

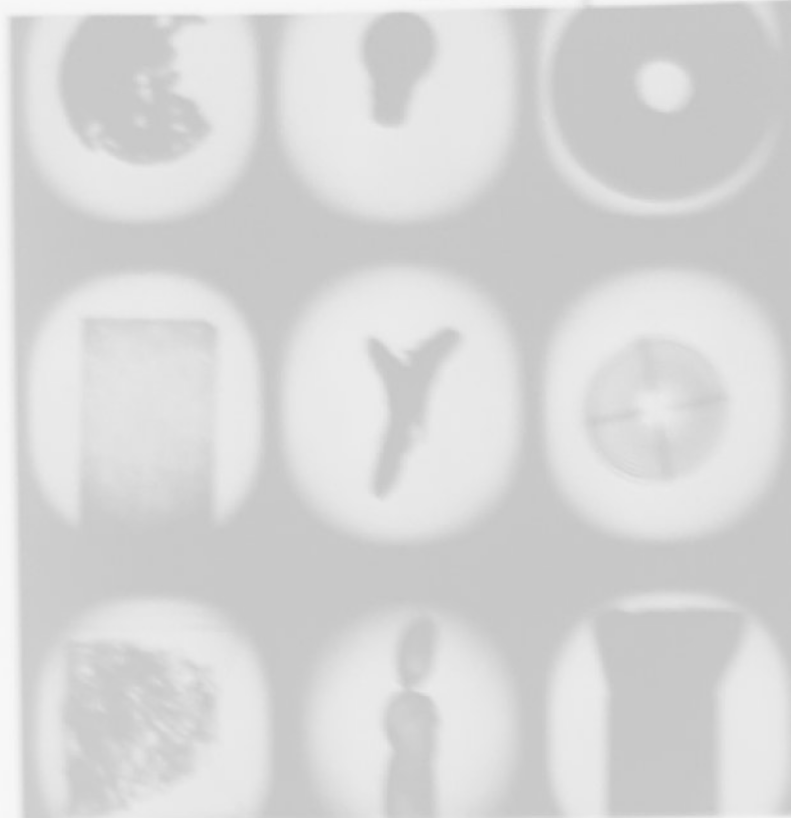
L'Acte d'image en littérature



L'Acte d'image en littérature

Gilberto Araújo, Sophie Aymes, Jan Baetens, Stéphane Cunesco,
Philippe De Jonckheere, Manon Delcour, Jessica Desclaux, François Durif,
Lydia Flem, Andrés Franco Harnache, Marie Gaboriaud, Claire Gheerardyn,
Clément Girardi, Adèle Godefroy, Jocelyn Godiveau, Isabelle Gribomont,
Anne-Cécile Guilbard, Yorik Janas, Ammar Kandeel, Agnieszka Kukuryk,
Sofiane Laghouati, Corentin Lahouste, Caroline Lamarche, Julie LeBlanc,
Nathalie Léger, Sandrine Lissac, Liliane Louvel, Servanne Monjour,
Gyöngyi Pal, Mária Pecsics, Alwena Queillé, Anne Reverseau, Sasha Richman,
Isabelle Roussel-Gillet, Nicolas Tardy, Tania Vladova, Bernard Vouilloux

Colloque international



L'ACTE D'IMAGE EN
LITTÉRATURE THE IMAGE
IN LITERATURE (1880-2000)

18 et 19
MARS

UCLouvain / Institut d'études
arts et lettres (INCAU)

Table des matières

p. 8 Servanne Monjour, Anne Reverseau
Commissarier le livre

p. 12 Anne Reverseau,
Andrés Franco Harnache, Yorik Janas
L'Acte d'image en littérature
Introduction

Braconnages

p. 22 Sophie Aymes
Flower Power
Les orchidées de Jocelyn Brooke

p. 26 Sophie Aymes
Flower Power
Jocelyn Brooke's Orchids

p. 30 Clément Girardi
Au bas de l'image
La légende comme objet
littéraire chez Charles Péguy

p. 34 Andrés Franco Harnache
The Photographic Gesture as
Response to the Image Act
Agustín Fernández Mallo and the
Photographs of the Spanish Civil War

p. 16 Anne Reverseau,
Andrés Franco Harnache, Yorik Janas
The Image-Act in Literature
Introduction

p. 20 Bernard Vouilloux
Acte d'image et médium, perspectives
énonciatives et pragmatiques
Conférence de Bernard Vouilloux

p. 38 Adèle Godefroy
L'appareil photo comme
outil pour écrire
Michel Butor

p. 42 Julie LeBlanc
Genèse du texte et actes d'image
Les carnets inédits de Marie-Claire Blais

p. 46 Jan Baetens
Patrick Mauriès, passe-murailles

p. 50 Anne Reverseau
Un mur d'images comme
genèse visuelle d'un livre
Hélène Giannecchini

p. 54 Alwena Queillé
"A Meditation on that Stilled Image"
Rachel Kushner and *The Flamethrowers* (2014)

Bricolages

- p. 58 Agnieszka Kukuryk
J'écris donc je crée — l'art performatif
de Christian Dotremont
- p. 62 Sasha Richman
Willem Frederik Hermans :
le journal intime de Corry
comme image, texte et objet
- p. 66 Sofiane Laghouati
Leïla Sebbar ou l'image passeuse
Entre frontières et mémoires
- p. 70 Claire Gheerardyn
Explorer la croyance
dans les images actives
Le cas des photographies de Patti Smith
- p. 74 Tania Vladova
Déboîter l'image
Valérie Mréjen à l'IMEC
- p. 78 Manon Delcour
Épingler l'image, piquer l'écriture
La collection « Fléchette » des éditions sun/sun
- p. 82 Servanne Monjour
GiftUp!, du *bildakt* au *bildback*
L'éditorialisation des collections numérisées
dans les institutions patrimoniales
- p. 86 Isabelle Gribomont
Entre modernisme, littérature
combinatoire et intelligence artificielle
Le bot @Automagist de Zach Whalen

Métamorphoses

- p. 90 Jocelyn Godiveau
"The Abbé" by Aubrey Beardsley
An Introduction and Initiation to *Under the Hill*
- p. 94 Jocelyn Godiveau
"A Footnote" by Aubrey Beardsley
An Example of Visual Storytelling
- p. 98 Gyöngyi Pal, Mária Pecsics
Fotóregény (Roman-photo) de
László Molnár et János Géczi
Les images travestissant le texte
- p. 102 Anne-Cécile Guilbard
Hervé Guibert, les corps
des images absentes
- p. 106 Stéphane Cunesco
Documenter le regard photographique
Emmanuel Laugier et l'acte de revoir
- p. 110 Marie Gaboriaud
Déclencheurs en série
La collection « Photoroman » de
Thierry Magnier (2007-2013)
- p. 114 Alwena Queillé
*A Portfolio: Rachel Kushner
and The Flamethrowers* (2014)
- p. 118 Corentin Lahouste
Élaborer une matière poétique
visuelle et « artificielle »
Anima Sola de Pierre Ménard

Révélations

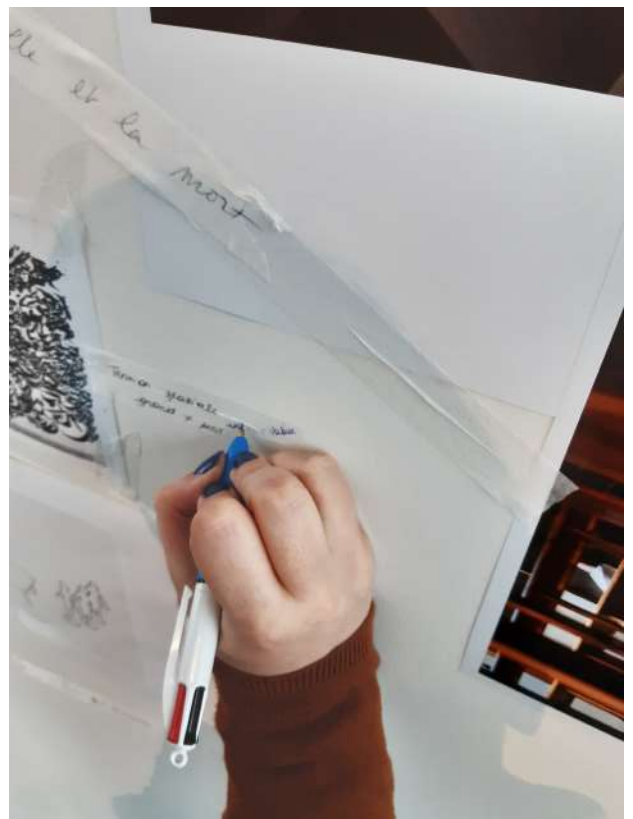
- p. 122 Jessica Desclaux
L'image dans l'acte d'écrire
d'Henri de Régnier
- p. 126 Gilberto Araújo
Raul Pompeia et l'illustration débordante
- p. 130 Agnieszka Kukuryk
Les logoneiges et l'art performatif
de Christian Dotremont
- p. 134 Ammar Kandeel
Les photographies d'un récit palestinien
Edward Saïd et Jean Mohr
- p. 138 Claire Gheerardyn
Laisser agir une séquence d'images
Le *photobook Statues* de Patti Smith
- p. 142 Liliane Louvel
Comment l'image vient au lecteur.
Un livre, des images, une histoire
Barbara Hodgson, *The Lives of Shadows*
- p. 146 Isabelle Roussel-Gillet
Les photographies de Nadège Fagoo
dans *L'Autre fille* d'Annie Ernaux
Une esthétique de l'écart
- p. 150 Isabelle Roussel-Gillet
Le Bus 72, l'image volée
Annie Ernaux et Vincent Josse
- p. 154 Yorik Janas
Échouer à élucider la photographie
Images en quête d'histoires de Valérie Mréjen
- p. 158 Sandrine Lissac
Image et écriture en art-thérapie
Réveil de sa capacité d'être

Témoignages d'auteurs et d'autrices

- p. 162 Caroline Lamarche
Un processus alchimique
- p. 166 Philippe De Jonckheere
Sans image, pas une ligne écrite
- p. 170 Nathalie Léger
L'hypothèse d'une désorientation
- p. 174 Lydia Flem
Toutes les interprétations sont possibles
- p. 178 Nicolas Tardy
Écrire ce que l'on ne voit pas
- p. 182 François Durif
Dos aux images
- p. 188 Colophon



Mur d'images, colloque
L'acte d'image en
littérature/The Image-Act
in Literature (1880-2020),
Louvain-la-Neuve, 2024



Pauline Basso édite
le mur d'images au
colloque L'acte d'image en
littérature/The Image-Act
in Literature (1880-2020),
Louvain-la-Neuve, 2024

Commissariat le livre

§1 Cet ouvrage est le fruit d'une expérience éditoriale et épistémologique.

§2 Il est né de la volonté d'explorer une forme d'écriture scientifique iconotextuelle, capable d'utiliser le même langage que les pratiques d'écriture intermédiaires mobilisant le texte et l'image — et non plus seulement de les décrire, de les traduire ou de les paraphraser.

Une écriture alternative

§3 Disons-le sans détour, cet ouvrage doit beaucoup à une frustration récurrente et partagée : celle de ne pas pouvoir livrer le fruit de nos recherches dans une forme éditoriale qui leur convienne tout à fait. En 2018, nous avons l'une et l'autre publié notre thèse de doctorat consacrée aux inventions littéraires de la photographie (Reverseau, 2018; Monjour, 2018), en opérant des choix radicalement différents. L'une a opté pour ce que l'on qualifie, en édition, de *beau livre* (un objet de 1,5 kilo, format carré de 500 pages, avec une mise en page soignée et une riche iconographie réunie par l'autrice avec l'aide des éditeurs de Sorbonne-Université), l'autre a élaboré une édition hybride (d'un côté, un livre imprimé sans note ni illustration, de l'autre une édition numérique « augmentée » réintégrant l'appareil critique et les médias). Sans nullement renier ces publications, il nous est apparu qu'elles relevaient davantage d'une *recherche en photolittérature* que d'une *recherche photolittéraire*. Le travail d'écriture, ou plutôt de réécriture, engagé par ces choix éditoriaux, nous a fait prendre conscience du déterminisme formel propre à la littérature scientifique. Une contrainte formelle peut en effet contraindre la pensée, mais également les objets, les phénomènes et les dispositifs que nous étudions et que nous plaçons au cœur de nos travaux.

§4 Ces dernières années, nous avons exploré, ensemble ou séparément, différentes pistes de travail relevant de ce que l'on appelle aujourd'hui les « écritures alternatives de la recherche ». Commissariat d'exposition, édition numérique, écritures collectives, science participative, formes performatives du savoir, podcasts ou émissions de radio... L'expérimentation d'espaces de publication hors le livre ou hors la revue savante, ainsi que le recours à des formats et à des outils d'écriture empruntés à d'autres communautés que la nôtre (celles du monde muséal, des programmeurs, des artistes) nous ont encouragées à explorer d'autres modes d'expression qui ont renouvelé la compréhension de nos corpus

d'étude. Le présent ouvrage s'inscrit dans cette démarche. Ciseaux, ruban adhésif, marqueurs, murs d'exposition, *pads* numériques, dépôts git, éditeurs de texte et terminaux informatiques ont été mobilisés pour construire notre réflexion collective sur l'acte d'image.

Dès le début de ce projet, une structure à la fois formelle et conceptuelle s'est imposée à nous : celle du mur d'images, un dispositif sur lequel les chercheurs et les chercheuses du groupe HANDLING s'étaient déjà penchés dans le cadre d'un livre collectif (Reverseau, Desclaux, Scibiorka et Lahouste, 2022) et d'une exposition (Reverseau et Desclaux, 2024). Le mur d'images renvoie à une phase à la fois très primaire, brouillonne et en même temps intime du travail du chercheur. C'est un trait commun à nombre d'entre nous : la tentation, ou même l'obsession du mur d'images — d'indices ? — glanées ici et là au cours de nos recherches. Comme des enquêteurs, nous les affichons au-dessus de nos bureaux pour mieux les manipuler, les relier, les annoter parfois. Sur cet écran improvisé, notre regard tente de faire surgir des effets de sens et d'association. Un acte d'image, qui se dissout par la suite dans le format de l'écriture, mais que nous souhaitons cette fois mettre en avant, comme une étape importante du processus de recherche, qui mérite d'être visibilisé. Un dispositif qui oriente la recherche, en somme.

Une écriture collective

Cet ouvrage est également le fruit d'une aventure collective.

Il réunit plusieurs générations de chercheurs et de chercheuses spécialisés dans le champ de l'intermédiarité. Une petite partie de cette communauté s'est réunie à l'occasion du colloque *L'acte d'image en littérature/The Image-Act in Literature (1880-2020)* organisé les 18 et 19 avril 2024 à l'UCLouvain, en Belgique, par Anne Reverseau, Yorik Janas et André Franco Harnache.

Comme l'essai ou l'article scientifique, le format d'un colloque est à la fois contraint par le fond — le contrat implique suggère d'apporter une idée relativement neuve dans un champ donné — et par la forme — vingt-cinq minutes de communication reprenant les codes rhétoriques de la démonstration scientifique : introduction, exemples, développements théoriques, conclusion, le tout ponctué de

nombreuses références (gage de légitimité scientifique) et agrémenté d'une présentation PowerPoint en arrière-plan (l'outil de Microsoft étant très répandu dans la communauté savante). Une session de questions/réponses introduit, dans un cadre également normé et relativement restreint, la *conversation scientifique* qui nous permet de relier nos objets, de rassembler nos idées et, éventuellement, d'en débattre. Généralement, cette conversation se poursuit plus librement lors des indispensables pauses café.

§9 Très tôt, notre projet éditorial est apparu comme le prolongement de cette conversation scientifique. Il a donc fallu, dès le départ, liquider le modèle des actes de colloque qui transforment la matière monologique de la communication en un article approfondi de 30 000 signes. Nous avons lancé aux auteurs et autrices la consigne contre-intuitive de réduire drastiquement leur communication pour se concentrer, en 6 000-8 000 signes, sur un seul cas d'étude. L'image — une photo, un dessin, une peinture, une capture d'écran — devait constituer le premier geste d'écriture, autour duquel le commentaire et l'analyse allaient ensuite se construire. Le modèle d'article qui était fourni aux auteurs et autrices rendait explicite le parallèle avec l'exposition. Comme éditrices, nous conseillions alors de « penser le texte comme un commentaire approfondi de l'image », en incitant à suivre le « modèle du texte d'exposition », à la rédaction impersonnelle. Puis nous glosions : « texte descriptif qui pointe les enjeux théoriques ou historiques de la manière la plus simple possible ». Dans cette perspective, nous invitons également à réduire fortement l'appareil critique : interdiction d'introduire des notes et limitation des références bibliographiques à dix entrées.

§10 Plus de quarante iconotextes nous ont ainsi été confiés à la suite du colloque, au cours de l'année 2024. Les images qu'ils renferment ont pour certaines fait l'objet d'un premier mur d'images, lors du colloque de Louvain-la-Neuve, auquel ont participé plusieurs chercheurs et chercheuses, dont certains n'ont d'ailleurs pas nécessairement proposé d'iconotexte par la suite, mais dont la présence se dessine entre les pages de cet ouvrage. Ce premier travail éditorial a consisté à coller, relier, annoter voire déchirer les images, les documents, les pages des livres affichés au mur. De quoi faire émerger, finalement, une autre forme d'appareil critique, directement tiré de la matérialité du mur, du ruban adhésif et du papier.

§11 Cette expérience collective nous a conduit à repenser notre posture éditoriale : de directrices d'ouvrage, nous nous sommes glissées dans la peau de curatrices. Il s'agissait, comme dans une exposition, de créer un parcours, de mettre en relation non plus des objets, mais des images et des textes, et de ménager des rencontres parfois inattendues. Il

fallait donc penser le livre comme un espace dans lequel circuler et faire circuler. Nous avons ainsi entrepris de prendre soin des trouvailles, des objets de recherches et du matériel confiés par nos collègues, en commissariat leurs iconotextes dans un livre dont la forme restait encore à inventer, mais que nous souhaitions déployer, avec cet imaginaire spatial, dans un environnement numérique, sans nous priver de l'objet imprimé.

Une écriture numérique

Cet ouvrage, finalement, est le résultat d'une expérimentation numérique.

Menée en collaboration avec Hélène Beauchef, Antoine Fauché et Julien Taquet, elle repose sur une édition en *single source publishing*, une méthode qui consiste à produire un livre (en formats imprimé, numérique, numérique augmenté, PDF, etc.) à partir d'une source commune, dont le format permet des exports et des transformations en une multiplicité d'autres formats. L'outil Stylo, avec ses briques markdown, yaml et bibtex, nous a servi d'environnement de travail partagé pour l'ensemble du travail éditorial sur les iconotextes, tandis que la fabrique du livre — conçu avec Eleventy (11ty) — s'est déployée sur un dépôt Git. Le recours à ces outils semble nous éloigner radicalement du bricolage du mur d'images. Et pourtant nous n'aurons fait que cela, bricoler avec des outils numériques innovants et libres, qui tendent à réinventer la philosophie de l'édition en régime numérique. Cet ouvrage, de fait, est un prototype dont le code, disponible en ligne, pourra faire l'objet de réappropriations et de transformations.

Notre entreprise de commissariat ne s'est pas tant concentrée sur l'interface numérique (réalisée par Julien Taquet), que sur un travail de curation des données. L'édition numérique se caractérise en effet par un changement paradigmatique : la transformation des contenus textuels et iconographiques en données. En nous confiant leurs textes, les auteurs et les autrices nous ont livré un ensemble de *capta*, comme les appelle Johanna Drucker (2020). Grâce à l'API de Stylo, nous avons exporté ces données afin d'y appliquer une méthode de *distant reading*, permettant de faire émerger des regroupements parfois inattendus et d'envisager un travail d'indexation des iconotextes doublement heuristique. D'une part, parce que cette indexation nous est rapidement apparue comme un travail de recherche à part entière, travail de catégorisation et de définition de nos objets et de nos concepts — impliquant un effort de distinction pour sans cesse affiner, nuancer, classer... D'autre part, parce que cette catégorisation nous a permis d'esquisser des parcours de lecture entre les iconotextes. Ces parcours constituent le résultat de notre

12 §

13 §

14 §

recherche sur l'acte d'image. Tout comme le commissaire regroupe des objets d'art et des documents divers dans une même salle, afin de produire un discours théorique sur l'art, ces parcours de lecture supportent une argumentation et sont des gestes de pensée à part entière.

§ 15 Deux types de parcours se dessinent ainsi. Une première organisation répartit les textes en quatre grands actes d'images — braconnages, bricolages, métamorphoses et révélations, auxquels s'ajoute un ensemble de témoignages d'auteurs et d'autrices, ces cinq sections étant identifiées, tout au long de l'ouvrage, par des couleurs. Un deuxième niveau, plus fin mais également plus complexe, permet de multiples navigations entre les textes en fonction d'une série de mots-clés eux-mêmes regroupés en différentes sections thématiques : périodisations (du XIX^e siècle aux exemples contemporains), formes médiatiques (dessin, photographie, gravure...), effets de contraste (passé/présent, fictionnelle/non-fictionnelle, collectif/individuel), concepts texte-image (légende, collection, photolittérature, iconothèque) et enfin des actes d'images singuliers (hybridation, adaptation, médiatisation, remédiation, etc.). Ces parcours, qui proposent plusieurs portes d'entrées sur les textes, et tout autant de pistes d'interprétation, nous permettent de renouer avec le potentiel heuristique du mur d'images. La multiplication des parcours possibles est formalisée par un système de liens : renvois internes qui prennent la forme d'hyperliens dans la version numérique et d'un numéro de page en couleur dans la version imprimée.

Cette aventure éditoriale n'aura pas été sans contraintes, mais nous avons l'impression de les avoir davantage choisies que dans le cadre d'un processus éditorial traditionnel. Nous avons négocié avec elles, nous les avons déconstruites ou, parfois, pleinement embrassées. Cet ouvrage n'est pas seulement le témoignage d'une activité académique, il est le laboratoire d'une pensée scientifique qui prend l'image pour origine.

Références

- DRUCKER, Johanna. *Visualization and Interpretation: Humanistic Approaches to Display*, The MIT Press, 2020.
- MONJOUR, Servanne. *Mythologies postphotographiques. L'invention littéraire de l'image numérique*, Presses de l'Université de Montréal, 2018. <<https://www.parcoursnumeriques-pum.ca/10-mythologies/>>.
- REVERSEAU, Anne et Jessica DESCLAUX. *Murs d'images d'écrivains*, Exposition, mai 2024.
- REVERSEAU, Anne, Jessica DESCLAUX, Marcela SCIBIORSKA et Corentin LAHOUSTE. *Murs d'images d'écrivains : dispositifs et gestes iconographiques (XIX^e-XXI^e siècle)*, Presses universitaires de Louvain, 2022.
- REVERSEAU, Anne. *Le sens de la vue : le regard photographique dans la poésie moderne*, Sorbonne Université Presses, 2018.



Photographie d'Andrés Franco Harnache, *Laocoön in Arles*, 2021

L'Acte d'image en littérature

Introduction

Der Bildakt comme point de départ

§ 1 Dans l'introduction de la version française de *Der Bildakt* (*Théorie de l'acte d'image*) publiée en 2015, Horst Bredekamp confesse que l'idée de « l'acte d'image » lui est d'abord venue en rédigeant sa thèse sur l'iconoclasme, dans les années 1970, par l'intermédiaire d'une photo de la guerre civile au Cambodge, qui, trouvée dans la presse, montrait un soldat nettoyant son fusil sous la protection d'une peinture et d'une figurine représentant Bouddha (Wood, 2012). Ces deux images protègent le combattant, non seulement parce qu'elles en appellent à une intervention divine, mais aussi parce qu'elles agissent comme des camarades en armes surveillant ses arrières. Cette photo est un exemple capital de ce que l'historien de l'art allemand appelle « acte d'image », un concept qui peut paraître évident mais qui est porteur d'autant de nuances que d'incompréhensions. Les images peuvent être si séduisantes qu'on a eu besoin de les interdire ou de les contrôler pendant des siècles. Comme le dit brillamment W.J.T. Mitchell : « Cette peur [des images] émane de l'idée que ces "signes" ainsi que ces "autres" qui croient en eux, puissent participer d'une prise de pouvoir et soient en mesure de s'approprier une voix » (2009, p. 235).

