toi ?

A.G. : Dès le départ, l'idée – mais plutôt inconsciente – de ce texte était de répondre à des échos visuels. C'est pourquoi il forme un texte finalement très peu narratif, où le narrateur est comme un fantôme flottant, assez peu défini. Aussi, ce qui tient le texte, pour apprivoiser la douleur, la sidération et l'évènement des attentats du Bataclan c'est la confrontation à certains échos visuels qui se sont imposés. Le travail d'écriture consistait dès lors, dès le départ, à proposer des images comme une sorte de dossier de consolation pour amener à apprivoiser peu à peu ce qu'il s'était passé. Je ne sais pas, en soi, comment ce processus a fonctionné, si ce n'est qu'il a été absolument instinctif depuis ce « jeu » *À quoi tu penses, à quoi ça te fait penser ?* qui fonctionne extrêmement bien avec moi. Et ce sont ainsi les images qui ont guidé l'écriture du texte. Il a donc fallu que je liste ces images afin de construire le livre à partir de ce matériau.

Il était évident pour moi que la première image allait être une image tirée de la vidéo filmée lors des attentats du Bataclan par Daniel Psenny du haut de sa fenêtre, parce que c'est celle qui m'avait le plus sidéré et qui, par ailleurs, est « à la Zola » : on peut penser à l'ouverture de *L'Assommoir* où tu as un personnage qui se trouve à la fenêtre, qui regarde, et débute ainsi l'histoire.



JE NE VOIS RIEN QUE
LE SOLEIL QUI POUDROIE
(deuxième image)

Les événements sont liés aux balustrades. On se penche et on se plie de tout notre corps, on se casse les os, les mains fermées et adossées contre le fer forgé lisse pour contempler l'émol qui brame plus bas, dans la fosse. Il n'y a pas de mécanique, c'est ainsi, le tout est un silence que l'on aperçoit d'une alcôve, d'un cocon dessiné par le coude d'une rambarde ; rien d'étonnant, en somme, que le siècle de l'Histoire et de l'Événement en France soit celui du corps qui se cintre le long des balcons longilignes d'Hausmann. Ils disaient balcons-filants comme les étoiles ; ce qui passe vite, trop vite, en un éclair, ce qui reste coincé derrière les paupières lorsqu'elles ont barricadé l'irréversible. Du haut de la balustrade on voit passer les mythes car l'événement advient là où l'on sait y reconnaître des images, c'est une plongée, la tête la première, les yeux écarquillés et fragiles, c'est un clin d'œil borgne détraqué par le doute : est-ce cela, est-ce bien cela qui vient d'entrer dans le fond de maréchine, est-ce cela qui soudain colle sur mon point aveugle, le défilé en boucle d'images en cadence, cadenas, closes ici, qui reviennent et rabattent ce que nous pensions avoir laissé ailleurs, au coin, dans le fœtus de l'enfance ? Est-ce bien cela ?

Ce récit est un simulacre d'homme sans histoire : j'ai tout vu par la fenêtre, à travers les écrans figés, désolés d'étaler du noir et des tirs, j'ai tout vu de loin, derrière la porte. Vous pouvez me répondre, tenter l'impossible en entonnant des phrases qui flagellent le vent ; si ces événements nous jettent d'en haut, de trop haut, c'est bien parce que nous avons oublié que nous

DEUXIÈME PAS

abracadabra
je vous en prie,
je t'en supplie,
juste une fois.

Retour au biseau, à la neige rouille. Ton corps, au sol, criblé de dix balles. La magie n'existe pas. Mon rêve, écran de poussière. C'est cela, l'image qui me reste, celle de Chris Burden mort cette même année deux mille quinze ; en 1971 dans son film *Shoot*, il bombe le torse face au réalisme marbre, au fusil tendu, pas d'artifice, de gouache rouge, d'effet spécial, mort à la magie du cinéma. Il nous dit cela, comme une évidence : seul le corps arrête les balles lorsque le hasard nous met en joue.