§ 2 Dans les années 1970, une hypothèse a vu le jour : si les images sont des signes porteurs de sens, elles pourraient être performatives comme le langage. Avant Bredekamp, plusieurs penseurs ont essayé de transposer la théorie de l'acte de langage développée par Austin et Searle dans les années 1960 : Søren Kjørup, Philippe Dubois ou Liza Bakewell. Mais Bredekamp a choisi d'aller plus loin. Avec l'image du soldat, il s'est rendu compte que les images n'étaient pas seulement utilisées comme des signes énonciatifs ou performatifs, mais qu'elles étaient véritablement actives, comme les deux Bouddhas dans le dos du soldat cambodgien.

§ 3 Dans l'introduction de *Théorie de l'acte d'image*, Bredekamp définit son approche en ces termes :

Ma tentative [...] ne met pas l'"image" à la place des mots, mais à la place du locuteur. La position de celui-ci étant occupée par l'image, ce ne sont pas les instruments mais les acteurs qui se voient échangés. [...] Le concept d'"acte

d'image" ici utilisé adopte cette définition faite de tension afin d'en déplacer la force d'impulsion dans le monde extérieur des artefacts. Il est question dans ce changement de position, de la latence de l'image, d'une image jouant d'elle-même un rôle propre, un rôle actif, en interaction avec le regardeur (2015, p. 44).

C'est à ce titre que les images semblent agir indépendamment de l'intention de leur créateur, en provoquant différentes réactions chez les regardeurs.

Un transfert de la notion d'acte d'image vers la littérature

§ 4 Au sein d'HANDLING, le projet de recherche ERC mené par Anne Reverseau (2019-2024), nous avons étudié non seulement comment les écrivains et écrivaines manipulent les images concrètes, mais aussi comment l'univers iconographique qui les entoure peut avoir un impact sur eux et sur leurs productions. Comme Roland Barthes qui, face à la photo de sa mère au « Jardin d'hiver », ressent un « *punctum* », une « piqûre », créant une « blessure » intime en lui (1980, p. 49), les écrivains, comme nous tous depuis des siècles, ressentent le pouvoir et l'action des images.

§ 5 Notre idée était de transposer la notion d'acte d'image dans le domaine de la littérature et de réfléchir à son « agentivité » de la fin du XIX^e siècle à nos jours, en examinant non seulement son efficacité mais aussi, et surtout, son efficience. Autrement dit, l'ouverture de leurs potentialités au-delà du rapport de causalité lié à une intention, pour reprendre la distinction que proposait Bernard Vouilloux (2011).

§ 6 De ce transfert, on espère deux choses : mettre en avant les relations entre l'écriture et des images, plutôt qu'entre textes et images, et focaliser la réflexion sur les images concrètes, matérielles — privilégiant une approche artéfactuelle de la notion d'image suivant ainsi la distinction entre *image* et *picture* opérée dans les traditions allemande et anglo-américaine. Ce transfert ne va pas de soi et soulève de nombreuses questions : y a-t-il des actes d'images spécifiquement littéraires ? Et si oui, où situer l'analyse : sur l'échelle d'une expérience de vie (à la façon du syndrome de

Stendhal), des textes (à la manière du « tiers pictural » de Liliane Louvel (2010)) ou bien d'une écriture, en s'intéressant au processus créatif plutôt qu'aux œuvres ? À quels niveaux examiner ces « actions » ? Faut-il se concentrer sur le rôle d'une image dans le processus créatif, dans la genèse d'une œuvre, ou, plus largement, sur sa participation à un rituel d'écriture, comme une mise en condition ? C'est dans tous les cas la dimension « inchoative » qui demeure au centre de cette question (Reverseau, Desclaux, Scibiorska et Lahouste, 2022, p. 268). Les animateurs d'ateliers d'écriture parleraient quant à eux plutôt d'« inducteur » quand d'autres spécialistes en culture visuelle y préféreraient le terme de « photoélucidation ». Les questions terminologiques sont en effet importantes, comme le rappelaient Manuel Charpy, Alexandra de Heering et Ece Zerman en ouverture du colloque *Faire parler les photographies* (2022).

§8 D'autres questions surgissent, qui occupent de longue date le champ des études texte-image : s'intéressera-t-on à ce que provoque la description d'une image, comme acte d'écriture mais aussi de lecture — dans la lignée de l'icologie et de l'analyse sémiotique ? Quels effets sur le lecteur produisent les images qui sont ajoutées ou retirées des éditions successives d'un même texte p. 126 ? L'action des images en littérature est-elle prévisible, fait-elle partie d'un protocole p. 86 ou l'écrivain les laisse-t-il agir de façon désordonnée, inattendue, surprenante, à la façon d'une étincelle, vive, ou encore d'une balle qu'on laisse rebondir ? Comment construire un véritable dialogue entre mediums et entre créateurs ? Et comment dépasser l'illustration, comme le demandent ici Sophie Aymes p. 22 ou Jocelyn Godiveau p. 90 ?

§9 Ce sont là des questions en apparence simples : où trouve-t-on les images qui vont avoir un pouvoir sur l'écriture littéraire ? S'agit-il d'images sur lesquelles on tombe, plus ou moins par hasard, en faisant du rangement, comme Barthes au mois de novembre, dans *La Chambre claire*, ou plutôt des photos que l'on nous met entre les mains, comme les éditeurs le font dans le cas de commandes éditoriales p. 110 ? Parmi les lieux importants, citons le musée (on pense aux symbolistes, et récemment à Don DeLillo, Yannick Haenel, Valérie Mréjen p. 74 ou Chloe Aridjis), le grenier, lieu des archives familiales (on pense à Marguerite Duras comme à Camille de Toledo ou Muriel Pic), le marché aux puces (on pense aux surréalistes, bien sûr, mais aussi à W.G. Sebald ou plus récemment à Hélène Gaudy), ou bien les grilles de Google Images ou d'Instagram sur nos écrans p. 118.

§10 Les lieux de l'image importent aussi, tout comme la matérialité de l'acte d'image. Claire Gaboriaud demande comment « déclencher le déclenchement » p. 110 et Servanne Monjour interpelle à son tour : « avec qui converse l'image conversationnelle ? » p. 82 Ces images, en effet, comment les

auteurs et les autrices les rendent-ils agissantes ? Quelles sont les étapes de leur action dans le processus d'écriture, les différents gestes de l'impression, du découpage, comme le choix de les intégrer ou non à un manuscrit, puis à une publication ? Dans cette perspective, le geste photographique peut être vu comme un acte d'image. Enfin, l'image-fantôme est devenue un topos des études texte-image, mais il faut le redire : l'agentivité de l'image réside souvent, aussi, dans son absence p. 102.

L'image agit finalement sur un plan théorique. Les auteurs et autrices s'emparent de l'image comme un modèle poétique p. 38, narratif p. 106 ou critique p. 114. Elle permet de définir ou redéfinir ce que devrait être l'écriture, comme une forme de surgissement p. 30 ou d'équilibre utopique et complexe, toujours sur le fil.

L'édition comme agencement de textes

Cette publication est issue du colloque *L'acte d'image en littérature / The Image-Act in Literature (1880-2020)* qui a eu lieu en avril 2024 au Musée L (Belgique). Cette rencontre venait clore le projet de recherche HANDLING, mené depuis 2019 à l'UCLouvain grâce à des fonds du Conseil européen de la recherche (ERC), qui porte sur la manipulation des images concrètes par les écrivains. Outre les communications du colloque, présentées ici de manière synthétique en anglais ou en français, accompagnées de la vidéo de la conférence introductive de Bernard Vouilloux p. 20, le lecteur trouvera des contributions de chercheurs et chercheuses, ainsi que d'auteurs et d'autrices gravitant autour du projet HANDLING depuis 5 ans, par exemple Adèle Godfrey p. 38, Jan Baetens p. 46 ou Stéphane Cunesco p. 106. Certains corpus, comme le travail d'Aubrey Beardsley, Christian Dotremont, Annie Ernaux ou Valérie Mréjen, font dans cette publication l'objet de deux textes, ce qui est une façon de souligner la diversité des actes d'images chez le même auteur ou la même autrice et la richesse des approches critiques possibles.

Le choix de cette forme de publication, principalement numérique, permet de rapprocher les exemples traités de multiples manières, voire d'aller vers le télescopage d'époques. Elle offre l'occasion de mettre en dialogue, par exemple, des cas historiques (les illustrations de Victor Hugo, sous le regard de Charles Péguy p. 30, ou certains livres d'Henri de Régnier, nés d'une image p. 122) avec des approches contemporaines (le GIF p. 82, le bot p. 86 ou les images artificiellement générées p. 118). Les images contemporaines ne sont pas toutes numériques, loin de là : les contributions montrent aussi l'importance de la matérialité des images qui agissent chez des auteurs et autrices de notre

époque, comme Patrick Mauriès p. 46, Leïla Sebbar p. 66 ou Hélène Giannecchini p. 50.

§ 14 Cette publication numérique permet une lecture médiologique de l'acte d'image en littérature, en s'attachant à regrouper les exemples par type (dessin, photographie, sculpture, image numérique, etc.). Le sommaire toujours recommencé fait aussi apparaître les concepts qui nous semblent au cœur des études entre visuel et textuel aujourd'hui : la question des gestes d'image, de la double pratique p. 38, de la médiatisation, en particulier de la « circularité » entre l'auteur et son décor, comme l'écrit Jan Baetens p. 46 ou encore de l'hybridation des formes p. 58 qui favorise un essor de textes fragmentaires et un genre de morcellement de l'écriture littéraire.

§ 15 On y voit également l'importance du discours réflexif sur l'image qui imprègne de plus en plus la littérature, chez Rachel Kushner, par exemple p. 54 p. 114, comme des pensées de la remédiation, le changement de support permettant d'explorer d'autres types de pouvoir de l'image, et d'accroître sa puissance. L'ensemble de ces textes vient ainsi renforcer une des hypothèses principales du projet HANDLING : la force des images réside dans leur capacité à se reproduire et à circuler. Leur mouvement est leur agentivité même.

§ 16 La publication numérique autorise surtout à penser par analogies. On propose ainsi de rendre apparent, dans l'espace de navigation, ce qui nous semble constituer les grandes lignes de tension des relations entre écriture et image : les distinctions à faire entre les types d'images (image fictionnelle / non fictionnelle, image fixe / animée, image concrète / mentale, etc.) ou l'opposition entre les images individuelles, voire intimes, et les images collectives, voire communes ; celle entre l'image isolée, unique, qui hante littéralement un auteur et le flux continu d'une marée d'images toujours plus nombreuses.

§ 17 Cette forme, originale pour une publication de ce qu'il est convenu d'appeler « actes de colloque », ouvre alors la voie à l'exploration et à la mise en perspective de diverses hypothèses. Un des parcours possibles entre l'ensemble de ces textes, qu'ils soient critiques, théoriques, plus poétiques ou de l'ordre du témoignage d'auteurs et d'autrices, obéit à un

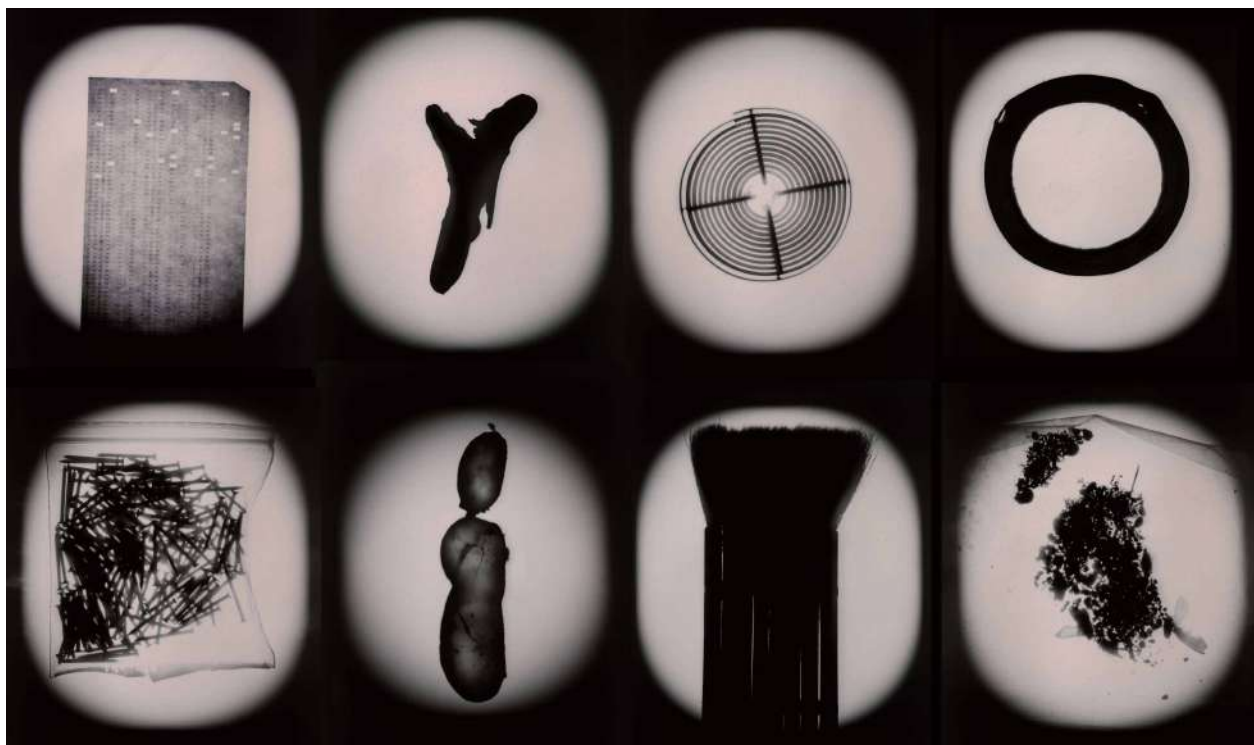
classement organisé autour des différents actes d'images : l'illustration, la collaboration, l'hybridation, la remédiation, la resignification, la matrice, l'iconothèque, le protocole, le modèle et la critique. Cette typologie n'a pas été élaborée de façon abstraite avant d'être appliquée aux cas évoqués ici, mais développée à partir des cas explorés lors du colloque et dans ses entours, et mise au point au moment de la réflexion, au long cours et collective, autour de l'édition numérique de ces textes, conçue comme un commissariat de livre p. 8.

Là se situe le travail de recherche.

18 §

Références

- BARTHES, Roland. *La Chambre claire, note sur la photographie*, Première édition, Gallimard, 1980.
- BREDEKAMP, Horst. *Théorie de l'acte d'image*, traduit par Frédéric JOLY et Yves SINTOMER, La Découverte, 2015.
- CHARPY, Manuel, Alexandra de HEERING et Ece ZERMAN. *Ouverture du colloque « Faire parler les photographies »*, octobre 2022.
- LOUVEL, Liliane. *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- MITCHELL, William John Thomas. *Iconologie : image, texte, idéologie*, traduit par Maxime BOIDY et Stéphane ROTH, Les Prairies ordinaires, 2009.
- REVERSEAU, Anne, Jessica DESCLAUX, Marcela SCIBIORSKA et Corentin LAHOUSTE. *Murs d'images d'écrivains : dispositifs et gestes iconographiques (XIX^e-XXI^e siècle)*, Presses universitaires de Louvain, 2022.
- VOUILLOUX, Bernard. « De l'efficacité des images érotiques à l'efficacité érotique des œuvres », dans PLESCH, Véronique, Catriona MACLEOD et Jan BAETENS (dir.), *Efficacité/Efficacy: how to do things with words and images?*, Rodopi, 2011, p. 243-254. <<https://doi.org/10.1163/9789401200738>>.
- WOOD, Christopher. « Iconoclasts and Iconophiles: Horst Bredekamp in Conversation with Christopher Wood », *Art Bulletin*, vol. XCIV, n°4, décembre 2012, p. 517-529.



Collage photographique de Philippe De Jonckheere

The Image-Act in Literature

Introduction

Der Bildakt as a starting point

§ 1 In the introduction to the English version of *Der Bildakt (Image Acts)*, published in 2018, Horst Bredekamp confesses that the idea of the “image act” initially came to him while writing his dissertation on iconoclasm back in the 1970s, especially with a photo of the Cambodian Civil War he found in the press that showed a combatant cleaning his rifle under the protection of a painting and a figurine of the Buddha (Wood, 2012). The two images protect the militant, not only because they call for divine intervention, but because they were acting like comrades-in-arms watching his back. This photo is a major example of what the German art historian understands by “image act”, a concept that sometimes sounds evident, but is full of nuances and misunderstandings. Images can be so appealing that the urge to ban or control them has been a recurrent theme for centuries. As said brilliantly by W.J.T. Mitchell: “the fear [of images] stems from the recognition that these signs, and the ‘others’ who believe in them, may be in the process of taking power, appropriating a voice” (1988, p. 151).

§ 2 During the 1970s, a hypothesis emerged: if images are signs that convey meaning, they could, like speech, be performative. Some early attempts to transpose the theory of the speech act, developed by J.L. Austin and John Searle in the 1960s, took place before Bredekamp: Søren Kjörup, Philippe Dubois or Liza Bakewell. However, Bredekamp goes further. With the picture of the soldier, he realized that images are not only used as signs that are enunciative or performative, but that they are actually active, much like the two Buddhas backing the Cambodian soldier.

§ 3 In the introduction to *Image Acts*, Bredekamp defines his perspective as follows:

A new approach, proposed here, locates the image not in the place formerly occupied by the spoken word, but in that formerly occupied by the speaker. The image is, in short, no longer the instrument, but the actor — indeed, the ‘prime mover’, the protagonist. The image act, as understood in what follows, adopts the dynamism inherent in the relationship between the speech act and its own so-

cial, political and cultural environment, but it finds its starting point in the latent capacity of the image to move the viewer (2021, p. 33).

It is in this capacity that images seem to act independently from their creator’s intention, provoking reactions in their viewers.

Transferring the notion of Image-Act to Literature

§ 4 In HANDLING, the ERC project led by Anne Reverseau (2019-2024), we have been interested in studying not only how writers manipulate images, but how the iconographic universe surrounding them has actual agency on them, and how writers react in response. As Barthes, who, when in front of the picture of the Winter Garden felt a punctum, a “sting, speck, cut, little hole” (1981, p. 27) (“piqûre”, “blessure”... in the original French (1980, p. 49)), writers, as all of us for millennia, have been subject to the power and the act of images.

§ 5 The present publication aims, therefore, to transpose the notion of the image act to the literary field, and to reflect on the agency of images from the end of the 19th century to the present day, examining not only their effectiveness but also, and above all, their efficiency. In other words, our main objective is, to borrow the distinction proposed by Bernard Vouilloux, to develop the theoretical potential of images beyond the causal relationship associated with the intention of the artist (Vouilloux, 2011).

§ 6 Two things are to be expected from this transfer: first, to emphasize the relationships between writing and images (rather than between texts and images), and to focus consequently on concrete and material images, favoring thus an artifactual approach that goes along the image/picture distinction highlighted both in the Anglo-American and German tradition. This transfer is not self-evident and raises several questions that will be explored in detail. In the first place, are there specific image acts in literature? And if so, should we study them in terms of the writer’s life experience (as in the case of Stendhal’s syndrome), the text, as Liliane

Louvel's concept of "pictorial third" does (2010), or rather the creative process of each individual work? Similarly, at what level should we examine these "acts"? It could be in the role images have in the writing process, but also, more broadly, in their participation in writing as an anthropological ritual. This relationship could be "inchoative" as we and other members of HANDLING described it in the book *Murs d'images d'écrivains. Dispositifs et gestes iconographiques (xix^e-xxi^e siècle)* (Reverseau, Desclaux, Scibiorka and Lahouste, 2022, p. 268); or, as some creative writing instructors remark, it could reside in the capacity of images to be "inducers" of writing, or in their faculty of "photoelucidation", as it is preferred by some other specialists on visual culture. In any case, the terminology, and how to name and describe what happens between writers and images, matter, as Manuel Charpy, Alexandra de Heering and Ece Zerman noted in the introduction to the colloquium *Faire parler les photographies* (2022).

Drawing from these general questions, other more specific ones, concerning long-lasting issues within the field of text and image emerge, such as those surrounding ekphrasis and the reception of verbo-visual works. In that regard, Liliane Louvel questions in her contribution whether we are interested in what the description of an image provokes, as an act of writing but also of reading, in line with iconology and semiotic analysis. Gilberto Araújo p. 126 and Ammar Kandeel p. 134, in their turn, ask what the consequences on the reader are when pictures are added to or removed from successive editions of the same book. Likewise, the effectiveness of the image act is at stake here. Isabelle Gribomont p. 86 and Nathalie Léger p. 170, respectively, wonder if the action of images in literature is predictable, part of a procedure orchestrated by the writer, or if they are allowed to act unexpectedly, in a surprising way like a ball that bounces from side to side. This all makes us wonder how we as theoreticians can build a genuine dialogue between mediums and creators, and, in this way, as addressed by Sophie Aymes p. 26 and Jocelyn Godiveau p. 90, surpass the conceptual limits of ekphrasis and illustration.

This reflection opens the door to material aspects of the image act, including the physical location of pictures that have power over literary writing. They could be found by chance, while tidying up, as Barthes did in *La Chambre claire* when he found the photograph of his mother, or they could be given, as publishers do in the case of editorial commissions p. 110. No matter the case, it is generally in public and private places, as vessels of images, that the image act takes place, and their consideration should be as important. Museums and their collections are a common topic for the French Symbolists, but also contemporary writers such as Yannick

Haenel, Valérie Mréjen p. 74, Don DeLillo and Chloe Aridjis, who make museums the main setting of their works. The flea market is another place where surprising encounters with images could happen, as was the case for the Surrealists, but also more recent writers such as W.G. Sebald or Hélène Gaudy. On the other hand, the attic shows up as one of the most common private places of these encounters. As the usual place to store family albums, attics and wardrobes are a common topic in the works of Marguerite Duras, Camille de Toledo and Muriel Pic. And finally, in the digital epoch, these places are dematerialized in the virtual grids of Google Photos or Instagram p. 118.

If location matters, so does the materiality of the image act, or, to borrow the expression of Claire Gaboriaud in her contribution, how writers "ignite the spark" p. 110 of the fruitful relationship between the text and the image. In this regard, as Servanne Monjour asks "with who the talkative image talks?" p. 82 Thus, Julie LeBlanc p. 42 proposes to study the different stages of the writing process where the image act intervenes, which includes the various gestures of printing, and cutting, as well as the choice of whether to integrate them into a manuscript or a final publication. On that front, Andrés Franco Harnache p. 34 proposes the photographic gesture as a trace of the image act; and Anne-Cécile Guilbard p. 102 talks about the ghost image, now commonplace in text-image studies, but that must be reiterated: the image's agency often resides in its absence.

Ultimately, the image act is also operative on a theoretical level. Authors use it as a poetical p. 38, narrative p. 106 or critical p. 54 model. The image, and the different forms it acts on writers, helps to define or redefine what writing should be, a sort of emergence p. 30 or of utopian and complex equilibrium always on the brink.

Editing, an arrangement of the texts

This publication is the result of the conference *Lacte d'image en littérature / The Image-Act in Literature (1880-2020)* held in April 2024 at UCLouvain in the Musée L (Belgium), which served as the closing event of HANDLING. We found it natural, in consequence, to use it as the basis of a collective tribute to the five years of work inside and around the project. In addition to the short versions of conference papers in English or French, together with the video of the key-note lecture by Bernard Vouilloux p. 20, the reader will find contributions from researchers and writers who have worked and collaborated with HANDLING over the past few years, such as Adèle Godefroy p. 38, Jan Baetens p. 46 or Stéphane Cunesco p. 106.

The choice to compose this publication using many concise cases and to publish it in a digital form p. 8, was a

thoughtful decision. In the first place, it made it possible to bring together examples developed in a variety of ways. It gave us the opportunity to compare historical cases, some of which are canonical, with contemporary and extreme contemporary examples. In this way, the studies of Charles Péguy's interpretations of some of Victor Hugo's illustrations p. 30, or the analysis of the pictorial origin of Henri de Régnier's novels p. 122, coexist with the analysis of the creation and circulation of GIFs p. 82, the emergence of bots p. 86 and AI-generated images p. 118. This, without being restrictive on the medium and highlighting that not all contemporary cases are digital, as in the case of writers of our time such as Patrick Mauriès p. 46, Leïla Sebbar p. 66 or Hélène Giannecchini p. 50, who show the importance of the materiality of images and the complexity and variety in which image acts happen in contemporary literature. Some cases, like Aubrey Beardsley, Christian Dotremont, Annie Ernaux or Valérie Mréjen's works, are the subject of two pieces in the collection: this is a way to enhance the diversity of image acts for the same author and the great variety of critical approaches.

§ 14 Besides the variety and chronological ambition, the form of this publication also proposes a mediological reading of the image act in literature by classifying examples by type of medium (e.g. drawing, photography, sculpture, digital image, etc.). And, through that exercise, it also brings to light concepts that seem to be at heart of current text and image studies: the question of the double practice p. 38, of mediation, in particular the circularity between the author and their environment or the hybridization of forms, which favors the rise of fragmentary narratives.

§ 15 In this more theoretical perspective, the contributions stress the emergence of a metadiscourse around the image increasingly permeating literary discourses, for instance Rachel Kushner p. 54 p. 114, as well as considerations regarding the remediation between visual and textual forms that make possible exploring and developing a reflection on different kinds of power of images, and its renewed agency. Together, these texts reinforce one of the main hypotheses of HANDLING: the power of images lies in their ability to be reproduced and circulated among creators. Their movement, in this way, is the source of their agency.

§ 16 Finally, with its digital form, this publication allows us to think in analogies. We wished to make that evident in the navigation interface, which shows the major lines of tension in the relationships between writing and images. For instance, the distinctions to be made between types of images (fictional/non-fictional, still/animated, concrete/mental, etc.) or the opposition between personal and collective images, which extends to theoretical implications such as the

isolated and unique image that haunts an author and the continuous flow of an ever-increasing wave of images that overwhelms them.

Unlike traditional conference proceedings, this form of publication opens the possibility of exploring and putting into perspective various hypotheses. For instance, one of the notions that unifies most of the papers, no matter if they take a more critical, theoretical, or poetic form, is a classification organized around the different image acts: illustration, collaboration, hybridization, remediation, matrix, protocol, model and critique. This typology was not thought beforehand and assigned to the contributors, but developed from the cases explored during the conference and around it, and polished in the long and collective reflection around the digital edition of this publication, conceived as a book curation p. 8.

This is the exploration that we believe research inhabits.

References

- BARTHES, Roland. *Camera lucida: reflections on photography*. 1st American edition, traduit par Richard HOWARD, Hill, 1981.
- BARTHES, Roland. *La Chambre claire, note sur la photographie*. Première édition, Gallimard, 1980.
- BREDEKAMP, Horst. *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*, 2nd edition, traduit par Elizabeth CLEGG, De Gruyter, 2021.
- CHARPY, Manuel, Alexandra de HEERING and Ece ZERMAN. *Ouverture du colloque «Faire parler les photographies»*, October 2022.
- LOUVEL, Liliane. *Le tiers pictural: pour une critique intermédiaire*, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- MITCHELL, William John Thomas. *Iconology: image, text, ideology*, University of Chicago, 1988.
- REVERSEAU, Anne, Jessica DESCLAUX, Marcela SCIBIORSKA and Corentin LAHOUSTE. *Murs d'images d'écrivains: dispositifs et gestes iconographiques (XIX^e-XXI^e siècle)*, Presses universitaires de Louvain, 2022.
- VOUILLOUX, Bernard. "De l'efficacité des images érotiques à l'efficacité érotique des œuvres," dans PLESCH, Véronique, Catriona MACLEOD and Jan BAETENS (dir.), *Efficacité/Efficacy: how to do things with words and images?*, Rodopi, 2011, p. 243–254. <<https://doi.org/10.1163/9789401200738>>.
- WOOD, Christopher. "Iconoclasts and Iconophiles: Horst Bredekamp in Conversation with Christopher Wood," *Art Bulletin*, vol. XCIV, n°4, December 2012, p. 517–529.

Acte d'image et médium, perspectives énonciatives et pragmatiques

Conférence de Bernard Vouilloux



Vidéo consultable depuis la chaîne HANDLING sur YouTube : <<https://youtu.be/XX238W4hDWk>>

§1 Dans le cadre du colloque international *L'acte d'image en littérature/The Image-Act in Literature (1880-2020)*, les 18 et 19 avril 2024, UCLouvain.

§2 En inscrivant son concept d'acte d'image (*Bildakt*) dans une filiation qui passe par la théorie des actes de discours (*speech act*, soit *Sprechakt* en allemand), Horst Bredekamp a produit un leurre épistémologique : faute de se demander même ce que serait une énonciation iconique (le seul élément avancé en ce sens sont des inscriptions linguistiques à la 1^{re} personne apposées sur des artefacts), son ouvrage propose en fait une théorie du pouvoir des images, de leur *potentia* et de leur activité (*Bildaktivität*). L'invitation à réfléchir sur « l'acte d'image dans la littérature » est l'occasion d'explorer l'hypothèse suivante : le lien entre les deux types d'actes, scriptural et iconique, n'est jamais plus manifeste que là où l'un *embraye* sur l'autre dans un médium bi-

sémiotique (texte dans l'image, image dans le texte), les deux actes ayant non seulement la même source, le même agent, le même auteur, mais aussi le même médium.

Pour son interprétation du folio tiré du carnet du voyage en Tunisie de Flaubert, Bernard Vouilloux souhaite renvoyer à un texte de Jacques Vérité, architecte, chargé en 1966 de la restauration de l'Arc de Gordien III à El Krib, en Tunisie (2021).

§3

Référence

VÉRITÉ, Jacques. « L'arc dit de Gordien III à Mustis (Le Krib), Tunisie. Un arc Mithriaque et honorifique... À la communauté de Mustis », 2021. <<https://hal.science/hal-03240142v1>>.





Fig. 22. — *Himantoglossum hircinum* Sprgl.

Flower Power

Les orchidées de Jocelyn Brooke

§1 Jocelyn Brooke (1908-1966) est un écrivain et critique littéraire anglais, amateur de botanique et de pyrotechnie. Il est l'auteur de la singulière *Trilogie de l'Orchidée* (*Orchid Trilogy*, 1948-1950), œuvre autofictionnelle retraçant l'évolution du narrateur depuis son enfance dans le Kent jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Brooke commence à écrire dans les années 1920 et côtoie la jeunesse dorée qui peuple les romans d'Evelyn Waugh et d'Aldous Huxley. Après un bref passage par l'université d'Oxford, il cherche sa voie et, contre toute attente, s'engage comme infirmier dans l'armée pendant la Seconde Guerre mondiale. Sa trilogie lui confère une certaine notoriété et lui permet de vivre de sa plume. *The Military Orchid* (1948), *A Mine of Serpents* (1949) et *The Goose Cathedral* (1950) peuvent se lire comme des romans à clef et des chroniques de la scène littéraire britannique, de la Décadence au Modernisme tardif. Ce récit nostalgique, au tissu citationnel très dense, est le portrait d'un écrivain en devenir p. 174, animé d'un désir que cristallise une image centrale, celle de l'orchidée.

§2 D'où provient l'efficacité de cette image ? De la fascination qu'exerce l'orchidée, ou de la manière dont son image circule ?

La chasse aux orchidées

§3 Auteur de deux ouvrages de botanique, *The Wild Orchids of Britain* (1950) et *The Flower in Season* (1952), Brooke fait de l'orchidomanie le moteur de son récit. Image séminale, l'orchidée « apparaît » dès la page d'ouverture de *The Military Orchid* : le narrateur évoque une scène de son enfance, le « retour » d'une espèce rare, l'orchis bouc (« Lizard Orchid »), comparé à une « comète » (Brooke, 1948, p. 1). La photographie de la plante est alors publiée dans la presse locale, et le spécimen, exposé dans la vitrine du photographe. Or, le texte entretient une certaine confusion entre la plante et sa photographie. L'orchidée est d'emblée présentée comme l'objet d'une double capture (sous l'objectif photographique et derrière une vitre) et d'un désir inassouvi. S'ensuivent d'autres apparitions, des tentatives d'identification taxonomique souvent déçues, car si les fleurs découvertes se ressemblent, l'une des plus rares, l'orchis guerrier éponyme (*orchis militaris*), reste introuvable.

Cette obsession a une longue histoire. Au XVIII^e siècle, la « fièvre de l'orchidée » consacre les valeurs d'exotisme, de rareté et d'érotisme encore prégnantes du temps de Brooke. Le romancier les projette sur les spécimens endémiques de la campagne anglaise et des paysages crayeux du Kent. Moins luxuriantes que leurs cousines tropicales, ces plantes attirent et troublent tout autant le narrateur qui associe l'*orchis militaris* à la figure fantasmée du soldat. Motif littéraire *queer* hérité de l'Esthétisme, l'orchidée est le symbole d'un désir mêlé de culpabilité, et de la quête de l'écriture.

Migration des images

La « fièvre de l'orchidée » est associée à une abondante production de livres illustrés et à un intertexte littéraire et scientifique bien connu de Brooke. Dans *The Wild Orchids of Britain*, il se place à mi-chemin de la science et de la botanique amateur pour présenter son « Iconographie » des orchidées britanniques (1950, p. 8). Le projet voit le jour lorsque son ami de jeunesse, Gavin Bone (1907-1943), commence par dessiner un orchis bouc (Brooke, 1950, p. 7) en 1924, l'espèce qui apparaît justement au début de *The Military Orchid*. Pour l'orchis guerrier, l'artiste prend pour modèle la planche XLV de *L'Album des orchidées d'Europe* d'Henri Correvon. Après sa mort, son père, Muirhead Bone (1876-1953), et son frère Stephen (1904-1958), tous deux artistes de guerre, achèvent les planches de l'ouvrage. Stephen réalise aussi le frontispice de *The Military Orchid*, une illustration insolite montrant une orchidée transplantée dans un paysage évoquant les combats aériens de la bataille d'Angleterre et la guerre du Désert en Afrique du Nord. Par son étrangeté surréaliste, cette image liminale se rapproche de l'iconographie du Blitz. Les sites bombardés envahis par les plantes font alors encore partie du paysage anglais et l'apparition récurrente de l'orchidée dans le roman fait resurgir la présence spectrale de la guerre.

À l'invasion des plantes répond chez Brooke l'ordre taxonomique. Épris de classification scientifique, il pratique pourtant le mélange des genres. L'orchis fétiche est menacé d'extinction dans sa région, mais l'image de l'orchidée est disséminée d'un ouvrage à l'autre, de la botanique au champ

littéraire. Cette migration conditionne l'hybridité de ses ouvrages. Ainsi, la pratique citationnelle de Brooke caractérise aussi bien la trilogie que son autre pendant naturaliste, *The Flower in Season*, son second ouvrage de « botanophile » (1952, p. 11), qui emprunte les codes de la flore et du florilège. Comme les citations, les images circulent, ce qui leur permet d'être réactivées et de ne pas se démonétiser.

L'orchidée et l'acte d'image

§7 Image séminale qui motive le récit, image artéfactuelle issue de la culture matérielle de la botanique, plante déjà menacée par les changements environnementaux, l'orchidée n'a rien perdu de sa prégnance lorsque la trilogie de Brooke est publiée. Sa fortune imaginaire est conditionnée par une filiation littéraire et botanique, par sa migration en tant que piction — image artéfactuelle reproductible — et en tant qu'entité biologique. L'acte d'image résulte de l'agentivité de l'orchidée et assure sa survie littéraire. Il participe d'un mouvement de déterritorialisation et de reterritorialisation propre à la symbiose dans le monde vivant. Brooke n'écrit pas un texte sur l'orchidée, mais un texte visité par l'orchidée dont la charge d'affect est ainsi remagnétisée.

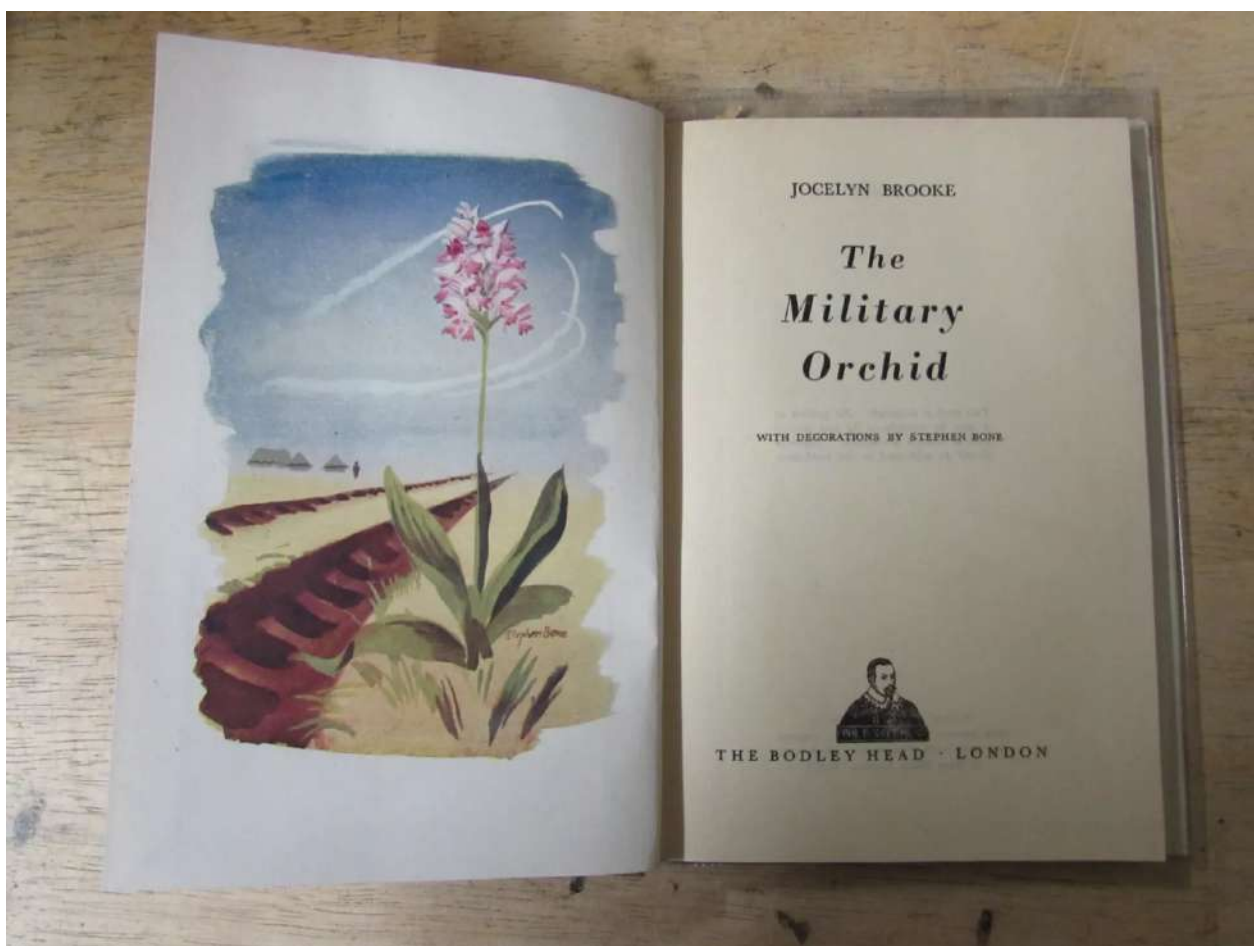
Références

- BROOKE, Jocelyn. *The Flower in Season: A Calendar of Wild Flowers*, The Bodley Head, 1952.
- BROOKE, Jocelyn. *The Military Orchid*, The Bodley Head, 1948.
- BROOKE, Jocelyn. *The Wild Orchids of Britain*, The Bodley Head, 1950.
- CORREVON, Henry. *Album des orchidées de l'Europe centrale et septentrionale*, 1899.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie. Tome 2*, Les Éditions de Minuit, 1980.
- ENDERSBY, Jim. *Orchid: A Cultural History*, Chicago University Press, 2016.
- HOFFMANN, Catherine. « Jocelyn Brooke's *The Military Orchid*: A Literary Hybrid », *Polysèmes. Revue d'études intertextuelles et intermédiaires*, n°19, juin 2018. <<https://doi.org/10.4000/polysems.2531>>.
- MARX, William. *Des étoiles nouvelles. Quand la littérature découvre le monde*, Les Éditions de Minuit, 2021.
- MELLOR, Leo. *Reading the Ruins: Modernism, Bombsites and British Culture*, Cambridge University Press, 2011.

Marqueurs

- # Braconnage p. 26 p. 30 p. 34 p. 38 p. 42 p. 46 p. 50 p. 114
- # Circulation p. 26 p. 70 p. 82
- # Citation p. 26 p. 118
- # Dessin p. 42 p. 54 p. 58 p. 66 p. 74 p. 90 p. 94 p. 114 p. 126 p. 130
- # Exemple historique XX^e p. 26 p. 30 p. 42 p. 58 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 130 p. 134 p. 142 p. 166
- # Gravure p. 26 p. 30
- # Illustration p. 26 p. 30 p. 38 p. 90 p. 126 p. 142
- # Image concrète/image mentale p. 26 p. 46 p. 54 p. 102 p. 106 p. 122 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 182
- # Jocelyn Brooke p. 26
- # Livre illustré p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 58 p. 62 p. 70 p. 78 p. 90 p. 94 p. 98 p. 110 p. 126 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 174
- # Photolittérature p. 26 p. 38 p. 62 p. 70 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 134 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 170 p. 174
- # Resignification p. 26 p. 34 p. 54 p. 70 p. 82 p. 86 p. 106 p. 130 p. 158
- # Royaume-Uni p. 26 p. 90 p. 94
- # Télécopage d'époques p. 26 p. 30 p. 34 p. 50 p. 70 p. 78 p. 82 p. 86 p. 142 p. 154
- # Érotisme p. 26 p. 90 p. 126





Stephen Bone, frontispiece of Jocelyn Brooke, *The Military Orchid*, London, The Bodley Head, (1948) 1951, collection privée

Flower Power

Jocelyn Brooke's Orchids

§1 Jocelyn Brooke (1908-1966) was an English writer and a literary critic passionate about botany and pyrotechnics. He authored the *Orchid Trilogy* (1948-1950), an autofictional work tracing the narrator's development from his childhood in Kent to the Second World War. Brooke started writing in the 1920s and he rubbed shoulders with the bright young things satirized in the novels of Evelyn Waugh and Aldous Huxley. After a brief stint at Oxford University, seeking purpose, he rather improbably joined the army as a nurse during the Second World War. *The Orchid Trilogy* brought him some notoriety and allowed him to make a living from his writing. *The Military Orchid* (1948), *A Mine of Serpents* (1949), and *The Goose Cathedral* (1950) can be read as *romans à clef* and as chronicles of the British literary scene, from Decadence to late Modernism. This nostalgic text, characterized by a dense citational fabric, is the portrait of a writer in the making, driven by a desire that the central image of the orchid crystallizes.

§2 What accounts for the efficacy of this image? Does its power stem from the fascination exerted by the plant itself, or from the way in which its image circulates?

The Orchid Hunt

§3 Brooke wrote two botanical works, *The Wild Orchids of Britain* (1950) and *The Flower in Season* (1952). Unsurprisingly, orchidomania drives the narrative of *The Military Orchid*. The seminal image of the orchid "appears" on the opening page when the narrator conjures a childhood memory, the "return" of a rare species, the Lizard Orchid, which is compared to a "comet" (1948, p. 1). A photograph of the orchid is subsequently published in the local newspaper, and the specimen is exhibited in the window of the photographer's shop. Because the text entertains some confusion between the plant and its picture, the orchid is straightaway presented as the object of a double capture (by the camera and behind the window) and as the object of an unfulfilled desire. More apparitions and failed attempts at taxonomical identification follow. While similar flowers are discovered, one of the rarest species, the eponymous *Orchis Militaris*, remains elusive.

4§ This obsession has a long history. In the 18th century, the "orchid fever" encapsulated values associated with exoticism, rarity, and eroticism, which were still prevalent when Brooke wrote the novel. He projected these values onto the endemic specimens of the English countryside and Kent's chalky landscapes. Although the local orchids are less luxuriant than their tropical relatives, they are similarly attractive and disturbing, haunting the narrator who associates the *Orchis Militaris* with the fantasized figure of the soldier. As a queer literary trope inherited from Aestheticism, the orchid is a symbol of guilty desire and of the writer's quest.

The Migration of Images

5§ The "orchid fever" spawned a wealth of illustrated books and generated a literary and scientific intertext with which Brooke was familiar. In *The Wild Orchids of Britain*, Brooke presents himself as an amateur botanist offering an "Iconograph" of British orchids (1950, p. 8). The project was conceived when Brooke and his childhood friend Gavin Bone (1907-1943) once drew a Lizard Orchid in 1924 (Brooke, 1950, p. 7), the species that appears on the opening page of *The Military Orchid*. For his drawing of *The Military Orchid*, Bone copied Plate XLV of Henri Correvon's *Album des orchidées d'Europe* (1899). After Gavin's death, the plates of *The Wild Orchids of Britain* were completed by his father Muirhead Bone (1876-1953) and his brother Stephen (1904-1958), both of them war artists.

6§ Stephen also produced the frontispiece of *The Military Orchid*, a curious illustration depicting an orchid transplanted into a landscape that evokes the Battle of Britain as much as the Desert War in North Africa. This liminal picture shares the uncanny surrealism of the Blitz's iconography. In the post-war period, bombed sites overgrown with plants became part of the English landscape and the recurrent appearance of orchids in the novel conjures spectral memories of the war.

7§ The proliferation of invasive plants is counteracted by Brooke's taxonomic order. Yet, despite his love for scientific classification, his work crosses generic boundaries. Although the orchid he fetishized was threatened with extinction in his region, its image migrated from one work to

another, from botany to the literary field. Such migration underscores the hybridity of his works. Thus, Brooke's citation-al practice characterizes both the trilogy and its naturalist counterpart, *The Flower in Season*, his second "botanophile"'s work (1952, p. 11), which borrows the conventions of floras and florilegia. Like quotations, images circulate, allowing them to be reactivated instead of fading.

The Orchid and the Image-Act

§8 A seminal image that motivates Brooke's text, a picture stemming from the material culture of botany, and a plant already threatened by environmental change, the orchid had lost none of its significance when Brooke's trilogy was published. The fate of the orchid in our imaginary depends on its literary and botanical lineage, as well as on its migration as a picture — a reproducible artefactual image — and as a biological entity. The image-act resulting from the orchid's agency ensures its literary survival. It participates in a movement of deterritorialization and reterritorialization that is specific to symbiosis in the living world. Brooke does not write a text about the orchid, but a text visited by the orchid whose charge of affect is thus replenished.