Aujourd'hui ta bouche ne parle plus. Je suis arrivé trop tard. Une balle ça va vite. Je lis ceci, à ton sujet : une des dix balles de kalachnikov qu'elle a reçues au bar Le Carillon, dans le 10^e arrondissement de Paris, le 13 novembre 2015, lui a traversé le crâne. Entrée derrière son oreille gauche, elle est ressortie par la partie inférieure droite de son visage, emportant tout sur sa trajectoire, sauf sa langue.

Et, enfin :
Partout sous la peau d'Aurélien affluent des éclats métalliques gris et durs – reliques de la fusillade – qui, elle l'assure, « finiront par disparaître ».

Abacadabra,
notre stigmaté.



Reproduction des pages 19, 21, 66 et 67 du roman *L'Étreinte* (Inculte, 2017).

Il y avait cet ancrage, qui fait très roman du XIX^e, mais qui reste fabuleux, avec la position du balcon. Si à un moment tu veux regarder une scène, si tu veux vraiment voir et *faire image*, c'est la place idéale. Les photographes, quand il y avait un évènement, ils montaient généralement les étages, se mettaient au balcon et prenaient des photos. Chez Zola, il y a ça avec Gervaise qui ouvre la fenêtre, regarde Paris et le roman commence ; c'est un écho dont j'ai pris conscience a posteriori. Mais il s'est agi d'avancer d'abord avec cette image-là, puis avec celles qui suivaient... si je rentre dans le Bataclan, ça me rappelle qu'on n'a pas le droit de rentrer, si je n'ai pas le droit de rentrer, c'est comme dans les contes, c'est la peur du cabinet que l'on ouvre et, là, surgit Méliès, etc. Ce qui est intéressant avec *Le champ des cris*, c'est que je fonctionne à l'inverse. Dans ce cas-ci, c'est le texte qui m'impose les images et peut-être d'ailleurs qu'il n'en restera que très peu, voire aucune.

Pour *L'Étreinte*, il y a aussi eu le besoin d'un retour sur les lieux. D'aller notamment sur la place Albert Kahn où j'ai pris plusieurs séries de photographies, vraiment quotidiennes : relevant de ce qu'André Gunthert nomme « le tourisme du quotidien », de l'ordre de l'épiphénoménal. Mais l'espace donné à appréhender y est assez triste, assez pauvre, assez inintéressant somme toute (qui est à la fois un rond-point, un lieu qui rend hommage à un homme inconnu pour la plupart des passants, et le lieu où s'est terminé une des pires tueries en France ; c'est donc tout l'opposé du lieu commémoratif), ce qui m'a amené à prendre plusieurs images. Plus je les regardais, plus j'ai ressenti le besoin de mettre en mouvement quelque chose – et ça rejoint une de tes remarques de tout à l'heure. La fixité de l'espace dans son *rien* était assez exaspérante et s'est ainsi révélée l'envie de percer cette fixité écrasante. L'idée du feuilleté (sur le modèle d'un *flipbook*) que l'on retrouve dans le livre – que j'aime beaucoup et que je vais sûrement reprendre dans le prochain texte –, assez performative, vient de là.

C.L. : Tu évoques le fait que *L'étreinte* visait à répondre à des échos visuels précis, on y retrouve aussi une multiplicité de scènes visuelles et d'images référencées, mais pourquoi (peut-être pour des raisons de droits, notamment) avoir choisi de ne conserver dans la matérialité du texte moins d'une dizaine d'images et qu'est-ce qui a fait que le choix ce soit porté sur celles-là et pas sur d'autres ?