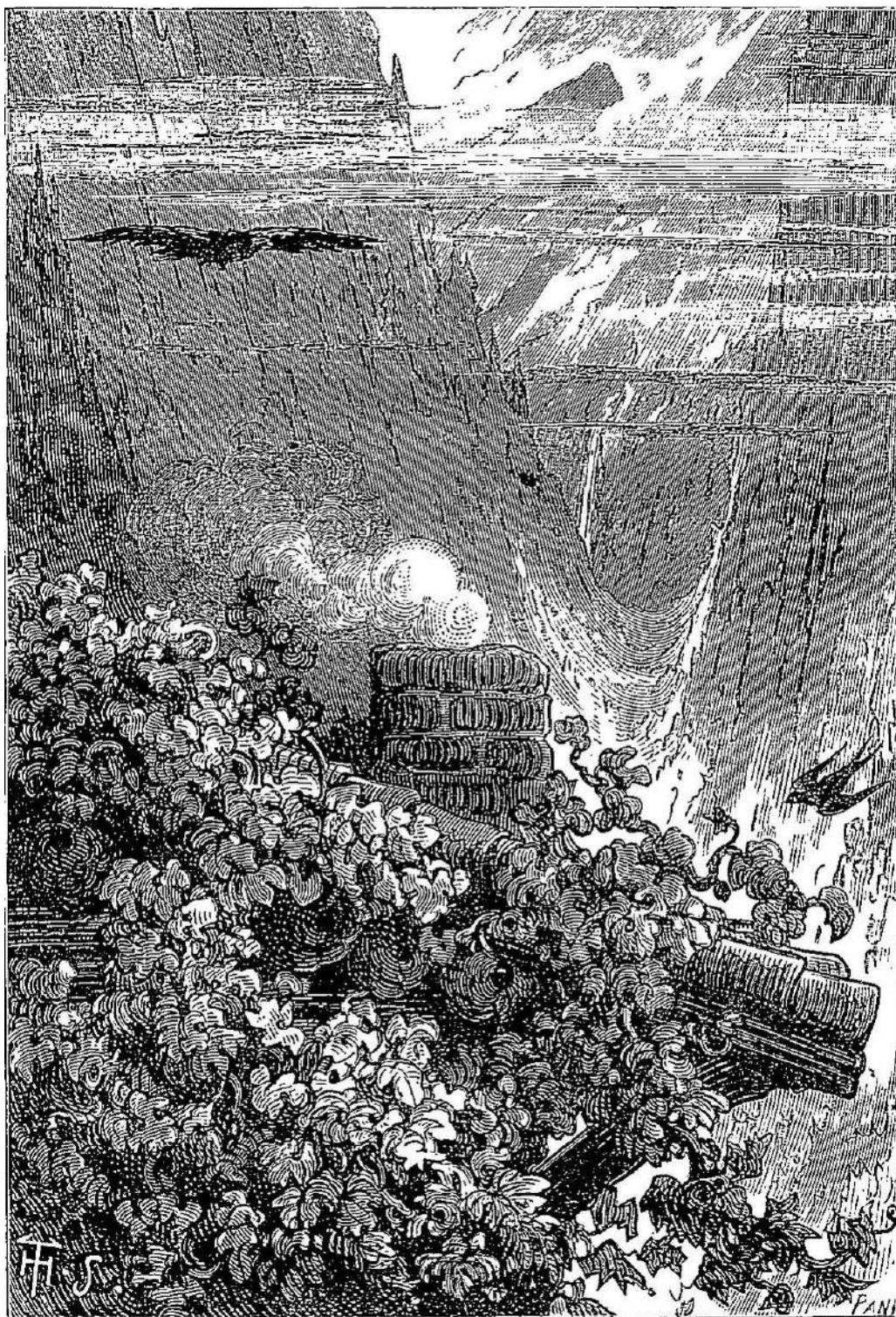
References

- BROOKE, Jocelyn. *The Flower in Season: A Calendar of Wild Flowers*, The Bodley Head, 1952.
- BROOKE, Jocelyn. *The Military Orchid*, The Bodley Head, 1948.
- BROOKE, Jocelyn. *The Wild Orchids of Britain*, The Bodley Head, 1950.
- CORREVON, Henry. *Album des orchidées de l'Europe centrale et septentrionale*, 1899.
- DELEUZE, Gilles and Félix GUATTARI. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie. Tome 2*, Les Éditions de Minuit, 1980.
- ENDERSBY, Jim. *Orchid: A Cultural History*, Chicago University Press, 2016.
- HOFFMANN, Catherine. "Jocelyn Brooke's The Military Orchid: A Literary Hybrid," *Polysèmes. Revue d'études intertextuelles et intermédiaires*, n°19, June 2018. <<https://doi.org/10.4000/polysems.2531>>.
- MARX, William. *Des étoiles nouvelles. Quand la littérature découvre le monde*, Les Éditions de Minuit, 2021.
- MELLOR, Leo. *Reading the Ruins: Modernism, Bombsites and British Culture*, Cambridge University Press, 2011.

Tags

- # Braconnage p. 22 p. 30 p. 34 p. 38 p. 42 p. 46 p. 50 p. 114
- # Circulation p. 22 p. 70 p. 82
- # Citation p. 22 p. 118
- # Exemple historique XX^e p. 22 p. 30 p. 42 p. 58 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 130 p. 134 p. 142 p. 166
- # Gravure p. 22 p. 30
- # Illustration p. 22 p. 30 p. 38 p. 90 p. 126 p. 142
- # Image concrète/image mentale p. 22 p. 46 p. 54 p. 102 p. 106 p. 122 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 182
- # Jocelyn Brooke p. 22
- # Livre illustré p. 22 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 58 p. 62 p. 70 p. 78 p. 90 p. 94 p. 98 p. 110 p. 126 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 174
- # Photographie p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Photolittérature p. 22 p. 38 p. 62 p. 70 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 134 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 170 p. 174
- # Resignification p. 22 p. 34 p. 54 p. 70 p. 82 p. 86 p. 106 p. 130 p. 158
- # Royaume-Uni p. 22 p. 90 p. 94
- # Télécopage d'époques p. 22 p. 30 p. 34 p. 50 p. 70 p. 78 p. 82 p. 86 p. 142 p. 154
- # Érotisme p. 22 p. 90 p. 126





Hirondelle, réponds, aigle à l'aile sonore,
Parle, avez-vous des nids que l'Eternel ignore (page 75) ?

Au bas de l'image

La légende comme objet littéraire chez Charles Péguy

§1 Au beau milieu de *Clio* (1913), essai qu'il consacre à la recherche d'une méthode pour écrire la chronique vivante de l'humanité, Charles Péguy se lance apparemment dans une digression hors de propos. Il s'attarde à citer de mémoire les gravures d'une réédition illustrée de *Châtiments*, le recueil de Victor Hugo, parue en 1872 dans les toutes premières années de la Troisième République (1872). Les gravures sont de Théophile Schuler, familier des éditions Hetzel et déjà illustrateur de Jules Verne. Hormis quelques figures allégoriques, elles présentent surtout des figures populaires dont Péguy fait la liste : les « pros crits », les « forçats », les morts du « boulevard Montmartre, le 4 décembre 1851 » (1992, p. 1098). Péguy rit de se retrouver à faire cette « table des illustrations », mais son rire sert à désigner, plutôt qu'à dissimuler, les manques de son discours. Que peut bien avoir à faire de ces gravures le chroniqueur, qui peine à exprimer autre chose qu'un amour naïf à leur rencontre ? Si Péguy reconnaît aux gravures de Schuler de contribuer comme images au livre de Hugo, pourquoi les réduit-il à leur titre ? Pourquoi lui-même ne recourt-il jamais à aucune image dans ses propres essais ?

§2 Péguy se livre néanmoins à l'ekphrasis d'une toute dernière gravure, adossée au poème « Lux » :

dans le cadre rectangulaire ce morceau de pignon de toit tout chargé, tout enguirlandé de vigne vierge. Une cheminée qui fume. Des nids qu'on ne voit pas. Une hirondelle qui vole. Un toit enfin. Tout cela dans des cimes, ou plutôt entre des abruptitudes, entre des versants de cimes. Entre des versants presque droits. Un aigle qui plane. Et dessous la légende : "Hirondelle, réponds, aigle à l'aile sonore, / Parle, avez-vous des nids que l'Éternel ignore ?"
(1992, p. 1099)

§3 Il ajoute immédiatement pour souligner son concept : « C'en était, ça, une *légende*. » Péguy admire la position extraordinaire du texte de Hugo dans le dispositif de l'édition Hetzel, se retrouvant apposé *au bas de l'image*. L'image n'est pas plus sacrifiée au texte que le texte, en un sens, n'est sacrifié à l'image p. 34. La contradiction peut disparaître : si Hugo de lui-même a voulu faire un texte *qui tend vers l'image*, il n'a

plus à rougir d'être mis dans la dépendance des gravures de Schuler. Et si Schuler réussit à transmettre au chroniqueur l'envie de faire des images avec ses mots, peu importe que ses gravures disparaissent des essais de Péguy p. 106.

L'ombre et la lumière

La question posée par le poème de Hugo est rhétorique : il n'est rien qui échappe au regard de Dieu, et par conséquent, rien qui doive échapper à la lumière (« Lux ») qu'il promet à ceux qui sont patients dans les épreuves de l'histoire. En ce sens la gravure commentée par Péguy, comme toutes les autres du recueil, peut être vue comme la mise en scène d'un surgissement de la lumière, d'un dépassement de la mort.

Elle recèle néanmoins une tension fondamentale, pas entièrement absente du texte de Hugo, mais à laquelle Schuler est remarquable de s'être montré sensible. Au moment même où elle doit faire un sort à la mention du regard de Dieu, sa gravure nous fait plutôt voir le monde à travers le point de vue de l'humanité, médiatisé par la maison qui fait obstacle à la vue des montagnes illuminées. Pire, ces nids dont le texte de Hugo dit qu'aucun n'échappe à la connaissance de Dieu, elle les cache (« des nids qu'on ne voit pas », dit Péguy) dans l'obscurité du premier plan qui s'en trouve virtuellement renforcée. En même temps que la percée de la lumière, la gravure énonce une forme de persistance de l'obscurité qui tend à faire d'elle un moment indispensable du salut. Schuler touche ici à une conviction centrale du catholicisme de Péguy. En s'incarnant, Dieu ne fait pas seulement l'épreuve de la matière : il accepte aussi de s'en remettre à la liberté imprévisible de sa créature.

La fiction et l'image

Dans la théorie péguyste de la littérature, le jeu de l'obscurité et de la lumière prend un sens supplémentaire. Péguy conteste la prédominance culturelle de la fiction, notamment à cause du rôle qu'elle joue dans l'écriture de l'histoire. Toute écriture historique guidée par la fiction est conduite à privilégier l'existence hors du commun des héros, au détriment de celle du peuple (Rancière, 2017). L'image s'impose au contraire par son aptitude à faire entrer dans la

représentation ceux dont l'existence, parce que son rapport au travail et à la mort la rend répétitive, *n'avance pas*. C'est comme image d'abord que la gravure de Schuler réussit à faire exister le point de vue de l'humanité.

§7 Ce que représente la gravure de Schuler, ce n'est donc peut-être pas tant l'humanité sauvée par la lumière de Dieu que l'humanité sauvée par la lumière de l'image, seule capable de remettre le peuple au centre de la culture. En d'autres termes, la gravure de Schuler contient le commentaire de son propre pouvoir. À cet égard, l'obscurité dans l'image sert à figurer le moment dramatique de l'échappement à la logique de la fiction, écrite dans les caractères noirs de l'imprimerie.

§8 Mais dans le langage de sa gravure, Schuler énonce en même temps une réciprocité à laquelle Péguy ne peut qu'être sensible : c'est qu'il n'y a pas d'image, pour être arrachée à l'obscurité, qui ne doive en même temps être cherchée au sein de l'obscur [p. 102](#). Le sens de l'image n'apparaît jamais tant mieux que quand elle doit s'affirmer contre le règne des mots, qui constitue l'obscurité indépassable de l'humanité. L'image surgit au-dessus de sa légende, mais elle n'existe pas non plus sans elle.

Le mouvement de l'image

§9 Schuler propose une gravure à chaque fois qu'il sent chez Hugo la naissance d'un théoricien de l'image. Des images commentent un texte qui commente lui-même les images, et essaye de dire ce qu'elles lui font. Hugo (et Péguy à travers lui) s'intéresse aux images comme à ce qui est susceptible de remettre un intérêt pour le peuple au cœur de la littérature. Mais il s'intéresse aussi aux images comme ce qui est susceptible de donner envie à la littérature de *sortir* de son régime fictionnel, par l'imitation de leur propre force de surgissement [p. 170](#). Il s'agit non seulement de mettre la littérature au service de la restitution d'une présence matérielle, mais de faire d'elle, comme l'image, la forme dans laquelle le monde peut se donner quand il demande à *se présenter*.

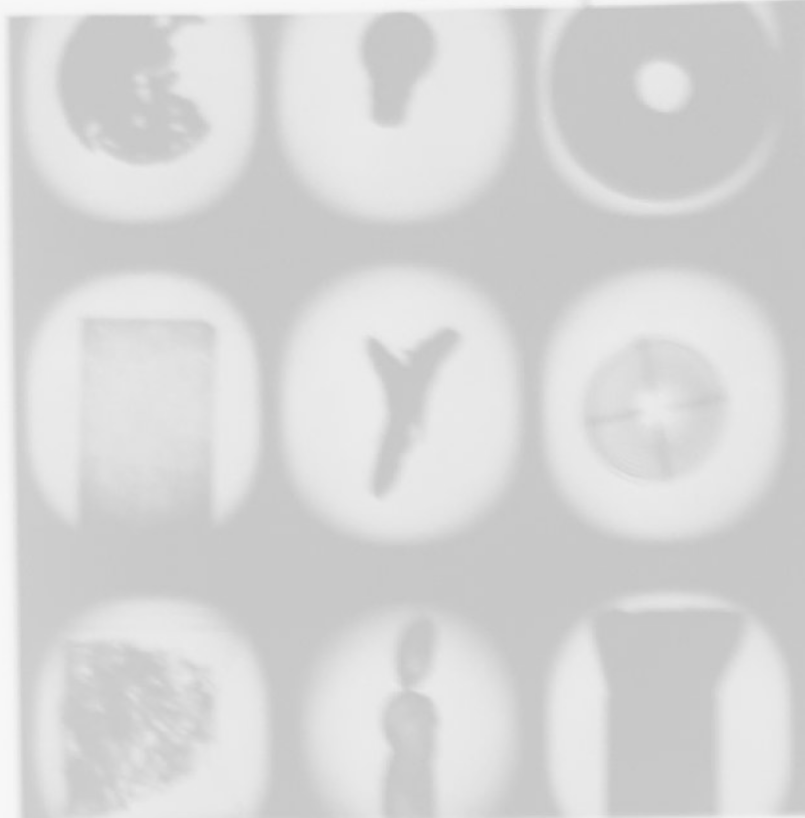
Références

- GIRARDI, Clément. « Faire une légende. Prose, image et poésie chez Charles Péguy », *Poétique*, vol. 1, n°195, 2024, p. 45-58.
- HUGO, Victor. *Châtiments*, J. Hetzel et Cie, 1872.
- PÉGUY, Charles. « Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne », dans BURAC, Robert (dir.), *Œuvres en prose complètes*, III, Gallimard, 1992.
- RANCIÈRE, Jacques. *Les Bords de la fiction*, Les Éditions du Seuil, 2017.

Marqueurs

- # Braconnage [p. 22](#) [p. 26](#) [p. 34](#) [p. 38](#) [p. 42](#) [p. 46](#) [p. 50](#)
[p. 114](#)
- # Critique [p. 54](#) [p. 106](#) [p. 114](#) [p. 122](#) [p. 134](#) [p. 146](#) [p. 150](#)
[p. 154](#)
- # Exemple historique XIX^e [p. 90](#) [p. 94](#) [p. 122](#) [p. 126](#)
- # Exemple historique XX^e [p. 22](#) [p. 26](#) [p. 42](#) [p. 58](#) [p. 62](#)
[p. 66](#) [p. 70](#) [p. 78](#) [p. 98](#) [p. 102](#) [p. 130](#) [p. 134](#) [p. 142](#)
[p. 166](#)
- # France [p. 38](#) [p. 46](#) [p. 50](#) [p. 66](#) [p. 78](#) [p. 102](#) [p. 106](#) [p. 110](#)
[p. 118](#) [p. 122](#) [p. 138](#) [p. 146](#) [p. 150](#) [p. 154](#) [p. 158](#) [p. 166](#)
[p. 170](#) [p. 174](#) [p. 178](#) [p. 182](#)
- # Gravure [p. 22](#) [p. 26](#)
- # Illustration [p. 22](#) [p. 26](#) [p. 38](#) [p. 90](#) [p. 126](#) [p. 142](#)
- # Livre illustré [p. 22](#) [p. 26](#) [p. 34](#) [p. 42](#) [p. 46](#) [p. 58](#) [p. 62](#)
[p. 70](#) [p. 78](#) [p. 90](#) [p. 94](#) [p. 98](#) [p. 110](#) [p. 126](#) [p. 134](#) [p. 138](#)
[p. 142](#) [p. 146](#) [p. 150](#) [p. 162](#) [p. 174](#)
- # Légende [p. 86](#) [p. 106](#) [p. 138](#) [p. 150](#) [p. 166](#) [p. 182](#)
- # Poésie [p. 58](#) [p. 70](#) [p. 86](#) [p. 106](#) [p. 130](#) [p. 178](#)
- # Remédiation [p. 34](#) [p. 54](#) [p. 74](#) [p. 78](#) [p. 82](#) [p. 86](#) [p. 106](#)
[p. 130](#) [p. 154](#)
- # Télescopage d'époques [p. 22](#) [p. 26](#) [p. 34](#) [p. 50](#) [p. 70](#)
[p. 78](#) [p. 82](#) [p. 86](#) [p. 142](#) [p. 154](#)

Colloque inter



L'ACTE D'IMAGE EN
LITTÉRATURE THE IMAG
IN LITERATURE (1880-2

18 et 19

UCLouvain / Institut des
arts et lettres (INCAU)

con otro paseo que, más abajo, circunvala la isla, al que llegué por unas escaleras de sólido granito. Abrí el libro y al momento hallé otra correspondencia. Cogí la cámara y disparé. Regresé al hotel. Momentos antes de tener que ir a la cena, me conecté a la Red y subí a mi blog la fotografía del libro y la recién hecha, ambas con un texto al pie que decía: *La carne*.



24

ginales de sus libros en atriles, y manuscritos que, enmarcados tras unos cristales, el propio autor había cedido para la ocasión. Cuando Mario y Javier se hubieron ido, permanecí de pie frente a la fachada; aproveché para repasar fotografías del libro *Aillados* y tuve una intuición que, minutos después y tras una pequeña caminata, me llevó a comprobar que una de las fotografías del libro coincidía con la situación exacta donde la anterior noche había estado hablando con el desolado camarero. Los años y las restauraciones habían desfigurado el enclave, pero una inspección detallada no arrojaba duda. Con el libro abierto, moví la cámara hasta aproximar el mismo encuadre. Disparé.



38

Agustín Fernández Mallo, *Trilogía de la guerra*, p. 24 and 38 (original photos taken by Mallo in San Simón in 2013 after the photos of the prison taken in 1937 by the prisoner and politician Dámaso Carrasco Duaso), with the kind permission of the writer

The Photographic Gesture as Response to the Image Act

Agustín Fernández Mallo and the Photographs of the Spanish Civil War

§1 Agustín Fernández Mallo (La Coruña, 1967) has committed himself to challenging contemporary literature's boundaries since his debut novel *Nocilla Dream* (2006). He achieves this by incorporating photography and other visual elements into his works and developing a distinctive appropriation poetics similar to Goldsmith's "uncreative writing". This approach pays homage to Borges in *El hacedor* (de Borges), *Remake* (2011), which also featured an interactive digital version, as well as the enactment of artistic performances recorded in photographs or videos shared on social media and his blog *El hombre que salió de la tarta*. These multimedia elements enrich his diverse works of fiction and non-fiction. In one of his most recent novels, *Trilogía de la guerra* (2018) [*The Things We've Seen* (2021)], Fernández Mallo consolidates a practice already present in his oeuvre: the appropriation of images through a photographic gesture that responds to an image act, as conceptualised by Bredekamp (2021).

§2 This novel reflects on various themes, including the historical archive and collective memory of war, commencing with the narrator's visit to San Simón Island in Galicia. During a conference on net-thinking, the narrator loses interest and explores *Aillados*, a historical investigation by journalists regarding the island's use as a concentration camp by the Franco regime (Caeiro, González de Saá, 1995). This transition from conference to archive deepens the connection with the photographs that the narrator later recreates using his mobile phone.

Three Archived Photographs, Three New Photographs

§3 Three of the archive pictures found in *Aillados* are reproduced in *Trilogía de la guerra*. Taken around 1937 during the Spanish Civil War by inmate and later politician Dámaso Carrasco Duaso, these images depict prisoners outside the prison. Despite a ban on photography, Carrasco, owing to his good relations with the guards, was allowed to document the site (Caeiro, González de Saá, 1995, p. 243). Taken in the exteriors of the prison, all three depict prisoners in the sharp light of day. The first image shows a line of indistinguishable fig-

ures walking near the main building (caption in *Aillados*: "vellos fronte ò pavillón" [old men in front of the pavilion]). The second captures approximately 20 individuals posing against a backdrop of forest and courtyard; and the third features five men, including Carrasco, standing beside an anonymous structure, their faces visible and expressions incongruously cheerful despite their circumstances.

Each archival photograph is paired in *Trilogía* with its contemporary equivalent. These enhanced images, captured from similar angles, reflect recognisable features of the original scenes. However, they lack human figures, emphasising changes brought about by time – larger trees and renovated buildings – while preserving the spatial essence of the original images.

Fictional Photographic Gesture

§4 The narrator of *Trilogía* initially perceives taking these photographs as merely a pastime. However, as he explores the island in search of these locations, the images of the Civil War resonate more profoundly. This intentional wandering drives the narrator to investigate the island, unveiling layers of its historical significance, including its role as a leper colony in the 19th century. His thorough exploration develops into a form of reflection articulated through what Flusser (2014) refers to as photographic gestures: a gesture of thinking shaped by positioning and framing through the camera's viewfinder (2014, p. 82). Assuming the role of photographer to recreate the image, the narrator begins to develop reflections in real time and later shares them on his blog and various social media platforms. While the first photograph prompts him to contemplate the invisible traces of historical trauma embedded in the spaces we inhabit, the second, posted on his blog alongside the archival photo and captioned "La desaparición de la carne" (2018, p. 25) ["the disappearance of flesh"], evokes thoughts of the prisoners' executions, drawing parallels with Barthes's *ça-a-été* and other interpretations of photography as *memento mori*. He subsequently describes these photographs as "*imágenes que irrumpen con la fuerza de lo real*" (2018, p. 34) ["images that

erupt with just as much force as if they were real" (2021, p. 35)]. This interplay between past and present, enhanced by photographic gestures, deepens the novel's engagement with historiography and national narratives p. 134. The narrative explores how the past influences the present through acts of imaging while simultaneously allowing the present to reshape the past through reinterpretation. This dynamic unfolds through the photographic gesture. When the photograph is retaken, it acquires new meaning and exerts a deeper impact on the narrator, prompting a more profound historical reflection that resonates throughout the novel. How accurate are these archival photographs? In what ways do they influence us? What do they reveal about historiography, the construction of national narratives, and identities? Finally, how might they be appropriated, reinterpreted, and imbued with new meanings? p. 54

The Photographic Gesture as an Image Act for Writing

§6 The complex structure and multiple narrators of *Trilogía de la guerra* prevent it from being categorised as autofiction. However, the initial narrator closely mirrors Fernández Mallo's own experiences on San Simón Island in 2013. Like the narrator, Mallo attended a conference, explored the island, and recreated photographs from *Aillados*. His blog posts from this period document his reflections and reinterpretations through photographic gestures, including images not featured in the novel, such as an aerial view of the island from an aeroplane (2013).

§7 This action, which took place before the novel was written, suggests that Mallo did not go on a research trip to collect photographic material for his fiction. Instead, as the narrator, he was influenced by the historical photographs; more specifically, these photographs had a profound impact on him. According to Bredekamp's concept of the image act, this process transcends mere fascination or the later development into ekphrasis or reproduction, as typically seen in literature. Rather, it involves a necessity to recreate the photograph and contemplate it through that gesture of appropriation p. 74. Only after this gesture is completed can writing occur.

References

- BREDEKAMP, Horst. *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*, 2nd edition, traduit par Elizabeth CLEGG, De Gruyter, 2021.
- CAEIRO, Antonio, Juan A. GONZÁLEZ and Clara M^a DE SAÁ. *Aillados: A Memoria Dos Presos de 1936 Na Illa de San Simón*, Ir Indo, 1995.

- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *El hacedor (de Borges), remake*, Alfaguara, 2011.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *El hombre que salió de la tarta*. <<https://fernandezmallo.megustaleer.com/>>.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *Isla de San Simón (la carne)*, El hombre que salió de la tarta, April 2013. <<https://fernandezmallo.megustaleer.com/2013/04/26/isla-de-san-simon-la-carne/>>.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *Nocilla dream*, Editorial Candaya, 2006.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *The Things We've Seen*, traduit par Thomas BUNSTEAD, Fitzcarraldo Editions, 2021.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *Trilogía de la guerra*, Seix Barral, 2018.
- FLUSSER, Vilém. *Gestures*, traduit par Nancy Ann ROTH, University of Minnesota Press, 2014.

Tags

- # Adaptation p. 70 p. 74 p. 82 p. 130 p. 138
- # Archive p. 62 p. 66 p. 74 p. 78 p. 82 p. 154 p. 162 p. 170 p. 174 p. 182
- # Braconnage p. 22 p. 26 p. 30 p. 38 p. 42 p. 46 p. 50 p. 114
- # Exemple contemporain p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Geste d'image p. 38 p. 50 p. 58 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 102 p. 118 p. 130 p. 142 p. 154
- # Hybridation p. 42 p. 58 p. 74 p. 82 p. 86 p. 106 p. 130 p. 142 p. 170 p. 174
- # Image du passé/image du présent p. 74 p. 78 p. 82 p. 126 p. 134 p. 142 p. 146 p. 158 p. 166
- # Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 42 p. 46 p. 58 p. 62 p. 70 p. 78 p. 90 p. 94 p. 98 p. 110 p. 126 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 174
- # Photographie p. 26 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Remédiation p. 30 p. 54 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 130 p. 154
- # Resignification p. 22 p. 26 p. 54 p. 70 p. 82 p. 86 p. 106 p. 130 p. 158
- # Trauma p. 134 p. 146 p. 158 p. 174
- # Télésopage d'époques p. 22 p. 26 p. 30 p. 50 p. 70 p. 78 p. 82 p. 86 p. 142 p. 154



La people



L'appareil photo comme outil pour écrire

Michel Butor

§ 1 Michel Butor (1926-2016) a été poète, romancier, enseignant, essayiste, critique d'art et traducteur. Auteur de plus de 3 000 livres en collaboration avec des artistes, il a d'abord longtemps été salué pour son roman *La Modification* (1957) et reconnu pour *Passage de Milan* (1954), *L'Emploi du temps* (1956), *Degrés* (1960), *Le Génie du lieu* (1958) et *Mobile* (1962). Il s'avère que la publication de ces œuvres correspond aux années de pratique photographique de l'écrivain p. 138 : en effet, entre 1951 et 1962, Michel Butor pratique en amateur l'art du Semflex, un modèle français du Rolleiflex. Il photographie les lieux, en commençant par Paris, la Grande-Bretagne, l'Italie, puis le bassin méditerranéen et les États-Unis. Il sélectionne et conserve soigneusement près de 300 négatifs dans une boîte en carton sur laquelle il inscrit « négatifs intéressants ».

§ 2 Avant sa révélation en 2016, seuls quelques ouvrages témoignaient de cette activité de photographe : la première monographie *Archipel de lucarnes* (2002) et le remarquable catalogue d'exposition *Un Viseur dans ma tête* (2002) édité sous la direction de Philippe Lutz. Depuis s'est ajouté l'ouvrage posthume *Au temps du noir et blanc* (2017) dont Mireille Callegre a accompagné la conception. Par contre, le poète a travaillé avec plus d'une centaine d'artistes photographes, ce dont témoigne l'exceptionnelle variété d'ouvrages publiés lors de ces collaborations.

§ 3 Pour quelles raisons Michel Butor a-t-il poursuivi avec passion, dix années durant, cette activité photographique qu'il a longtemps gardée discrète ? Quels rôles la photographie a-t-elle eus pour son écriture ? En quoi cette pratique a-t-elle durablement influencé son regard ?

L'appareil pour explorer

§ 4 Dans « Philosophie du polaroid » (2007), Michel Butor insiste sur le fait que la relation du photographe avec le monde qui l'entoure dépend de l'appareil qu'il utilise. Plutôt que de la *photo aventureuse*, le Rolleiflex s'apparente, dit-il, à une *photo méditative* :

Lorsqu'il y a un viseur à l'œil [comme avec un Leica] l'autre œil reste disponible, tout est plus facile et plus rapide, on attrape l'image au vol. Lorsque l'on vise sur un

écran, verre dépoli ou miroir, on tient l'appareil sur son estomac, les deux yeux sont impliqués dans la mise au point, le cadrage qui peuvent être beaucoup plus travaillés (2017, p. 65).

Le Semflex est un appareil qui impose de calculer tous les paramètres de la prise de vue (lumière, cadrage, figurants). Sans trépied, c'est même le corps qui devient le véritable stabilisateur de l'image : le ventre est le support contre lequel l'appareil trouve son appui et où le viseur se stabilise. Le format 6x6 des images est aussi révélateur, puisque la figure du carré évoque toute une symbolique : ordre de l'univers, harmonie, unité et l'équilibre, le carré est aussi la structure d'orientation par excellence, le système de coordonnées. Il implique une idée de stabilité et d'ancrage.

L'écrivain utilise l'appareil et son point focal comme « un instrument d'exploration » : photographe est un « exercice » qui lui fait voir ce qu'il « n'aurait pas vu sans [l'appareil] » (2002, p. 9). Lorsqu'il se rend dans les villes, il cherche toujours à « étudier les horizons de chaque grand site, non seulement sur la carte [...], mais surtout sur place, ou sur des photographies panoramiques, pour voir comment la découpe du paysage rend claires un certain nombre de directions, de routes [...] » (« Introduction » de *Géographie sacrée du monde grec* cité dans Butor et Le Sidaner, 1979, p. 16-17). Les images conservées témoignent de la prise de distance qu'elles ont permis à Butor-voyageur de prendre, vis-à-vis de la ville qu'il arpente : que ce soit une distance horizontale (photographies des périphéries et de monuments moins connus) ou verticale (images résultant d'ascensions en hauteur, sur les toits, dans les ascenseurs). Plutôt qu'aux photographes humanistes ou aux reporters français, on peut comparer ses images à celles des photographes documentaires américains (tels Walker Evans p. 106 ou Wright Morris) : c'est souvent la répartition de la lumière dans l'espace qui guide ses cadrages, et les images de monuments à hauteur d'homme sont prises de biais, avec des tangentes, des contre-plongées et des plongées.

Les images comme outil pour écrire

L'écriture de Michel Butor s'imprègne des images. Ainsi de Cordoue que Butor apprend à lire en partie grâce à

« toutes [les] photographies [qu'il a] rapportées » (1958, p. 10) : les siennes et celles des autres ? Des siennes, il en a seulement conservé quatre exemplaires. Elles sont comparables à des stimuli, des images-balises de « la géométrie indéfiniment variée » du « réseau de rues blanches », des « angles nets » et « ombres précises [...] triangles ou trapèzes » qu'il décrit avec précision dans son texte.

§8 Il est révélateur que *Le Génie du lieu* n'ait été écrit « que beaucoup plus tard » (Butor, 2013, p. 59), bien après son passage dans les villes et leurs photographies : tout est longtemps « resté dans [la] mémoire » de l'auteur, et il n'a « rien écrit sur le moment. Rien du tout » (2013). Les photographies — dont il reconnaît qu'elles étaient abondantes à l'origine — étaient comme « des espèces de plans » desquels Butor a fini par s'émanciper tout en « [essayant], dit-il à propos de son écriture, d'être aussi photographique que possible ». Le geste de la sélection des images conservées — très réduit — peut surprendre : mais une fois ses textes écrits, les images matrices deviennent les traces de ce qui a été investi très largement par l'écriture. Pour autant, Michel Butor confie s'être finalement moins servi de ses images que du fait de « les avoir faites » (Godefroy, 2021, p. 523) : avoir fait des photos et avoir connu la posture du photographe a pour toujours des conséquences sur ses collaborations ultérieures p. 34.

Inventer à partir des images des autres

§9 Michel Butor a moins légendé les images des artistes qu'il ne les a illustrées : comme s'il avait infiltré ses propres images, aux côtés de celles des autres. Comme son réservoir de cartes postales fabriquées dont on découvre aujourd'hui les innombrables dispositifs visuels (Basso et Godefroy, 2024). De manière générale, les images fournies avaient été des pré-textes, qu'il finit même par faire disparaître une fois le texte produit : ainsi des *Illustrations* (1964-1976) dont on constate dans les manuscrits qu'elles ont été très peu corrigées et que les paragraphes numérotés correspondent souvent à l'ordre d'apparition des images en vis-à-vis. Lorsqu'il écrit avec les images, Michel Butor recherche aussi « [ses] clichés » (2002, p. 15) dans ceux qu'il a sous les yeux. Ajoutant, dit-il, un « instantané littéraire » qui lui fait parler du motif de la photo « à la fois à travers le photographe et à côté de lui » (2002). Le texte est un instantané — une autre photo — et il vient intensifier ce qui existe déjà dans l'image, s'y ajoute : non comme compensation mais dans l'écart, pour dire « autrement ».

§10 Il s'agit donc bien d'une conversation entre deux artistes : un photographe et un poète, qui a lui-même été photo-

graphe. Aux côtés de sa femme Marie-Jo, qui pratiquait la photographie lors de leurs voyages, Michel Butor insistait même sur le fait qu'il était toujours présent dans toutes les photos et qu'il orientait parfois les prises de vue. « L'acte photographique » était donc certes celui de Marie-Jo, mais il n'en demeure pas moins qu'il « regardait avec [ses] yeux et elle regardait avec les [siens] » (« Nous regardions ensemble »). Jusqu'à ses dernières publications avant sa disparition, on n'a pas fini de démontrer combien la photographie aura durablement influencé l'écriture de Michel Butor.

Références

- BASSO, Pauline et Adèle GODEFROY. *Les cartes postales de Michel Butor*, Éditions du Canoë, 2024.
- BUTOR, Michel et Jean-Marie LE SIDANER. *Michel Butor, voyageur à la roue : entretien*, Encre, 1979.
- BUTOR, Michel et Michèle AUER. *Butor photographe, archipel de lucarnes*, Les Éditions Ides et Calendes, 2002.
- BUTOR, Michel et Mireille CALLE-GRUBER. *Au temps du noir et blanc*, Delpire Éditeur, 2017.
- BUTOR, Michel. « Introduction », dans RICHER, Jean (dir.), *Géographie sacrée du monde grec*, Hachette, 1966, p. 285.
- BUTOR, Michel. *Degrés*, Gallimard, 1960.
- BUTOR, Michel. *Génie du lieu*, Grasset, 1958.
- BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*, Les Éditions de Minuit, 1956.
- BUTOR, Michel. *La Modification*, Les Éditions de Minuit, 1957.
- BUTOR, Michel. *Légendes à l'écart : cinq entretiens avec Kristell Loquet*, Marcel le Poney, 2013.
- BUTOR, Michel. *Michel Butor : un viseur dans ma tête*, Médiathèque intercommunale de Sélestat, 2002.
- BUTOR, Michel. *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, Gallimard, 1962.
- BUTOR, Michel. *Passage de Milan*, Les Éditions de Minuit, 1954.
- BUTOR, Michel. *Philosophie du polaroid*, 2007.
- GODEFROY, Adèle. *Le prétexte photographique dans l'écriture de Michel Butor*, Thèse de doctorat de Littérature française et comparée, Sorbonne Nouvelle, 2021.
- STAFFORD, Andy. *Photo-texts: contemporary French writing of the photographic image*, Liverpool University Press, 2010. <<https://doi.org/10.3828/UPO9781846316128>>.
- VILLAIN, Myriam. « "Nous regardions ensemble". Entretien avec Michel Butor sur l'œuvre de Marie-Jo et sur la photographie », *Phlit*, mars 2011. <<http://phlit.org/press/wp-content/uploads/2011/12/nous-regardions-ensemble.pdf>>.

Marqueurs

- # Braconnage p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 50 p. 114
- # Collaboration p. 66 p. 98 p. 110 p. 134 p. 138 p. 146 p. 150
p. 154 p. 158 p. 162
- # Contrepoint p. 58 p. 66 p. 78 p. 102 p. 158
- # Corps p. 50 p. 78 p. 102 p. 130 p. 150 p. 158
- # Exemple contemporain p. 34 p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74
p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 142
p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174
p. 178 p. 182
- # France p. 30 p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 102 p. 106 p. 110
p. 118 p. 122 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 166
p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Geste d'image p. 34 p. 50 p. 58 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82
p. 102 p. 118 p. 130 p. 142 p. 154
- # Illustration p. 22 p. 26 p. 30 p. 90 p. 126 p. 142
- # Image matrice p. 42 p. 70 p. 78 p. 102 p. 106 p. 122 p. 158
p. 162 p. 166 p. 174 p. 178
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62 p. 66 p. 70
p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 130 p. 134
p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166
p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Photolittérature p. 22 p. 26 p. 62 p. 70 p. 98 p. 102 p. 106
p. 110 p. 134 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 170 p. 174
- # Écrivain-artiste p. 42 p. 46 p. 58 p. 70 p. 94 p. 98 p. 102
p. 110 p. 114 p. 130 p. 166 p. 174



complices de mon propre égoïsme, comment
 le reconnaître, ne pas nommer, celui
 des autres? Je le sens bien très
 et pour moi pas être une simple souffrance

que je ne suis rien d'autre que cela! un centre
 sensible et douloureux qui puise tant de
 choses incommunicables aux autres.

Il a fait beau et froid toute la journée,
 promenade dans le bois avec la deux
 chiens, Oh! les souvenirs. Les images qui
 brûlent le cœur et l'esprit, je pense à ces
 lettres passionnées que je veux écrire, et puis
 non, la discipline est plus sage: il ne
 faut plus se lasser. Il faut être tout
 simplement, se détacher de soi-même,
 s'arrêter à soi-même mais voir au-delà.

Cette idée du détachement, de la discipline,
 et même d'une certaine pureté limpide
 qui serait au état de vide (ce qui n'est
 qu'un rêve, la vie n'est pas une pureté -
 mais de tant de choses vives et réelles
 il y a une sorte de souillure) me
 préoccupe beaucoup mais je suis bien
 loin de proposer, mal à tort, dans
 un journal. Sur le plan exté-
 rieur si j'ai donné un exemple immédiat -

Genèse du texte et actes d'image

Les carnets inédits de Marie-Claire Blais

§1 Marie-Claire Blais (1939-2021), écrivaine québécoise de renommée internationale, est l'auteure de nombreux romans, essais et nouvelles publiés aux Éditions du Seuil et chez Boréal (Montréal). Ses carnets inédits, conservés dans le Fonds Marie-Claire Blais (Bibliothèque et Archives Canada), sont composés de centaines de pages manuscrites et illustrées d'images peintes et dessinées de la main de l'auteure. Ces documents autographes ont été rédigés au cours des années 1960 lorsque Blais résidait aux États-Unis durant la guerre du Vietnam. C'est dans ce contexte socio-politique tumultueux qu'ont été réalisés ses carnets dans lesquels il est soit question de la genèse de ses romans portant sur la souffrance humaine (maladie, violence militaire, mort, etc.), soit de son état affectif face aux effets dévastateurs de cette guerre en Indochine. Compte tenu de leur grande richesse génétique et intermédiaire p. 122, ces cahiers constituent un corpus exceptionnel pour étudier la performance des images (« leur efficacité », Dierkens, 2010, p. 7) et explorer la nature dynamique et générative des portraits, notamment leur « intermédialité active » (Reverseau, 2021).

Deux actes d'images : la valeur génétique des croquis dessinés et la puissance affective des portraits peints

§2 Les carnets de Blais sont des cahiers reliés (18x26 cm) dont les entrées datées donnent une certaine séquentialité à l'ensemble des documents autographes illustrés de croquis et de portraits. Ces images conçues par Blais sont soit dessinées avec le même support que l'écriture (un stylo bille), soit peintes avec des aquarelles. Dans la mesure où les images intégrées aux cahiers de Blais n'ont pas toutes le même degré de dépendance au texte, ou au processus de genèse qui sous-tend leur rédaction, il s'agira de distinguer deux types d'images. Les premières sont des croquis de personnages qui accompagnent le flux et les reflux du texte en devenir, notamment la genèse de ses romans initialement conçus dans ses cahiers. Les autres images dont il sera question sont des portraits d'individus exécutés à l'aide d'aquarelles, notamment par des couleurs sombres qui

conviennent bien à la nature introspective de l'écriture diaristique de Blais, accablée par de profonds sentiments d'angoisse face à cette guerre en Indochine.

Les croquis dessinés

Dans de nombreuses entrées de ses carnets, le verbal et le non-verbal disent la même pensée, redoublent en quelque sorte le sens des mots. Les croquis de personnages dessinés dans les plans de travail ou marges des feuillets apparaissent seulement durant la phase prérédactionnelle du processus créateur, où les idées initiales portant sur les personnages, les thèmes et la structure narrative des romans en gestation sont introduites. Ces pages illustrées de croquis invitent la participation active du lecteur au texte en formation et l'incitent à se pencher sur la complexité des rapports texte/image. La présence de ces nombreux croquis s'explique en partie par le rôle de première importance que jouent les personnages dans les récits en gestation et les thèmes qu'ils engendrent : « chapitre Judith [...] ». Ensuite J. L. Maigre, *Death*, résurrection, chasteté ; I Abbé, innocence/VIE, IJe J. L. Maigre, luxure/MORT ». Finement dessinés au stylo bille, les nombreux portraits se ressemblent. Les mêmes traits de visage (nez allongé, lèvres bien définies, œil gauche noirci) sont souvent repris d'une esquisse à l'autre. Dans les plans de travail et notes saturés de portraits de face et de profil, c'est un éventail de personnages types qui sont introduits dans cette « galerie de poses » (Brilliant, 1991, p. 82) que Blais met en œuvre. À l'étape préliminaire de la rédaction, les dessins font tantôt partie de l'écriture et tantôt semblent prendre sa place. Les croquis sont seulement introduits au sein de fragments prérédactionnels et « imprègnent iconologiquement » (Hamon, 2001, p. 126) ces premiers actes d'écriture p. 118. Ces esquisses de personnages frayent éventuellement la voie à l'exécution de magnifiques portraits p. 94, voire à un autre acte d'image. La valeur génétique des carnets de Blais provient non seulement des précieuses informations qu'ils nous offrent sur la genèse de ses romans, mais aussi sur celle de ses images. Des dessins aux aquarelles, l'efficacité de ces artefacts s'accroît et ils déclenchent, de la part du lecteur-spectateur, une réaction qui est de plus en plus puissante.

38

Les portraits et leur apport à la nature introspective de l'écriture de Blais

54

La distinction entre les croquis dont le tracé graphique s'apparente à l'écriture et les portraits peints semble étroitement liée aux supports, instruments, matériaux et accessoires utilisés. Lorsque Blais s'éloigne du manuscrit pour travailler sur un portrait exécuté à l'aquarelle (comme ici), cela implique un changement d'esthétique. Les images peintes sont alors produites à partir de lois de composition et de matériaux complètement différents que ceux utilisés dans la production des croquis dessinés au stylo bille. Les aquarelles sont exécutées sur un papier vierge humecté à l'eau et elles sont ensuite collées sur les pages de ses carnets. Dans cette série de tableaux, les êtres portraiturés se distinguent par la répartition des coloris, notamment par le fait que chaque portrait est peint à partir de couleurs sombres particulières, mais qui partagent néanmoins certains traits en commun. Les contours des visages, les yeux et les nez sont presque tous tracés en noir avec un pinceau de grande taille. Blais fixe inaltérablement l'expression sombre de ses portraits sur des arrière-fonds translucides issus de la technique du glacis qu'elle utilise à travers ses cahiers. Contrairement à d'autres médias, l'aquarelle permet l'exécution de portraits abstraits, aux contours flous et imprécis au sein desquels des couleurs sombres (noir, gris, marron, bleu et vert foncés) coulent et se dispersent. L'usage particulier qu'elle fait des aquarelles, notamment des couleurs qu'elle crée en superposant des couches de peinture, lui permet d'enrichir les masses colorées (les visages et corps représentés) et de jouer avec la luminosité, la transparence et l'opacité des couleurs. Il importe de noter que ces portraits peints à partir de teintes sombres sont tous introduits entre les entrées de ses carnets consacrées à la description des vicissitudes de ses états d'âme, face au contexte dans lequel elle vit (« la société américaine au cœur de son monde aveugle [...] ses intentions barbares, ses tueries continuelles ») et les atrocités issues de la guerre du Vietnam : « cette guerre interminable et horrible [...] 36 enfants tués aujourd'hui — dans un village

du Sud Vietnam [...] photo d'un prisonnier martyrisé à qui un soldat américain donne un coup de pied sur la tête » (Blais, 1966). Il existe, entre l'écriture diaristique de Blais, dominée par de profonds sentiments d'angoisse et le ton des couleurs privilégiées dans ses nombreuses aquarelles, des interactions effectives : ses portraits réalisent sur le plan plastique « le sens et l'effet émotionnel du texte » (Hodnett, 1982, p. 7).

Les portraits exécutés par Blais dans ses carnets inédits ont différentes fonctions : ils se faufilent dans ses cahiers pour frayer la voie à l'écriture, croquer des silhouettes de personnages, mais aussi pour exorciser ses obsessions et enfin illustrer des sentiments qui ne peuvent pas être complètement concrétisés par les mots. Ces portraits ne se contentent pas de représenter passivement les sujets portraiturés. Ils interagissent avec le spectateur, créant une interaction réflexive : « En me regardant, tu me regardes me regardant » (Brilliant, 1991, p. 43).

55

Références

- BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*, 2^e édition, Armand Colin, 2011.
- BLAIS, Marie-Claire. *Carnets inédits II, III, IV, V, VI, VII, VIII*.
- BRILLIANT, Richard. *Portraiture*, Reaktion books, 1991.
- DIERKENS, Alain. « Notes de l'éditeur », dans DIERKENS, Alain, Gil BARTHOLEYS et Thomas GOLSENNE (dir.), *La Performance des images*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, p. 7-8.
- HAMON, Philippe. *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Éditions José Corti, 2001.
- HODNETT, Edward. *Image and Text: Studies in the Illustrations of English Literature*, Scolar Press, 1982.
- REVERSEAU, Anne. « La genèse imagée comme mode énonciatif. Lorsque la collection "Musées secrets" (éditions Flohic) fait écrire à partir d'images », *Textimage. Genèse et génétique éditoriale des textes imagés*, 2021. <http://revue-textimage.com/19_genese/reverseau1.html>.

Marqueurs

- # Acte de langage/acte d'image p. 50 p. 58 p. 62 p. 70 p. 86
p. 106 p. 114 p. 118 p. 130 p. 158 p. 166 p. 170 p. 178
- # Affect p. 62 p. 78 p. 102 p. 142 p. 150 p. 158
- # Braconnage p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 114
- # Canada p. 142
- # Dessin p. 22 p. 54 p. 58 p. 66 p. 74 p. 90 p. 94 p. 114 p. 126
p. 130
- # Exemple historique XX^e p. 22 p. 26 p. 30 p. 58 p. 62 p. 66
p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 130 p. 134 p. 142 p. 166
- # Génétique p. 122 p. 126
- # Hybridation p. 34 p. 58 p. 74 p. 82 p. 86 p. 106 p. 130
p. 142 p. 170 p. 174
- # Image matrice p. 38 p. 70 p. 78 p. 102 p. 106 p. 122 p. 158
p. 162 p. 166 p. 174 p. 178
- # Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 46 p. 58 p. 62 p. 70
p. 78 p. 90 p. 94 p. 98 p. 110 p. 126 p. 134 p. 138 p. 142
p. 146 p. 150 p. 162 p. 174
- # Portrait p. 70 p. 94 p. 126 p. 146 p. 166
- # Écriture p. 58 p. 62 p. 130 p. 158 p. 166 p. 170 p. 174 p. 182
- # Écrivain-artiste p. 38 p. 46 p. 58 p. 70 p. 94 p. 98 p. 102
p. 110 p. 114 p. 130 p. 166 p. 174



Chez Patrick Mauriès, photographie de Yann Le Gall, *Le Télégramme*, 2019

Patrick Mauriès, passe-murailles

Les trois dimensions du mur d'images

§ 1 Pour Patrick Mauriès, écrivain, éditeur, critique littéraire français, le mur d'images a trois dimensions : bureau, abri, studio (qui sont encore des chambres), puis appartement, galerie, musée (qui font passer du privé au public). Mais le mur, la chambre, l'appartement, devenus cabinet de curiosités, ne cessent jamais d'être espaces d'écrivain : le mur est là, mais il s'appelle d'emblée page.