A.G. : Il n'y a aucune question de droits. Cette question ne s'est posée à aucun moment. Je voulais vraiment élaborer et construire le texte tel qu'il devait être et donc il n'y a pas eu d'images supprimées. Il y a certes eu une question sur celle de Chris Burden, mais Inculte, en tant qu'éditeur, s'est débrouillé pour arranger la chose et qu'elle puisse être reproduite. Le choix des images a donc été complètement lié à l'écriture telle qu'elle s'est dépliée. Il n'y a pas eu d'image en plus, il n'y a pas eu d'images en moins. J'ai décidé de les insérer à la trame du texte quand elles répondaient à l'écho juste. À un moment, par exemple, je pensais mettre une photo liée à la magie, mais c'est en réalité Chris Burden qui s'est imposé par rapport au cheminement de l'écriture ; c'est donc finalement lui que j'ai retenu. Et de mon point de vue, il est vraiment bien qu'il n'y en ait pas plus.

C.L. : Après *L'étreinte*, j'aimerais revenir sur *L'effervescence des images* dans lequel tu évoques à plusieurs reprises la fragilité des images, qui se joue par ailleurs sur une diversité de plans. Qu'entends-tu par ce terme et comment le texte littéraire peut-il se disposer ou s'élaborer par rapport à cette caractéristique spécifique ?

A.G. : Quand je parle de fragilité des images c'est avant tout lié à la fragilité matérielle des archives. Ce qui caractérise le fonds des Archives de la Planète, c'est que, au-delà d'être un miracle d'élaboration et de conception, il représente un miracle de conservation. On parle en effet d'images sur support de plaques de verre et de pellicules 35mm datant du début du XX^e siècle qui ont ensuite traversé tous les états de remplacement et de copies nécessaires pour qu'elles nous parviennent aujourd'hui. La fragilité des images évoquée dans *L'effervescence*, est donc d'abord entendue dans son sens matériel – mais fragilité qui concerne en fait tout autant les images numériques – en ce qu'elles peuvent constamment être sur le fil d'une disparition physique et par voie de conséquence discursive. Comme mentionné précédemment avec l'exemple des albums photos qui quittent la famille, se retrouvent en brocante et sont ensuite récupérés par un tiers totalement étranger aux histoires qu'ils renferment, ces photos continuent certes à exister matériellement, mais elles ont perdu, en partie, leur univers discursif. Et à cet égard, on peut également parler de leur fragilité qui est intimement liée à la traversée du temps qu'elles effectuent.

Cette fragilité, liée au temps, je la trouve très belle ; ces constantes possibles déchirures, disparitions et dilutions des discours, qui font leur sort. Mais la fragilité évoquée est aussi liée à la dimension affective qui traverse les images (les dizaines de milliers d'émotions qui ressortent de la rencontre de mots, de discours, de langages brassés par les images) et qui nous permet de discourir avec elles, de vivre avec elles, de leur donner du sens depuis le lieu et le temps où nous nous trouvons... Au moment où elles nous renvoient leur fragilité (matérielle et/ou affective), elles parlent avant tout de la fragilité de notre projection et de notre propre langage de tribu dont je parlais au début de notre entretien. Après, tout ceci c'est vraiment très barthésien – d'être projeté face à sa propre finitude quand on se retrouve face à des photographies ou des images de cinéma ; je n'invente rien. Et d'ailleurs, avec les discours théoriques préexistants sur les images, il me semble qu'on est finalement pas mal enfermé·e·s. Or, je pense qu'on a besoin d'un renouvellement d'air. Et, en ce moment, c'est

ce que je continue à vouloir chercher à la fois dans la pratique, mais aussi dans ce travail d'insertion d'images dans du texte. C'est une façon de parler d'elles et, d'une manière plus transversale voire métaphysique, de parler de cette faille qui leur est propre, d'appriivoiser le rapport au temps singulier qu'elles reconfigurent.



C.L. : Tes propos m'enlignent directement sur la dernière question que j'avais pour toi et qui concerne un élément relatif au régime des images investi dans *L'étreinte* où il est question du trop-plein de certaines images, d'une excédence qui peut les caractériser. Quel rapport entretiens-tu avec cet aspect ? Est-ce plutôt un obstacle ou un stimulateur pour l'écriture ?