§ 2 La photo est elle aussi retour au plan, et même doublement : comme ébauche (projet, schéma, stratagème), puis comme synonyme de tout ce qui est uni, plat, sans aspérité. Photo n'égale pas visite guidée. La photo, puis le mur, la chambre, l'appartement qu'elle détaille, représentent le cahier de brouillon qui précède (et reste en dialogue avec) la page blanche, soit à première vue l'antithèse de ce qu'on a ici sous les yeux. Le mur à trois dimensions de la vie hors et avant écriture p. 50 semble témoigner d'une philosophie de l'accumulation. Le mur à deux dimensions de la page blanche évoque en revanche un esprit minimaliste, que le plaisir de grossir le contraste devrait oser appeler franciscain voire janséniste.

§ 3 Une conclusion rapide s'en dégage : pour Patrick Mauriès, la mise en ordre de la collection (de livres, de tableaux, d'accessoires de tout ordre, pour ne rien dire des souvenirs attachés aux objets et moins encore des désirs insondables qu'aiguisent les pièces manquantes, introuvables ou hors de prix) ne peut se faire qu'à travers l'écriture, qui met chaque chose à sa place tout en donnant aux objets leur volume approprié — volume littéral : tant de mots, tant de phrases, tant de pages ; mais aussi volume symbolique : tant de métaphores, images d'images, tant d'anecdotes, tant d'exemples — qui en représente le degré de cristallisation. Toute collection et toute écriture sont aussi *cosa mentale*.

Le texte comme monde miniature

§ 4 Tel est le tour de force réussi par les textes de Patrick Mauriès, quel que soit leur objet concret et toujours éminemment spécifique. Ces notices, articles, commentaires, gloses, fascicules, ouvrages et « beaux livres » (mais tout est beau chez Mauriès) enferment à chaque fois des mondes dans des coquilles de noix, ou si l'on préfère dans des perles arrangées en collier.

L'unité fondamentale de l'écrivain est en effet

quelque chose d'autre que le mot ou le livre : non la phrase, mais le paragraphe, la section, le chapitre — d'où aussi son goût de la rubrique, du feuilleton, du fragment replié sur lui-même mais toujours à l'aide d'une règle qui le place tout de suite dans quelque ensemble : il n'y a chez Patrick Mauriès nulle part de pièce détachée.

Cependant le lien entre mur et page, entre appartement et livre, collection et écriture, n'est jamais à sens unique. Le texte vient après, certes, mais il fait également retour sur la vie. Les mots font arriver de nouvelles choses. Ils font aussi comprendre que les choses ne manquent nullement d'ordre, ni de sens. Dans une collection il n'est pas possible de séparer les deux : c'est le rapport qui crée le sens (sans quoi on reste englué dans le bric-à-brac) et de la même façon c'est le sens qui aide à découvrir le rapport (sans quoi le collectionneur n'a pas l'instrument qui lui est indispensable pour limiter en même temps qu'étoffer sa collection).

Poétique de l'assemblage

Telle est bien la leçon que nous offre cette photo : un ordre s'y cache. Les textes le rendront explicite, mais il saute aux yeux dès qu'on accepte d'entrer par les yeux dans ce que Patrick Mauriès appelle dans une de ses publications une « forêt » : « le mot désignait au seuil de l'âge moderne un recueil mêlé de notes de *marginalia*, une collection de fragments et de faits récupérés chez les uns pour être proposés aux autres » (2013, p. 10). Regardez l'image : les objets et le décor, encore deux unités que rien ne permet de dissocier, n'ont rien d'un portrait « posé ». Ce qu'on voit n'est pas le résultat de quelque mise en scène. La logique de l'ensemble n'est pas le fruit d'une figure de style plaquée sur la face littérale d'une forme ordinaire, sans apprêt. On distingue tout de suite ce qui rallie meubles et reliures, tapis et miroirs, marbres et rideaux. On saisit également que la mise en mots de l'assemblage p. 174 est en parfaite cohérence avec la logique d'un recueil (au niveau de l'objet-livre) et celle d'une certaine manière d'écrire, qui négocie habilement avec le règne dominant de la linéarité des mots dans la phrase et des phrases dans le discours (au niveau du style).

Du mur d'images à la chambre d'objets, du mur et de la chambre aux lettres sur la feuille d'écriture, du volume à la collection (dont la bibliothèque fait partie, à moins que ce ne

soit l'inverse), puis de nouveau au monde : chez Patrick Mauriès la circularité sans fin est la clé de l'homme et de l'œuvre
p. 170.

Références

BAETENS, Jan. *Un monde à collectionner*, L'herbe qui tremble, 2024.

MAURIÈS, Patrick. *Fragments d'une forêt*, Grasset, 2013.

Marqueurs

- # Braconnage p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 38 p. 42 p. 50 p. 114
- # Collection p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 114 p. 122 p. 142 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # France p. 30 p. 38 p. 50 p. 66 p. 78 p. 102 p. 106 p. 110 p. 118 p. 122 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Iconothèque p. 50 p. 66 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 162 p. 170
- # Image concrète/image mentale p. 22 p. 26 p. 54 p. 102 p. 106 p. 122 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 182
- # Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 58 p. 62 p. 70 p. 78 p. 90 p. 94 p. 98 p. 110 p. 126 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 174
- # Mur d'images p. 50 p. 54 p. 70 p. 122 p. 182
- # Médiatisation p. 50 p. 66 p. 82 p. 90 p. 94 p. 182
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 50 p. 54 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Saturation p. 50 p. 66 p. 74 p. 82 p. 86 p. 110 p. 118 p. 138
- # Écrivain-artiste p. 38 p. 42 p. 58 p. 70 p. 94 p. 98 p. 102 p. 110 p. 114 p. 130 p. 166 p. 174





Vues d'exposition (détail) du mur d'images reconstitué par Hélène Giannecchini dans l'exposition *Murs d'images d'écrivains*, comm. Jessica Desclaux et Anne Reverseau, Musée L, Louvain-la-Neuve, 2 février-19 mai 2024, photographie de Sébastien Faye

Un mur d'images comme genèse visuelle d'un livre

Hélène Giannecchini

§1 Hélène Giannecchini, autrice française née en 1987, publie au Seuil dans la fameuse collection « La librairie du XXI^e siècle ». Après *Une image peut-être vraie* (2014), récit autour des photographies d'Alix Cléo Roubaud, à qui elle avait consacré sa thèse, elle écrit *Voir de ses propres yeux*, en 2020, un roman sur l'expérience du deuil. Celui-ci a été rédigé lors de son séjour à Rome à la villa Médicis où elle était pensionnaire en 2018-2019, environnement dans lequel elle s'est littéralement entourée d'images liées à la représentation de la mort et à l'histoire de l'anatomie. Sur le mur en face de son bureau d'écriture, dans le studio qu'elle occupait alors, elle a composé au fil des mois un vaste mur d'images dont elle s'imprègne en cours d'écriture et avec lesquelles elle dialogue par le texte.

§2 À quelles nécessités répond l'élaboration, renouvelée à chaque livre, d'un mur d'images pour écrire ? L'acte d'image ne se situe pas ici en amont de la création littéraire mais plutôt simultanément à elle : les images accompagnent l'écriture, la soutiennent, et la « portent », comme elle le dit elle-même.

Compiler et assembler

§3 Le mur d'images d'Hélène Giannecchini a pu occuper jusqu'à 3 mètres de large. Il s'agit d'une vaste fresque de cartes postales anciennes, de supports de communication de musées ou de galeries, de photographies originales et d'images trouvées sur le web et imprimées. L'essentiel du matériel visuel ayant servi à l'écriture de *Voir de ses propres yeux* a été chiné à Rome. Certaines sont l'œuvre de la photographe Stéphanie Solinas avec qui l'autrice était en résidence et à qui elle a pu commander des prises de vue particulières. On y trouve, à gauche, un premier « ensemble » — c'est le terme qu'elle emploie — à avoir rejoint le mur, plusieurs reproductions des gravures du père de l'anatomie moderne, Vésale, un autre ensemble d'images de céroplasties d'Anna Morandi Manzolini, conservées à Bologne, et un autre encore, « Chevaux », contenant des représentations photographiques de Muybridge ou des dessins anatomiques du XVIII^e siècle. Les images sont parfois reliées par des liens ténus et plus personnels, comme ses « lieux enfouis » qui regroupent différentes vues de la Basilica di Santa Cecilia sous

forme de cartes postales, une gravure de l'entrée des catacombes de Rome et deux reproductions de corps pétrifiés lors de l'éruption de Pompéi. Un autre ensemble composé de deux images est plus métaphorique encore : intitulé « La Chasse », il juxtapose une photographie originale et anonyme de « tir photographique » comme cela se faisait dans les fêtes foraines des années 1910-1920 et la reproduction d'un bas-relief assyrien du VII^e siècle avant notre ère représentant une « Lionne mourante ». Le mur obéit ainsi à une logique de l'entremêlement visuel et de l'écho. Les époques, les lieux, mais aussi les supports d'images sont alors mêlés sur le mur de l'autrice. Pour cette écrivaine qui est aussi chercheuse spécialiste de photographie, la fréquentation d'œuvres visuelles est étroitement liée à sa pratique créative p. 182. Mais, avec le mur d'images, la fréquentation est concrète, quotidienne, puisque les images sont sous ses yeux tout au long du processus d'écriture. Leur fréquentation est aussi concrète car Hélène Giannecchini effectue de nombreux gestes d'images : elle les découpe, les déplace, recompose les ensembles, etc. Le mur étant mobile et évolutif, elle utilise un mode d'accroche repositionnable, le sparadrap médical.

Les images à l'origine de l'œuvre littéraire ne surgissent pas chez elle par hasard : elles sont parfois l'objet d'une véritable quête. Il ne s'agit pas pour autant d'un ensemble documentaire : les images ne sont pas là pour servir de support à des descriptions ou de caution réaliste. L'autrice constitue plutôt patiemment et consciemment une somme iconographique qui à la fois stimule et nourrit son projet d'écriture.

Le mur d'images dans le texte

§4 Ce face à face avec les images est d'ailleurs un des sujets du livre *Voir de ses propres yeux* qui décrit à plusieurs reprises le dispositif visuel utilisé par Hélène Giannecchini : une « étrange collection » (2020, p. 47) ou une « frise désordonnée » (2020, p. 42). Si aucune image n'est reproduite dans les pages de ce récit, les images sont évoquées comme des sources visuelles dans les marges du texte, avec un système de renvois par astérisques, comme des références bibliographiques.

La narratrice raconte en effet ses découvertes successives, celle de Vésale et de la radiographie de la main d'Anna Bertha de 1895 à Bâle, puis celle de Clemente Susini, le maître italien des cires anatomiques, de Fragonard et son célèbre écorché, ou encore de masques mortuaires. Les images sont ainsi décrites, mais jamais sous la forme de l'inventaire. Leur présence agit dans un récit qui est celui de la façon dont une narratrice, encore jeune, surmonte un double deuil et s'interroge sur la façon d'appréhender la mort. « Ces images me permettent d'approprier ce que je n'ai pu voir, moment volé ou insoutenable, elles me le représentent pour que je puisse assimiler cette incursion de la mort » (2020, p. 47). Les images aident donc à vivre l'expérience du deuil, mais aident-elles aussi à l'écrire ? Elles agissent en réalité comme une forme d'extériorisation de la pensée, dans la droite ligne de l'histoire de la pensée associative et de la pensée par images, dont l'historien de l'art allemand Aby Warburg fait figure d'emblème. « [C]e n'est pas un geste décoratif, c'est le déploiement de ma tête » (2020, p. 47), écrit-elle par exemple pour définir ce mur d'images dont elle a besoin mais qui ne cesse de la questionner.

Quelle imprégnation ?

Le rapport entre écriture et images est enfin traité par l'autrice sur un mode quasi magique : si le mur visuel permet d'écrire autrement, de « trouver de nouveaux biais » (2020, p. 87), le texte atteint sa vérité dans ce que les images ne montrent pas, et notamment dans le vide qu'il y a entre elles : « entre (ces images) court un lien invisible et je sais que c'est là, dans la relation entre ces cartes, ces photographies que j'accumule que se loge ce que je veux dire », écrit-elle dans *Voir de ses propres yeux* (2020, p. 29). Face aux images, il y a ainsi quelque chose de la « divination », concept développé par Muriel Pic, une « expérience des images » complexe, paradoxale, qui irrigue cette écriture comme beaucoup d'écritures contemporaines.

Pour conclure, la singularité du cas d'Hélène Gianecchini réside dans la place, tout à fait consciente, qu'elle donne à ses murs d'images. À la parution de ses livres, après usage, d'une certaine façon, le dispositif est démonté et les images sont conservées dans des albums comme un avant-texte de l'œuvre, aux côtés des cahiers préparatoires. Le mur d'images est donc, pour l'autrice et pour les chercheurs qui s'intéressent aux rapports de la littérature contemporaine au visuel, un matériel génétique p. 122. Dans l'exposition *Murs d'images d'écrivains*, l'ensemble qu'elle avait reconstitué portait d'ailleurs le titre « Genèse visuelle d'un livre » et était intégré dans une section intitulée « Vers l'écriture ».

Références

- Eco, Umberto, Marc AUGÉ et Georges DIDI-HUBERMAN.
L'expérience des images, Éditions de l'INA, 2011.
- GIANECCHINI, Hélène. *Une image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, Les Éditions du Seuil, 2014.
- GIANECCHINI, Hélène. *Voir de ses propres yeux*, Les Éditions du Seuil, 2020.
- PIC, Muriel. « La fiction documentaire (XIX^e-XXI^e siècles) : devinette, divination, deuil », *La Licorne, Littérature et document autour de 1930, Usages du document – propositions théoriques*, 2014.
- REVERSEAU, Anne et Corentin LAHOUSTE. « Découvrir de nouvelles profondeurs, ouvrir du possible : Hélène Gianecchini et l'écriture à partir de murs d'images », *Place*, 2025. <<https://publication.place-plateforme.com/place7/lahouste-reverseau/>>.
- REVERSEAU, Anne et Jessica DESCLAUX. *Murs d'images d'écrivains*, Exposition, 2024.
- REVERSEAU, Anne, Jessica DESCLAUX, Marcela SCIBORSKA et Corentin LAHOUSTE. *Murs d'images d'écrivains : dispositifs et gestes iconographiques (XIX^e-XXI^e siècle)*, Presses universitaires de Louvain, 2022.
- WARBURG, Aby. *L'Atlas Mnémosyne. Avec un essai de Roland Recht*, traduit par Sacha ZILBERFARB, II, INHA, 2012.

Marqueurs

- # Acte de langage/acte d'image p. 42 p. 58 p. 62 p. 70 p. 86 p. 106 p. 114 p. 118 p. 130 p. 158 p. 166 p. 170 p. 178
- # Braconnage p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 38 p. 42 p. 46 p. 114
- # Cartes postales p. 66 p. 74 p. 154 p. 158
- # Collection p. 46 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 114 p. 122 p. 142 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Corps p. 38 p. 78 p. 102 p. 130 p. 150 p. 158
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # France p. 30 p. 38 p. 46 p. 66 p. 78 p. 102 p. 106 p. 110 p. 118 p. 122 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Geste d'image p. 34 p. 38 p. 58 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 102 p. 118 p. 130 p. 142 p. 154
- # Iconothèque p. 46 p. 66 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 162 p. 170
- # Mur d'images p. 46 p. 54 p. 70 p. 122 p. 182

Médiatisation p. 46 p. 66 p. 82 p. 90 p. 94 p. 182
Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 54 p. 62 p. 66
p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118
p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158
p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
Saturation p. 46 p. 66 p. 74 p. 82 p. 86 p. 110 p. 118
p. 138
Télésopage d'époques p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 70
p. 78 p. 82 p. 86 p. 142 p. 154



Original illustration by Briac, visual representation and interpretation of images mentioned by Rachel Kushner in interviews regarding the writing of *The Flamethrowers*, Vintage Books, (2013) 2014

“A Meditation on that Stilled Image”

Rachel Kushner and *The Flamethrowers* (2014)

§1 In her second novel, *The Flamethrowers* (2014), American writer Rachel Kushner presents a vibrant fresco seen through the eyes of a young woman nicknamed Reno, who arrives in New York with the desire to transform her fascination with motorcycles and speed into art. From New York to Italy, from the First World War to the 1970s, multiple narratives and locations intertwine, giving rise to a dynamic explosion of images and artistic gestures. The writing of the novel itself was inspired by images (artworks, stills from films, photographs, and more). Kushner’s image-acting revolves around “pinning up”, collecting and capturing images while writing *The Flamethrowers* p. 114. She refers to this collection of images as “a large stash” (2021, p. 119), secret reserves of images, new forms of hidden drugs. While some parts of this stash are revealed, particularly through the concrete presence of images in Kushner’s writing, other fragments remain thinly scattered throughout the writer’s interviews and essays.

§2 These traces of images can be felt and seen in the narrative of *The Flamethrowers*: motorcycles, art, power, sound, energy, and moments of “suspension” (Kingston-Reese, 2019, p. 134) serve as inspirational and imaginative forces. Briac’s original illustration captures and interprets the fleetingly mentioned images that inspired Kushner’s writing. In this sense, images can act as a force of deliberate misremembering, or dismembering, thus transforming both written and visual images into perplexing, meaningful, and potentially revelatory artefacts within the novelistic construct.

“I Told It My Way”: Re-remembering and Mis-remembering

§3 Images exert a strong, mysterious pull on the writer, and this compulsive, meaningful force seems to be the starting point of Kushner’s writing:

I’m drawn to images and seem to start with them. Or one. Something I imagine, a scene or detail, or even a photograph, something that has a charge of meaning that can’t be easily reduced (The Open Bar, 2016).

Images that cannot be easily reduced can also be reinterpreted, with their material form diverging from the writer’s imagined perception of the picture and its depiction within the narrative frame.

§4 In *The Flamethrowers*, Reno ruminates in considerable detail on a photograph in *Time* magazine of a woman struck by a meteorite. In an interview, Kushner recalls the first time she saw that photograph which later took another form in her novel:

I’d seen a photograph of a woman who was hit by a meteorite when I was little and I never forgot it. The book allowed me to correctly and precisely misremember it in just the way I had as a child. Way after I wrote the scene, just before my book was published, I went online and found the real photo. It was a grainy black and white image of a traumatized and half-destroyed-looking person in a barren hospital room, not at all like what I’d conjured—a proud woman in a cheerful kitchen. But that’s fine. I told it my way and what’s wrong is right because it is about the unconscious (Lee, 2014).

§5 Thus, several versions of the same event can coexist, and while images such as this photograph may not be forgotten, they can be misremembered, distorted, or reinterpreted through time and space.

Stilled Images

§6 In *The Flamethrowers*, Reno is invited to Italy by the Valera racing team for a grand tour, which is supposed to be filmed. Before leaving for Europe, Reno reflects:

I had an idea for the film, of filming up close, in dilated view, the poster of Flip Farmer. Going close to his face, scanning his body, the flameproof suit, his arm over the helmet. A meditation on that stilled image, the monstrosity white, pure smile. And then intermixing myself. The Valera team. My own driving gloves. My helmet (2014, p. 209).

§8 As the narrator of her novel, Kushner is keenly interested in meditating on stilled images. The vision of the fictional American racer Flip Farmer, whom Reno admires, evokes Craig Breedlove, a real American racer—Kushner used to pick up postcards of Breedlove and his vehicle, *The Spirit of America*, in gas stations (Bollen, 2013). Breedlove was notably photographed in front of his car, in his racing suit, with an arm over his helmet. In the novel, Reno drives *The Spirit of Italy*, and the first chapter of her narrative is entitled “Spiritual America”. Kushner was also inspired by Lee Breedlove, Craig Breedlove’s wife, who drove her husband’s vehicle and who became the fastest woman alive. Kushner recalls:

[T]here’s a photo of her posing next to the Spirit of America and she is this busty, gorgeous woman with cat-eye makeup. [...] She’s next to the back of the vehicle, which has this huge, open jet exhaust that looks like a Lee Bontecou sculpture. I thought about the ‘60s and NASA and speed and women; somehow it all came together for me with that image (Owens, 2013).

§9 These photographs evoke Reno’s filming ideas and her own racing experience as the first-person narrator manages, improbably, to become “the fastest woman in the world” (Kushner, 2014, p. 135). Thus, the novel operates on the idea of “stilling” images to reflect on intermixed experiences.

Capturing Traces

§10 If Reno views the motorcycle as a means to capture her art, *The Flamethrowers* opens in 1917 with the character of T.P. Valera striking a German soldier with his motorcycle headlamp. The image of the motorcycle serves as the starting point of the novel, reflecting on the effects of speed, technology and futurism, but it is also the genesis of the novel’s writing. During the process of writing *The Flamethrowers*, Kushner places several images on her wall p. 50, one of which depicted a motorcycle:

One of the first images that I put up was of a soldier from World War I riding a motorcycle with a really crazy sidecar contraption on it that was shaped like a bullet. There was another guy in the sidecar who looked like he was kind of his amanuensis. He had a typing machine and was taking notes. That sounds kind of precious! I found the picture online and just put it up in my office (Electric Literature, 2016).

§11 The figure of the “amanuensis”, sitting and taking notes while moving along, evokes the role of the writer, transcribing the words of another. The motorcycle and its sidecar contraption become the means of capturing “precious” moments that inspire creation, both textual and visual creation.

§12 Thus, Rachel Kushner intermingles external images and vivid memories, mental forms of images, that are transformed within the imaginative writing process. Material images contribute to bringing life to Kushner’s protagonist and inspire Reno’s experiences within *The Flamethrowers*. Reno’s project of capturing the traces of her motorcycle finds its roots in a photograph of motorcycle tracks:

I had seen a photograph of huge arcing motorcycle tracks Michael Heizer had made at El Mirage Dry Lake in California. I thought, what if it’s my character who made these? (Owens, 2013).

§13 The motorcycle’s traces become visible, eternalising the experience of speed, but Reno’s tracks deviate from an arcing pattern as the narrator was the victim of a crash:

What seemed like endless perfect white on white was only a very thin crust of salt. Where the crust had been broken by the force of impact, mud seeped up. I photographed all this, a Rorschach of my crash (2014, p. 114).

§14 The images-traces in *The Flamethrowers* appear as their own projective test, disrupting any fixed pattern: Kushner’s image-acting thus seems to rely on traces of traces, subliminal experiences, fleeting yet permanent forms of pictorial imagination.

References

- BOLLEN, Christopher. “Rachel Kushner’s Reno, L.A., and New York,” *Interview Magazine*, May 2013. <<https://www.interviewmagazine.com/culture/rachel-kushner-the-flamethrowers>>.
- ELECTRIC LITERATURE. “Rachel Kushner, Rivka Galchen & Hari Kunzru in Conversation, from Upstairs at the Strand,” *Electric Literature*, March 2016. <<https://electricliterature.com/rachel-kushner-rivka-galchen-hari-kunzru-in-conversation-from-upstairs-at-the-strand>>.
- KINGSTON-REESE, Alexandra. *Contemporary Novelists and the Aesthetics of Twenty-First Century American Life*, University of Iowa Press, 2019.
- KUSHNER, Rachel. “Made to burn,” dans *The Hard Crowd: Essays (2000-2020)*, Scribner, 2021, p. 113–136.

LEE, Jonathan. "Rachel Kushner: The Useless Truth," *Guernica*, February 2014. <<https://www.guernicamag.com/the-useless-truth/>>.

OWENS, Laura. "It's spelled Motherfuckers."—An Interview with Rachel Kushner," *Believer Magazine*, May 2013. <<https://www.thebeliever.net/logger/2013-05-24-its-spelled-motherfuckersan-interview-with/>>.

THE OPEN BAR. "A Psychotic Pattern of No-Pattern: A Conversation Between Rachel Kushner and Dana Spiotta," *Tin House*, September 2016. <<https://tinhouse.com/a-psychotic-pattern-of-no-pattern-a-conversation-between-rachel-kushner-and-dana-spiotta>>.

WORTHY, Blythe. "The Problem with Identity Politics: Dialogical Interrelation in Rachel Kushner's *The Flamethrowers*," *Philament: An Online Journal of Literature, Arts and Culture*, vol. 22, 2016, p. 57–86.

Tags

Collectif/individuel p. 66 p. 82 p. 98 p. 114 p. 134 p. 142 p. 154

Collection p. 46 p. 50 p. 70 p. 74 p. 78 p. 114 p. 122 p. 142 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182

Critique p. 30 p. 106 p. 114 p. 122 p. 134 p. 146 p. 150 p. 154

Dessin p. 22 p. 42 p. 58 p. 66 p. 74 p. 90 p. 94 p. 114 p. 126 p. 130

Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182

Fiction p. 74 p. 78 p. 90 p. 94 p. 110 p. 114 p. 122 p. 126 p. 142 p. 154 p. 178

Hasard p. 74 p. 86 p. 98 p. 118 p. 154 p. 162 p. 166 p. 174 p. 178

Image concrète/image mentale p. 22 p. 26 p. 46 p. 102 p. 106 p. 122 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 182

Mur d'images p. 46 p. 50 p. 70 p. 122 p. 182

Mémoire p. 126 p. 158 p. 162 p. 166 p. 174

Métamorphose p. 90 p. 94 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 118

Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182

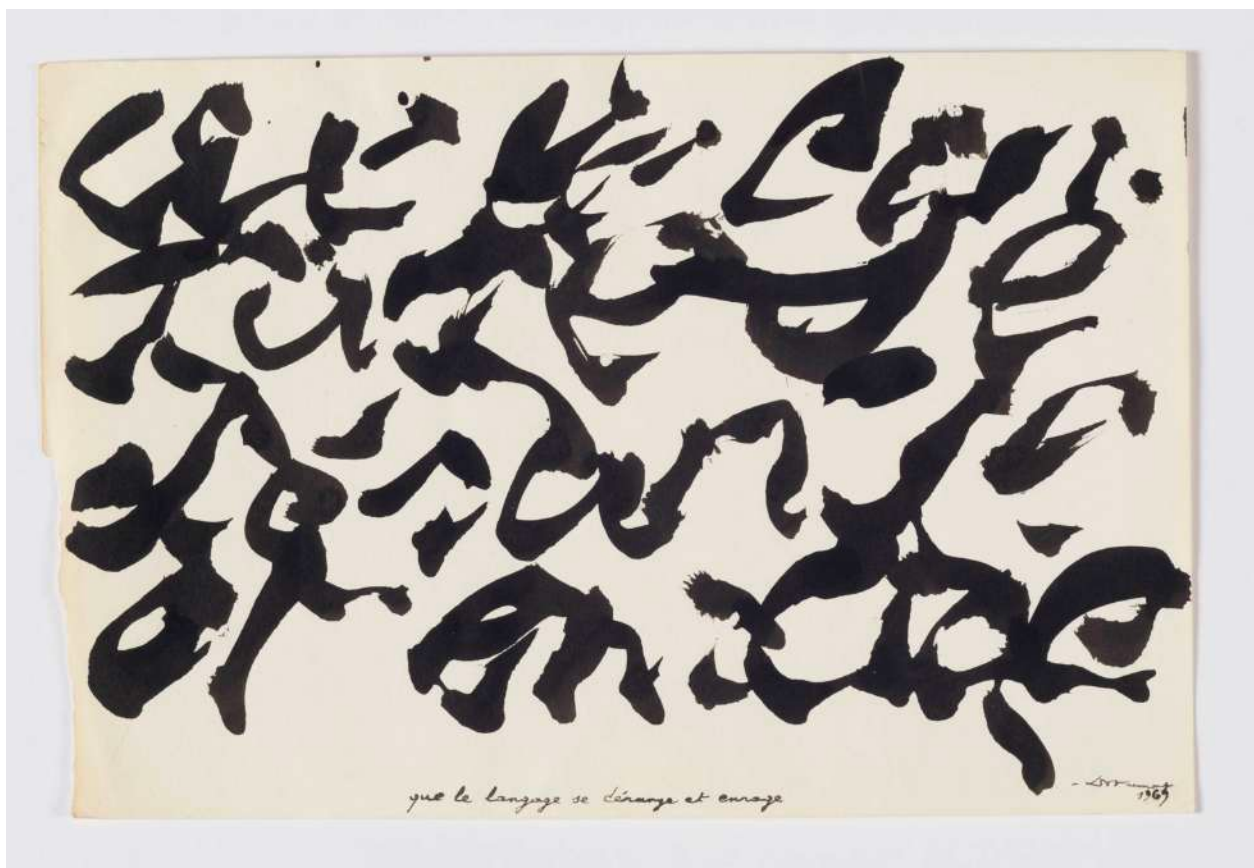
Présence/absence p. 62 p. 74 p. 78 p. 102 p. 106 p. 122 p. 126 p. 134 p. 142 p. 146 p. 158 p. 170

Rachel Kushner p. 114

Remédiation p. 30 p. 34 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 130 p. 154

Resignification p. 22 p. 26 p. 34 p. 70 p. 82 p. 86 p. 106 p. 130 p. 158

États-Unis p. 70 p. 86 p. 114 p. 138



Christian Dotremont, *Que le langage se dérange et enrage* (1969), logogramme : encre de Chine sur papier ; 17,9x26,9 cm.
Fonds d'archives Christian Dotremont, géré par la Fondation Roi Baudouin, en dépôt aux AML © A-D.C.Dotremont

J'écris donc je crée — l'art performatif de Christian Dotremont

§ 1 Christian Dotremont (1922-1979), homme de lettres et animateur d'art, s'est distingué comme une figure incontournable de l'avant-garde européenne du XX^e siècle. Originaire de Belgique mais constamment en quête de nouvelles perspectives, il a collaboré avec des artistes de diverses nationalités et a exploré les limites des genres établis. En 1962, Dotremont crée ce qu'il appelle le logogramme, un mélange entre la peinture et l'écriture poétique qui perturbe la forme des lettres de l'alphabet latin. Ses gestes spontanés et sa façon subjective de formaliser les signes graphiques donnent naissance à des œuvres originales, souvent exposées dans des galeries d'art et parfois regroupées dans des albums. Le poète a ainsi publié des recueils tels que *Logbook* (1974), *Logogrammes* (1978) et *Logbookletter* (1979), ou encore tracé des logogrammes continus dans une œuvre intitulée *J'écris donc je crée* (1978).

§ 2 Au total, il a dessiné environ deux mille logogrammes, la plupart réalisés en encre de Chine sur du papier blanc, mais, parfois, l'auteur ajoute des touches de couleur, notamment du rouge et du bleu. Chaque couleur symbolise un épisode tragique de sa vie : le rouge évoque la tache de sang liée à la tuberculose qu'il contracte en 1951, et le bleu représente son intérêt pour l'eau pure se transformant en glace ou en neige. Ces couleurs reflètent les influences de sa vie entre le Nord de l'Europe et la Belgique, ainsi que ses voyages ultérieurs en Laponie et en Irlande p. 130. Sa découverte de la logographie est le fruit de ces expériences diverses, permettant à Dotremont de rechercher la vie à travers sa poésie tout en évitant de limiter son écriture à une dimension purement autobiographique.

Mise en graphie et mise en texte : un livre-objet transfrontalier

§ 3 Lorsque Dotremont décide d'utiliser des reproductions de logogrammes pour créer des recueils de poésie graphique, c'est le livre en tant que support artistique et la dimension poétique qui prennent tout leur sens. En intégrant le logogramme dans son projet de livre, Dotremont reconnaît que la logographie ne peut restituer qualitativement l'intégralité de l'œuvre originale. Cependant, il propose une nouvelle approche du logogramme, offrant ainsi une réception

différente et originale de son travail. En structurant la page, la partie iconique des logogrammes occupe souvent la majeure partie de l'espace, laissant la transcription du poème en bas de page dans un format réduit. Cette organisation spatiale démontre encore une fois la prédominance de l'image plastique dans la conception du livre. Les éléments autobiographiques ont également une importance essentielle dans le processus de création de l'œuvre. Cela est particulièrement évident dans *Logbook*, où Dotremont crée son *alter ego*, Logogus, chargé de relater la « logstory », récit du voyage circulaire effectué par le protagoniste entre la Belgique et la Laponie. Ce récit est structuré de manière à alterner poésie et prose, avec une rotation des voix dialoguant au nom de l'auteur. C'est un livre-objet transfrontalier dans lequel le texte narratif qui témoigne de la conception logogrammatique est entrecoupé par le texte poétique, c'est-à-dire le logogramme qui est un résultat concret du travail de Logogus. Le départ vers le Nord, ensuite l'arrivée en Finlande, enfin le retour à Tervuren, ville natale, constituent le rituel nécessaire à la création des logogrammes : « Ça y est. Logogus vient d'arriver dans son village lapon, tout recommence ! [...] tout recommence-commence » (1974, p. 63). Notons pourtant que le début du voyage n'est qu'un déclencheur de la logographie qui se finalise seulement par le retour, Logogus, toutefois, « ne ferme pas sa chambre à clef, ni sa valise, rien du tout [...] ». En outre, bien que le rituel du voyage suive en majorité les mêmes étapes, le protagoniste en apporte à chaque fois de nouveaux souvenirs qu'il transpose ensuite sur le papier car « tout recommence un peu plus autrement ». C'est justement cette étrangeté, cette inconnue qui l'encourage à se déplacer :

Il dort l'après-midi. Il fait des logogrammes. Il les étend sur les autres lits du dortoir. Des enfants jouent partout [...]. Logogus repart (1974, p. 121).

Œuvre plastique et/ou littéraire : « écripeinture » de Christian Dotremont

Les recueils de logogrammes sont davantage à considérer comme des livres d'artistes plutôt que comme des recueils de poésie traditionnels. Leur texte minimaliste et la

4§

place importante accordée à l'image les rapprochent de l'esthétique des albums. Si l'on considère que le livre d'artiste est un dialogue entre la poésie et la peinture, où les deux participent de manière égale à la création de l'œuvre, il est évident que les recueils de logogrammes entrent dans cette catégorie. Yves Peyré souligne d'ailleurs la relation entre la peinture et l'écriture dans le livre d'artiste, qui était initialement désigné sous les termes de « livre illustré » (2001, p. 508) ou « livre de peintre », mettant en avant l'un ou l'autre aspect de la pratique artistique.

§5 Le logogramme émerge comme une fusion harmonieuse de la peinture et de l'écriture, offrant une nouvelle forme d'expression artistique alliant poésie graphique et graphie plastique : une « écritpeinture » comme le formule Pierre Alechinsky dans *Des deux mains* (2004, 66). En considérant les livres de logogrammes comme des œuvres d'art, on souligne leur nature à la fois littéraire et artistique. *A priori*, dans le processus de création et de production, il n'y a pas de pratique qui l'emporte sur l'autre. Dotremont crée et peint le logogramme simultanément. Lorsque le logogramme est exposé, son fonctionnement symbolique relève de l'art autographique, mais une fois publié dans un livre, il devient une œuvre allographique, comme l'explique Gérard Genette dans son livre *L'Œuvre de l'art* (1994). Il souligne ainsi les modifications apportées au statut de l'œuvre autographique par l'utilisation de la reproduction et de l'empreinte.

§6 Pour conclure, les logogrammes offrent une expérience poético-picturale unique, où le texte ne décrit pas simplement les images, et les images ne servent pas à illustrer le texte p.38. Le mot et l'image interagissent pour créer un espace de dialogue et de signification. Le poète aspire à ce que « l'invention verbale et l'invention graphique se déterminent autant que possible l'une l'autre » (Dotremont, 1986, p. 48).

Références

- ALECHINSKY, Pierre. *Des Deux mains : traits et portraits*, Mercure de France, 2004.
- DOTREMONT, Christian, Joseph NOIRET et Claude MARGAT. *Logogrammes*, Éditions Ubacs, 1978.
- DOTREMONT, Christian. *Cartes et lettres (correspondance 1966-1979)*, Galilée, 1986.

- DOTREMONT, Christian. *J'écris donc je crée*, Ziggurat, 1978.
- DOTREMONT, Christian. *Logbook*, Yves Rivière, 1974.
- DOTREMONT, Christian. *Logbookletter*, Duneen, 1979.
- DOTREMONT, Christian. *Logogrammes I*, Éditions de la revue Strates, 1964.
- DOTREMONT, Christian. *Logogrammes II*, Éditions de la revue Strates, 1965.
- GENETTE, Gérard. *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, 1, Les Éditions du Seuil, 1994.
- PEYRÉ, Yves. *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre (1874-2000)*, Gallimard, 2001.

Marqueurs

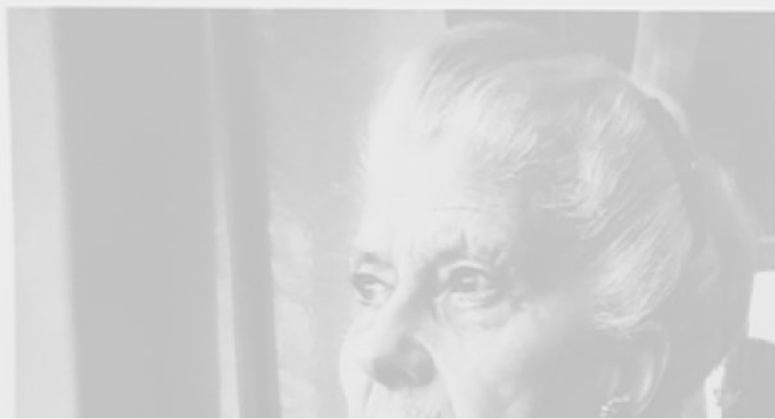
- # Acte de langage/acte d'image p. 42 p. 50 p. 62 p. 70 p. 86 p. 106 p. 114 p. 118 p. 130 p. 158 p. 166 p. 170 p. 178
- # Belgique p. 130 p. 174
- # Bricolage p. 62 p. 66 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 138 p. 150
- # Christian Dotremont p. 130
- # Contrepoint p. 38 p. 66 p. 78 p. 102 p. 158
- # Dessin p. 22 p. 42 p. 54 p. 66 p. 74 p. 90 p. 94 p. 114 p. 126 p. 130
- # Exemple historique XX^e p. 22 p. 26 p. 30 p. 42 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 130 p. 134 p. 142 p. 166
- # Geste d'image p. 34 p. 38 p. 50 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 102 p. 118 p. 130 p. 142 p. 154
- # Hybridation p. 34 p. 42 p. 74 p. 82 p. 86 p. 106 p. 130 p. 142 p. 170 p. 174
- # Iconotexte p. 70 p. 130 p. 142
- # Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 62 p. 70 p. 78 p. 90 p. 94 p. 98 p. 110 p. 126 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 174
- # Modèle poétique p. 98 p. 106 p. 134 p. 150 p. 162 p. 170 p. 174
- # Peinture p. 66 p. 82 p. 130
- # Poésie p. 30 p. 70 p. 86 p. 106 p. 130 p. 178
- # Écriture p. 42 p. 62 p. 130 p. 158 p. 166 p. 170 p. 174 p. 182
- # Écrivain-artiste p. 38 p. 42 p. 46 p. 70 p. 94 p. 98 p. 102 p. 110 p. 114 p. 130 p. 166 p. 174



le mur

la main

le peuple



zingen allemaal mee. Zoo in
gezelligheid zonder onaannameken
hebben we thuis met ditwijls.

Daarna gaan we uit, omdat het
droog is geworden. Over de Ankenwade
weg naar een prachtig laantje met
een uitstekend uitzicht. Langs enkele
spaden kruis.

Woensdag 24 Juli 1932

Wandeling naar Kaap. (Kegens)³

Mooi uitzicht.

's Middags thuis. Gehand werkt.

's Avonds regen. Om P. C. + Tante K.
naar Nymegen en Klap. Om half 10
thuis.

Donderdag 28 Juli 1932.

's Morgens over Carolin ahoeve
gewandeld. Eerst lange Juffe. Toeged
naar de Houkt. Dan weer lang
prachtige slingerpaden naar de Oud
Ankenwade weg.

's Middags naar Deeren. Het schiet
gezien.

's Avonds een leuke hand avond

Willem Frederik Hermans : le journal intime de Corry comme image, texte et objet

§ 1 L'écrivain néerlandais Willem Frederik Hermans (1921-1995), qui fait partie des *Grote Drie*, ou des trois grands écrivains néerlandais de l'après-guerre, questionnait, à travers certaines de ses œuvres, les usages, enjeux et limites de la photographie. À l'occasion de sa participation à l'émission télévisée *Litteraire ontmoetingen* (Rencontres littéraires) en 1969, Hermans a préparé un photolivre à partir d'une sélection d'images tirée des archives familiales dont il a pris possession suite au décès de ses parents en 1967 p. 142. Cet ouvrage, *Fotobiografie* [Photobiographie], paru en 1969, juxtapose images des archives et textes rédigés par l'auteur (2019).

§ 2 Sur quatre doubles-pages, Hermans associe des photos qu'il a prises des journaux intimes de sa grande sœur, Cornelia « Corry » Hermans, avec des textes qui contextualisent ou résument leur contenu en quelques lignes. Comment la juxtaposition des versions textuelles et photographiques du même objet témoigne-t-elle de l'acte d'image pour l'auteur ?

À la fois texte et image

§ 3 Les quatre doubles-pages consacrées aux journaux de Corry révèlent la distinction opérée par Hermans entre texte et image. Les retranscriptions du journal, ainsi que les réflexions sur son contenu, montrent la fonction et la valeur du journal en tant que *texte*. Cependant, il est également possible de considérer le journal comme étant *image*, en prenant en compte l'aspect visuel de l'objet.

§ 4 Le 14 mai 1940, juste après la capitulation de l'armée néerlandaise face aux troupes allemandes, Corry, alors âgée de 21 ans, est tuée par son cousin Pieter Blind, qui s'est immédiatement ôté la vie après ce geste. Le décès tragique de sa sœur a beaucoup marqué l'écrivain et a contribué à la vision pessimiste et sombre du monde qu'il exprime dans l'intégralité de son œuvre. Dans l'un des textes de *Fotobiografie*, Hermans décrit la découverte des journaux de sa sœur dont il ignorait l'existence jusqu'au décès de ses parents en 1967 p. 146. Hermans n'évoque pas l'état d'esprit dans lequel cette découverte l'a plongé, plus de vingt-cinq ans après la mort de Corry, mais il est probable qu'elle ait suscité de fortes émotions p. 42 puisqu'il a sans doute reconnu l'écriture manus-

crite de sa sœur. Dans cette perspective, les journaux fonctionnent comme des *images*. Dans un premier temps, ce n'était pas forcément le contenu, c'est-à-dire le texte lui-même, qui importait pour Hermans, mais plutôt les indices visuels qui reliaient cet objet à Corry. La matérialité des journaux est également importante, car l'auteur a pu tenir, feuilleter et lire ces objets qui appartenaient à sa sœur et qui lui étaient chers.

Même si Horst Bredekamp n'aborde ni la place de l'émotion ni le contexte personnel du spectateur — c'est-à-dire sa culture, ses valeurs et son vécu — dans l'élaboration de sa théorie de l'acte d'image (2015), ces éléments font néanmoins partie intégrante du phénomène. Bien qu'il ne l'évoque pas explicitement dans sa théorie, il semble y faire indirectement allusion dans un article de 2015 où il utilise l'exemple de l'attentat contre *Charlie Hebdo* pour illustrer le pouvoir de l'image (2015). Ainsi, l'aspect visuel des journaux permet d'affirmer qu'il s'agit bel et bien de l'acte d'image pour Hermans, car les journaux de Corry sont des déclencheurs d'effet : d'émotions et de souvenirs.

Cette interprétation du journal intime en tant qu'image se renforce davantage quand on considère la décision de Hermans d'inclure trois photos des pages du journal dans *Fotobiografie*. Ce choix peut s'expliquer par deux hypothèses qui ne s'excluent pas : la première concerne l'agentivité de l'image, et la seconde se concentre sur la prétendue objectivité de l'image photographique.

Les photos du journal comme objets

L'inclusion de ces photos témoignent de l'importance que Hermans attribue au visuel et en particulier à la photographie, et représente aussi une tentative de sa part de transmettre la matérialité de l'objet — et donc une trace de l'émotion ressentie — au lecteur-spectateur p. 74. Hermans semble reconnaître l'agentivité de l'image, car en plus des transcriptions et des résumés du journal, il a également choisi d'inclure des photos des extraits. Cela signifie qu'à ses yeux, ces deux médiums, qui représentent pourtant le même objet, ne produisent pas le même effet, sinon il lui aurait suffi d'associer les transcriptions et les résumés avec d'autres photos, de Corry elle-même par exemple. Le pouvoir des

photos ne provient donc pas du contenu du texte, mais plutôt des éléments visuels du journal p. 42.

§8 En outre, les photos des pages du journal servent de preuves pour authentifier le récit de l'auteur aux yeux du lecteur-spectateur. Dans son essai « *Antipathie romanpersonages* » [Personnages de roman antipathiques] (1960) Hermans avait exprimé son scepticisme quant à la capacité de la littérature autobiographique à offrir un regard objectif sur la vie de l'auteur, mais il était néanmoins d'avis que l'inclusion des photos rendait une autobiographie plus objective que si elle était constituée uniquement du texte (2008, p. 462). Or, Hermans savait que *Fotobiografie* n'offrait au lecteur-spectateur qu'une version stylisée de sa vie, en raison de ses choix stratégiques sur le contenu.

§9 En revanche, Bredekamp qualifie la photographie d'acte d'image substitutif, une désignation qui fait écho à cette affirmation du philosophe anglais Roger Scruton : « D'une certaine manière, regarder une photographie remplace le fait de regarder la chose elle-même » (1981, p. 588, ma traduction). Les photos des journaux peuvent donc être considérées comme étant des « preuves » qui corroborent les propos de Corry, même si elles ne montrent pas toujours l'intégralité du texte cité. Ces photos jouent alors deux rôles : elles confirment la véracité du récit de Hermans, et elles servent également à « remplacer » l'objet lui-même p. 34.

§10 Dans *Fotobiografie*, Hermans met en récit des images qui, sans mise en contexte écrite, ne racontent pas forcément une histoire cohérente puisque le sens et la signification des images reposent sur l'explication textuelle. Certes, sur les pages consacrées aux journaux, l'agentivité de l'image repose sur les marqueurs visuels qui relient ces objets à Corry, mais tandis que ces indicateurs sont bien reconnaissables pour Hermans, ce n'est pas le cas pour le lecteur-spectateur. En effet, ce sont plutôt les textes associés aux photos et non les images elles-mêmes qui témoignent de l'acte d'image et de sa nature profondément personnelle. En résumant ou en transcrivant le contenu pourtant lisible des journaux, les textes soulignent le pouvoir de l'image tel que Hermans l'a ressenti et le « remplace » ainsi pour le lecteur-spectateur, qui ne partage pas l'expérience de Hermans.

Références

BREDEKAMP, Horst. « Réflexions sur le phénomène d'acte d'image », *HuffPost*, novembre 2015. <https://www.huffingtonpost.fr/actualites/article/reflexions-sur-le-phenomene-d-acte-d-image_66844.html>.

BREDEKAMP, Horst. *Théorie de l'acte d'image*, traduit par Frédéric JOLY et Yves SINTOMER, La Découverte, 2015.

HERMANS, Willem Frederick. « Antipathie romanpersonages (1960) », dans *Het sadistische universum. Volledige Werken*, 11, De Bezige Bij, 2008, p. 129-148.

HERMANS, Willem Frederick. « Fotobiografie (1969) », dans *Volledige Werken*, 18, De Bezige Bij, 2019, p. 7-209.

KEGEL, Peter. « De ontstaans- en publicatiegeschiedenis van *Fotobiografie* (1969) », dans *Volledige Werken*, 18, De Bezige Bij, 2019, p. 459-468.

PAM, Max, Hans RENDERS et Piet SCHREUDERS. *Het universum van Willem Frederik Hermans*, De Harmonie, 2023.

SCRUTON, Roger. « Photography and Representation », *Critical Inquiry*, vol. 7, n°3, 1981, p. 577-603. <<https://doi.org/10.1086/448116>>.