A.G. : Cette ultime question fait pour moi directement écho à la première que tu m'as posée. En ce qui me concerne, il n'y a pas de volonté d'aller contre ou de nourrir une suspicion par rapport à ce trop-plein que tu soulèves. Par contre, il y a des pratiques spectatoriennes, et il y a donc des moments où je vais être disponible au trop-plein – où *l'œil se gorge*, comme j'ai pu le formuler par le passé – et d'autres où ce ne sera absolument pas le cas, et où mon univers visuel se limite (revient) alors aux images intimes qui m'entourent (chez moi). Et c'est la même chose avec le texte : il y a des moments où je vais lire de manière boulimique et d'autres où il ne faut surtout pas que je lise, où je n'ai aucune envie de me plonger dans un quelconque texte. Idem pour le cinéma. Cela renvoie à des façons de se préserver afin de laisser advenir d'autres images, qu'elles soient mentales ou qu'elles soient métaphoriques (passant par l'écrit). Il y a donc ce mouvement d'oscillation entre remplissage et épuisement ; un mouvement qui est justement de l'ordre de la respiration.

Par contre, de mon point de vue, il est hors de question d'aller à l'encontre du contemporain, de se mettre dans une posture d'opposition au temps que l'on vit ; il faut le recevoir. Si aujourd'hui nous sommes en effet dans une société absolument saturée d'images, il est évident qu'il ne s'agit pas de fermer les yeux. J'ai ainsi plus tendance à voir *de tout*, même si parfois j'ai besoin de « revenir au village », de marquer une pause dans le flux, de revenir à « ma terre intime » pour digérer les voyages réalisés. Je pense que les univers visuels

fonctionnent sans doute comme cela, c'est-à-dire qu'il y a des jours, si l'on se plonge dans une trop grande pluralité (si l'on en voit beaucoup trop), il y a un effet de densification et de dépaysement du regard qui peut être terriblement déroutant. Quand tu penses à une journée où tu peux à la fois voir de la publicité, un film, des photos, une bande dessinée, un film porno, *etc.*, il y a une sorte de Monde en fin de journée que tu as vu et qui évidemment déborde, faisant en sorte que les images qui le composent se déplacent et sont autour de toi, dans ta tête, quand tu te couches le soir. Inversement – et je suppose la chose car je n'ai sais rien –, j'aurais été très triste dans un monde sans ce trop-plein d'images. Quand tu vois des anciennes gravures, où dans un monde paysan il n'y avait parfois qu'une image placardée à côté de la cheminée... ce qui implique que pour beaucoup de gens cette image représentait le seul matériel visuel qu'ils verraient sur leurs quinze premières années, c'est peu. Alors, évidemment, le monde visible s'étalait tout autrement... Mais c'est pour ça que dans *L'effervescence des images*, il y a aussi cette question du voyage, car voir ce n'est pas simplement voir des images. Il n'y a rien de plus beau en ce sens – et c'est sûrement naïf de le notifier – que de s'asseoir sur un banc et de regarder ce qui (se) passe.



Jan 2020. Boffex. Arc en ciel.

Cet entretien s'insère dans l'ensemble des publications du groupe de recherche HANDLING (2019-2024), financé par le Conseil Européen de la Recherche (ERC) dans le cadre du programme Horizon 2020 (bourse n° 804259).



Corentin Lahouste est chercheur postdoctoral à l'Université Laval au Canada (boursier Banting), après l'avoir été à l'UCLouvain dans le cadre du projet ERC-HANDLING dirigé par la professeure Anne Reverseau. Ses travaux, qui portent sur la littérature contemporaine de langue française, ont tout particulièrement trait aux liens entre littérature et politique de même qu'à la complexité et diversification médiatiques de l'acte poétique. Sa thèse, soutenue en mars 2019, a donné lieu à l'ouvrage *Écritures du déchainement. Esthétique anarchique chez Marcel Moreau, Yannick Haenel et Philippe De Jonckheere* (Classiques Garnier, 2021).

Email: corentin.lahouste@uclouvain.be