Marqueurs

- # Acte de langage/acte d'image p. 42 p. 50 p. 58 p. 70 p. 86 p. 106 p. 114 p. 118 p. 130 p. 158 p. 166 p. 170 p. 178
- # Affect p. 42 p. 78 p. 102 p. 142 p. 150 p. 158
- # Archive p. 34 p. 66 p. 74 p. 78 p. 82 p. 154 p. 162 p. 170 p. 174 p. 182
- # Bricolage p. 58 p. 66 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 138 p. 150
- # Exemple historique XX^e p. 22 p. 26 p. 30 p. 42 p. 58 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 130 p. 134 p. 142 p. 166
- # Famille p. 98 p. 146 p. 154 p. 162 p. 174 p. 182
- # Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 58 p. 70 p. 78 p. 90 p. 94 p. 98 p. 110 p. 126 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 174
- # Matérialité p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 122 p. 142 p. 158
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Photolittérature p. 22 p. 26 p. 38 p. 70 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 134 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 170 p. 174
- # Présence/absence p. 54 p. 74 p. 78 p. 102 p. 106 p. 122 p. 126 p. 134 p. 142 p. 146 p. 158 p. 170
- # Écriture p. 42 p. 58 p. 130 p. 158 p. 166 p. 170 p. 174 p. 182





Leïla Sebbar à sa table de travail dans les années 1980 © Dominique Doan

Leïla Sebbar ou l'image passeuse

Entre frontières et mémoires

§ 1 Née en 1941 dans l'Algérie coloniale, d'une mère française et d'un père algérien qui l'éduquent dans la langue et la culture française laïque, Leïla Sebbar se rend en France pour ses études de lettres un an avant l'indépendance de l'Algérie (1962). Elle s'engage dans le soulèvement de mai 1968, qui aiguise sa conscience des formes de domination sociale et genrée.

§ 2 De l'essai aux œuvres collectives, de la nouvelle au roman jusqu'au récit de soi, l'écriture suit simultanément plusieurs chemins, en passant d'abord par la recherche en littérature, avec une thèse sur *Le Mythe du bon nègre* (1973), puis par l'engagement féministe dans l'aventure éditoriale d'*Histoires d'elles* (1977-1980) et deux enquêtes retentissantes sur les violences faites aux femmes depuis l'enfance : *On tue les petites filles* (1978/2024) et *Le Pédophile et la Maman* (1980).

L'expérience des images

§ 3 C'est dans le travail collectif de la revue *Histoires d'elles* que l'on pressent son appétence pour les images. Ce journal féministe autofinancé a paru de 1977 à 1980 avec, pour objectif, de s'adresser à une large audience et de proposer un « autre regard » sur l'actualité (politique, sociale, culturelle). Sebbar fait rapidement partie de l'équipe des « permanentes » qui assurent la rédaction et la composition de la revue auxquelles s'adjoignent des contributrices plus ponctuelles. Au total, une centaine de femmes collaborent par des tribunes, récits, enquêtes mais également par des images (dessins, illustrations, photoreportages ou photomontages) qui font la part belle à la photographie. La une du numéro 0 de la revue, publiée à la faveur de la journée du 8 mars 1977, est un photomontage d'une galerie de portraits de femmes réelles ou allégoriques sur laquelle est imposée, dans une silhouette féminine, le manifeste et acte fondateur de la revue :

À des degrés et sous des formes diverses, nous nous réclamons toutes du mouvement des femmes et du féminisme qui, à un moment donné, ont traversé et bouleversé nos vies. Et si les journalistes parmi nous ont ressenti un malaise et une insatisfaction à traiter des problèmes des femmes dans des journaux, progressistes et engagés certes mais dirigés par des hommes et orientés selon leur

politique et leur idéologie, c'est bien parce que l'expérience du mouvement des femmes les empêchait de se satisfaire d'un statut — en dernier ressort — de femmes-alibis... Partout, actuellement, les femmes sont un enjeu social, politique, idéologique. À travers les médias, l'opposition comme la majorité multiplie à notre égard les opérations de séduction et les tentatives d'intégration égalitaire à l'ordre établi — que cet ordre soit présent ou à venir — mais nulle part dans la presse nous n'avons l'initiative. Histoires d'Elles est né d'une volonté de construire un lieu où les femmes puissent faire entendre une parole autonome...

Histoires d'elles fut un véritable laboratoire pour Leïla Sebbar : si la revue comptait parmi ses fondatrices des journalistes, il n'y avait pas de véritable ligne éditoriale ni de hiérarchie entre les femmes ou les contenus proposés. Durant ces années, au gré des rencontres, Leïla Sebbar consigne les idées de contributions assurant le suivi des propositions et la coordination des énergies à l'œuvre pour accompagner la publication de chaque numéro. L'aventure s'achevant, les difficultés d'autofinancement et les dissensions aidant, elle continue un temps l'aventure collective avec Dominique Doan, Dominique Pujebet et Luce Pénot en consacrant un volume à dix portraits de *Femmes dans la maison* (1981), comme une provocation au positionnement de certaines féministes contre la vie domestique, où la photographie joue un rôle central.

L'image support de la collaboration

§ 5 Ce goût pour l'aventure collective, on le retrouve dans la plupart des ouvrages qu'elle coordonnera autour de l'enfance et de l'Algérie : *Une enfance d'ailleurs* (1993) ; *Une enfance algérienne* (1997) ; *Une enfance outremer* (2001) ; *Une enfance corse* (2010) ; *Aflou : djebel amour...* (2010) ; *Une enfance juive en Méditerranée musulmane* (2012), *L'enfance des Français d'Algérie* (2014), *Une enfance dans la guerre : Algérie 1954-1962* (2016) ; *L'Algérie en héritage* (2020)... Tous ces volumes sont construits sur une même typologie : un conte, un récit ou témoignage accompagné d'une ou de plusieurs photographies d'archives, personnelles ou

collectives (portraits, photographies de classe, cartes postales ou vues).

§6 Sebbar a en outre participé à plusieurs albums de photographies mettant en lumière les thèmes qui lui sont chers : l'immigration, les femmes, l'enfance et la précarité sociale ou de genre. Parmi ceux-là, on retiendra son intérêt pour les cartes postales coloniales dans *Femmes d'Afrique du Nord* (2002-2010), qu'elle a également collectionnées, étudiées et documentées jusque dans leurs parures et les vêtements dont les motifs et les techniques sont semblables à celles qui ont également fasciné le peintre français Delacroix lors de son voyage au Maghreb.

§7 En contrepoint des orientalismes des maîtres d'hier, les ouvrages de Leïla Sebbar sont également parsemés de dessins et peintures de son fils, Sébastien Pignon, qui sont, par le choix des matières et des couleurs lavées de l'aquarelle, autant de ruptures avec la pulsion scopique coloniale ou le répertoire de formes et de motifs de l'orientalisme du siècle précédent.

Diversité des images dans l'écriture

§8 L'attrait pour les images et leur manipulation se déploie pleinement chez Leïla Sebbar dans les ouvrages qui transforment le collectif dans le personnel : la faisant passer de cheville-ouvrière de la construction mosaïque d'une mémoire collective et protéiforme à l'expression d'une identité métissée par les apports pluriels des identités singulières. C'est le cas de la trilogie des Algéries (*Mes Algéries en France* (2004) ; *Journal de mes Algéries en France* (2005) ; *Voyage en Algéries autour de ma chambre, Abécédaire* (2008)) ainsi que du *Pays de ma mère – Voyage en Frances* (2013). Dans ces chassés-croisés entre les deux rives de la Méditerranée, entre pulsion d'orient et rêve d'occident, ce sont également les images et textes-images, reproduits de manière manuscrite, des autres qui édifient l'écriture personnelle.

§9 Du reste, la nature très éclectique des images (timbres postaux, boîtes d'allumettes, photos de poupées ou de lieux) n'est pas sans rappeler les bouillonnements iconographiques d'*Histoires d'elles*. Ces images/objets réunis, qui proviennent pour la plupart de sa collection, sont des passeurs de frontières entre la culture française et algérienne laquelle ne lui fut pas donnée d'emblée (*Je ne parle pas la langue de mon père*, 2003) mais recomposée à force d'investigations p. 162.

§10 Dans tous les ouvrages abondamment illustrés, l'image peut avoir plusieurs fonctions. Elle convoque la mémoire collective ou familiale dans le cas des cartes postales coloniales : ce sont les « femmes de la tribu de mon père » qui s'y disent, où le rapport au passé inaccessible devient une voie pour une fiction au conditionnel. Ailleurs, la grande va-

riété des images, en genre, nature et provenance, étaye l'idée d'une diversité des perspectives, des destins et des histoires : comme ce « s » à la fin des Algéries et Frances qui devient le signe de résistance au monolithe des identités nationales. La multiplication des images à la marge du texte, encouragée par le choix des entrées multiples pour son *Journal* ou pour *L'Abécédaire*, invite à la lecture fragmentaire et à l'errance : des motifs chers à Sebbar et personnifiés dans son œuvre par la figure omniprésente d'Isabelle Eberhardt, femme libre convertie à l'islam, qui s'habillait en homme pour circuler dans l'Algérie coloniale. Ainsi les objets et surtout les images sont des embrasures sur le monde pour celle qui, à l'instar de Xavier de Maistre, est une « voyageuse immobile ». Le recueil *Une Femme à sa fenêtre* (2010), qui est également le titre du journal richement illustré tenu entre 2005 et 2020, dit un certain rapport au monde institué depuis l'enfance algérienne où, à la position de surplomb ou de distance, se mêlent l'observation attentive et critique.

C'est, enfin, l'arasement du statut des images, dans une esthétique du « bricolage » dans la composition des ouvrages, qui apparaît comme la plus éminemment politique : peinture, photographie, dessin, manuscrit ou document d'archive, privé ou public, deviennent autant d'éléments à questionner à nouveaux frais p. 50. Des « bricolages » qui ne sont pas sans rappeler les « femmages », notion construite sur la contraction des mots « femme, collage, image », qui a été proposée dans les années 1970 par Miriam Shapiro et Melissa Meyer, pour désigner des pratiques artistiques non reconnues et attribuées traditionnellement aux femmes, comme le crochet, les collages, le scrapbooking. On peut penser que ces « femmages », qui ont été principalement associés aux pratiques féministes, trouvent chez Leïla Sebbar une forme de continuation.

Dans les images et les « objets-frontières » qu'elle collige, Leïla Sebbar traque les traces indicelles qui témoignent ou éclairent, tour à tour, une communauté de destins, les chiasmes et les ressacs de l'histoire ou encore le parcours exceptionnel de personnalités qui, à l'image d'Isabelle Eberhardt, ont pris le risque de l'Autre. Elle redonne ce faisant de la complexité et des diaprures à l'histoire individuelle et collective.

Références

- DOAN, Dominique, Luce PENOT, Dominique PUJEBET et Leïla SEBBAR. *Des Femmes dans la maison : anatomie de la vie domestique*, Fernand Nathan, 1981.
- EILERAAS, Karina. « Reframing the Colonial Gaze: Photography, Ownership, and Feminist Resistance », *MLN*, vol. 118, n°4, 2003, p. 807-840. <<https://doi.org/10.1353/mln.2003.0074>>.
- EL NOSSERY, Névine. « L'Esthétique du fragment dans l'œuvre photo-textuelle de Leïla Sebbar », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 29, n°1, 2014, p. 70-81. <<https://doi.org/10.1353/nef.2014.0032>>.
- SCHAPIRO, Miriam et Melissa MEYER. « Waste Not, Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled — Femmage », *artcritical*, juin 2015. <<https://artcritical.com/2015/06/24/femme-by-miriam-schapiro-and-melissa-meyer/>>.
- SEBBAR, Leïla et Sébastien PIGNON. *Le pays de ma mère : voyage en Frances*, Bleu autour, 2013.
- SEBBAR, Leïla, Christelle TARAUD et Jean-Michel BELORGEY (dir.). *Femmes d'Afrique du Nord : cartes postales, 1885-1930*, 3^e éd. augmentée, Bleu autour, 2010.
- SEBBAR, Leïla. « Histoires d'Elles », *Sorcières : les femmes vivent*, n°24. Mythes et nostalgies, 1982, p. 34-40. <https://femenrev.persee.fr/doc/sorci_0339-0705_1982_num_24_1_4837>.
- SEBBAR, Leïla. *Journal de mes Algéries en France*, Bleu autour, 2005.
- SEBBAR, Leïla. *Mes Algéries en France : carnet de voyages*, Bleu autour, 2004.
- SEBBAR, Leïla. *Voyage en Algéries autour de ma chambre : abécédaire*, Bleu autour, 2008.
- STORTI, Martine. *Perséide FemEnRev | Histoires d'elles*. <<https://femenrev.persee.fr/histoires-d-elles>>.
- VASSALLO, Helen. « Re-mapping Algeria(s) in France: Leïla Sebbar's *Mes Algéries en France* and *Journal de mes Algéries en France* », *Modern & Contemporary France*, vol. 19, n°2, mai 2011, p. 129-145. <<https://doi.org/10.1080/09639489.2011.565161>>.

Marqueurs

- # Archive p. 34 p. 62 p. 74 p. 78 p. 82 p. 154 p. 162 p. 170 p. 174 p. 182
- # Bricolage p. 58 p. 62 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 138 p. 150
- # Cartes postales p. 50 p. 74 p. 154 p. 158
- # Collaboration p. 38 p. 98 p. 110 p. 134 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162
- # Collectif/individuel p. 54 p. 82 p. 98 p. 114 p. 134 p. 142 p. 154
- # Contrepoint p. 38 p. 58 p. 78 p. 102 p. 158
- # Dessin p. 22 p. 42 p. 54 p. 58 p. 74 p. 90 p. 94 p. 114 p. 126 p. 130
- # Exemple historique XX^e p. 22 p. 26 p. 30 p. 42 p. 58 p. 62 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 130 p. 134 p. 142 p. 166
- # France p. 30 p. 38 p. 46 p. 50 p. 78 p. 102 p. 106 p. 110 p. 118 p. 122 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Iconothèque p. 46 p. 50 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 162 p. 170
- # Médiation p. 46 p. 50 p. 82 p. 90 p. 94 p. 182
- # Peinture p. 58 p. 82 p. 130
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Saturation p. 46 p. 50 p. 74 p. 82 p. 86 p. 110 p. 118 p. 138
- # Singularité/pluralité p. 86 p. 134 p. 138 p. 146



JEANNE D'ARC, by Emmanuel Frémiet. Purchased by The Association and placed in Fairmount Park in 1890.

Carte postale anonyme, vers 1900 : « Emmanuel Frémiet, Monument à Jeanne d'Arc, bronze, érigé à Philadelphie en 1890 ». Collection particulière



Carte postale anonyme, vers 1900 : « Emmanuel Frémiet, Monument à Jeanne d'Arc, bronze, érigé à Paris, place des Pyramides en 1874 ». Collection particulière

Explorer la croyance dans les images actives

Le cas des photographies de Patti Smith

§ 1 Depuis la parution de *Babel* (1978), presque tous les livres de Patti Smith (née en 1946) — qu'il s'agisse de recueils poétiques ou de récits autobiographiques — prennent la forme de phototextes, généralement parsemés des polaroids pris par l'autrice p. 138. Nombre de ces livres relatent les circonstances des prises de vue pour explorer une forme de foi en l'image active. La distinction entre sacré et profane devient ici caduque. Dans une forme revendiquée de naïveté, Smith s'entoure d'images bienveillantes — tableaux, sculptures, photographies ou cartes postales — dont elle attend un don d'inspiration, afin d'écrire des poèmes qui lui permettront de tenir la main de Dieu (2012, p. 353). Une boucle s'instaure : les images font écrire, agissant directement sur la littérature, et en retour, les livres ont pour fonction de dire comment agissent les images.

§ 2 Un cliché paru en 2022 dans *A Book of Days* (2023, p. 156), représentant des mains tenant elles-mêmes le polaroid d'un monument équestre (*Jeanne d'Arc* de Frémiet, 1874), semble alors présenter aux regardeurs un acte d'image en train de s'accomplir. Il résume les caractéristiques récurrentes de « l'image active » telle que paraît l'envisager Patti Smith dans toute son œuvre.

Dévotion aux images des saints protecteurs

§ 3 Le choix de Jeanne d'Arc n'est pas lié au hasard. *Just Kids* (2012, p. 38) rapporte un épisode fondateur : alors que l'autrice n'a que 19 ans, elle doit confier son nouveau-né à l'adoption. Lors de la fête de *Memorial Day*, elle se rend alors devant le *Monument à Jeanne d'Arc* de Philadelphie, pour prier et pour formuler des serments engageant le reste de son existence. La sainte, devenue gardienne de sa vocation artistique, l'accompagne depuis. Elle revient par exemple sous la forme d'une carte postale protectrice, que Smith emporte quand elle part pour la première fois en France sur les traces de Rimbaud en 1973 (2012, p. 307).

§ 4 En tant que poétesse et photographe, Smith fait de Jeanne d'Arc un sujet de prédilection. Elle affectionne particulièrement le monument de Frémiet, dont elle a rencontré des versions différentes à Philadelphie puis à Paris. Jeanne rejoint la vaste constellation de saints, d'écrivains et d'ar-

tistes auxquels l'autrice rend un culte personnel, consistant à prier, à apporter des offrandes et à photographier. Ces trois actions finissent par converger, afin de permettre à Smith de se relier à ses grands ancêtres symboliques. Ici, les images sont actives car elles suscitent l'invention de rituels, toujours recommencés, comme dans une liturgie. *A Book of Days* révèle ainsi que les innombrables portraits dont Smith s'entoure reposent sur de petits autels domestiques devant lesquels de menus objets fonctionnent comme des offrandes propitiatoires. Toute image étant susceptible de fonctionner comme la statue miraculeuse d'un saint catholique, il n'est pas surprenant que la sculpture prenne pour Smith une grande importance.

Comme des reliques

Chez Smith, l'« acte substitutif » des images (Bredenkamp, 2015, p. 159-214) semble se déployer sans encombre : le représentant rayonne de la puissance du représenté. De surcroît, Smith rapproche les portraits d'objets familiers — tasses, chaussures, lits... — possédés par ceux qu'elle aime ou admire. Les effigies fonctionneraient à la manière de ces reliques. Elles sont comme les objets touchés par un saint, possédant une forme de présence efficace, et appelés à être effleurés par les fidèles. Les livres de Smith corroborent ainsi les analyses rapprochant la technique photographique, et singulièrement le polaroid, du voile de Véronique où s'imprime la Sainte Face (Bredenkamp, 2015, p. 170).

Toute photographie peut donc devenir la relique efficace de ce qu'elle montre, et l'image active se présente volontiers comme une « image d'image », sculpture et photographie combinant ainsi fréquemment leurs forces. Photographier le monument de Frémiet n'entraîne nullement la déperdition de la force de Jeanne d'Arc. Tout au contraire, le cliché, version miniature de l'œuvre, permet à cette dernière de s'introduire dans le monde quotidien de l'autrice, pour y agir directement.

L'image n'est donc jamais un contenu, abstrait de son support. Elle se présente comme un objet concret, possédant une épaisseur matérielle que l'autrice cherche à mettre en valeur. Ici un pouce se pose sur le cliché, peut-être pour le caresser. Chez Smith, le rapport à l'image-relique passe

généralement par le toucher. Même un stylo, permettant d'écrire sur une image, établit avec elle un contact par l'entremise du texte (2015, p. 44). Pour Smith, la photographie, à l'instar de la sculpture, est un art du toucher.

Circulations : frayer des voies de communication

§8 Le cliché a été extrait d'archives, où Smith puise sans cesse de nouvelles combinaisons d'images. Il suggère que l'image photographique est libre, mobile. L'image peut se manipuler, se transmettre, se punaiser au mur, se glisser entre les pages d'un livre, devenir illustration. Les mains tenant la photographie sont ainsi appelées à devenir à terme celles des lectrices et lecteurs. Un polaroid pourra donc circuler entre les différents *photobooks* de Patti Smith, tantôt reproduit exactement à l'identique, tantôt recommencé avec des différences infimes. Cette pratique du réemploi est l'un des traits les plus intéressants des phototextes de Smith.

§9 Cette dernière s'intéresse au fait que la photographie et la sculpture de bronze sont toutes deux des techniques du multiple, pouvant connaître plusieurs « tirages ». Philadelphie et Paris se relient et communiquent par l'existence d'une même sculpture de Frémiet, et de même, la multiplication des images met directement en contact des lieux et des temps éloignés les uns des autres. Selon cette logique, le réemploi de certains clichés photographiques permet de relier les livres entre eux, quel que soit le contenu de ces derniers. Une même image, insérée dans des œuvres différentes, trouve de nouvelles significations, tout en gardant le souvenir de ses usages précédents.

§10 Cette capacité à ouvrir des voies de traverse et de communication est la source du pouvoir d'agir de l'image p. 106. Le récit *M. Train* (2015, p. 122-124) l'illustre. Quand Smith cherche à entrer en contact avec l'esprit de Haruki Murakami, des voix intérieures lui suggèrent de prendre pour « porte » la table en pierre du jardin de Schiller, autour de laquelle celui-ci conversait avec Goethe. Un polaroid sert alors à Smith de « planche de divination ouïja » :

J'ai scotché une des photos de la table de pierre au-dessus de mon bureau. Malgré sa simplicité, je trouvais qu'elle dégageait une sorte de puissance innée qui m'a ramenée à Iéna. [...] J'étais persuadée que si deux amis posaient leur main dessus, [...] il leur serait possible d'être enveloppé dans l'atmosphère de Schiller [...] et de Goethe.

§11 L'image est au comble de sa puissance quand elle accomplit ce que l'on pourrait ici qualifier d'« acte médiumnique » p. 102. Smith s'inscrit alors dans une longue tradition

de photographie spirite, notamment pratiquée — et non sans humour — par les surréalistes.

Références

- BREDEKAMP, Horst. *Théorie de l'acte d'image*, traduit par Frédéric JOLY et Yves SINTOMER, La Découverte, 2015.
- CHÉROUX, Clément et al. *Le troisième œil : la photographie et l'occulte*, Gallimard, 2004.
- FREEDBERG, David. *Le Pouvoir des images*, traduit par Alix GIROR, Gérard Monfort, 1998.
- SMITH, Patti. *A Book of Days*, Random House Publishing Group, 2022.
- SMITH, Patti. *Babel*, G. P. Putnam's Sons, 1978.
- SMITH, Patti. *Babel*, traduit par Pierre ALIEN, Christian Bourgois Éditeur, 1981.
- SMITH, Patti. *Just Kids*, Ecco, 2010.
- SMITH, Patti. *Just kids*, traduit par Héloïse ESQUIÉ, Gallimard, 2012.
- SMITH, Patti. *M. Train*, Alfred A. Knopf, 2015.
- SMITH, Patti. *M. Train*, traduit par Nicolas RICHARD, Gallimard, 2016.
- SMITH, Patti. *Un livre de jours*, traduit par Claire DESSERREY, Gallimard, 2023.

Marqueurs

- # Acte de langage/acte d'image p. 42 p. 50 p. 58 p. 62 p. 86 p. 106 p. 114 p. 118 p. 130 p. 158 p. 166 p. 170 p. 178
- # Adaptation p. 34 p. 74 p. 82 p. 130 p. 138
- # Circulation p. 22 p. 26 p. 82
- # Collection p. 46 p. 50 p. 54 p. 74 p. 78 p. 114 p. 122 p. 142 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Exemple historique XX^e p. 22 p. 26 p. 30 p. 42 p. 58 p. 62 p. 66 p. 78 p. 98 p. 102 p. 130 p. 134 p. 142 p. 166
- # Geste d'image p. 34 p. 38 p. 50 p. 58 p. 74 p. 78 p. 82 p. 102 p. 118 p. 130 p. 142 p. 154
- # Iconotexte p. 58 p. 130 p. 142
- # Image matrice p. 38 p. 42 p. 78 p. 102 p. 106 p. 122 p. 158 p. 162 p. 166 p. 174 p. 178

Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 58
p. 62 p. 78 p. 90 p. 94 p. 98 p. 110 p. 126 p. 134 p. 138
p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 174

Matérialité p. 62 p. 78 p. 98 p. 102 p. 122 p. 142 p. 158

Mur d'images p. 46 p. 50 p. 54 p. 122 p. 182

Patti Smith p. 138

Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62
p. 66 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118
p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158
p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182

Photolittérature p. 22 p. 26 p. 38 p. 62 p. 98 p. 102
p. 106 p. 110 p. 134 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 170
p. 174

Portrait p. 42 p. 94 p. 126 p. 146 p. 166

Poésie p. 30 p. 58 p. 86 p. 106 p. 130 p. 178

Resignification p. 22 p. 26 p. 34 p. 54 p. 82 p. 86 p. 106
p. 130 p. 158

Roman-photo p. 98 p. 110 p. 170

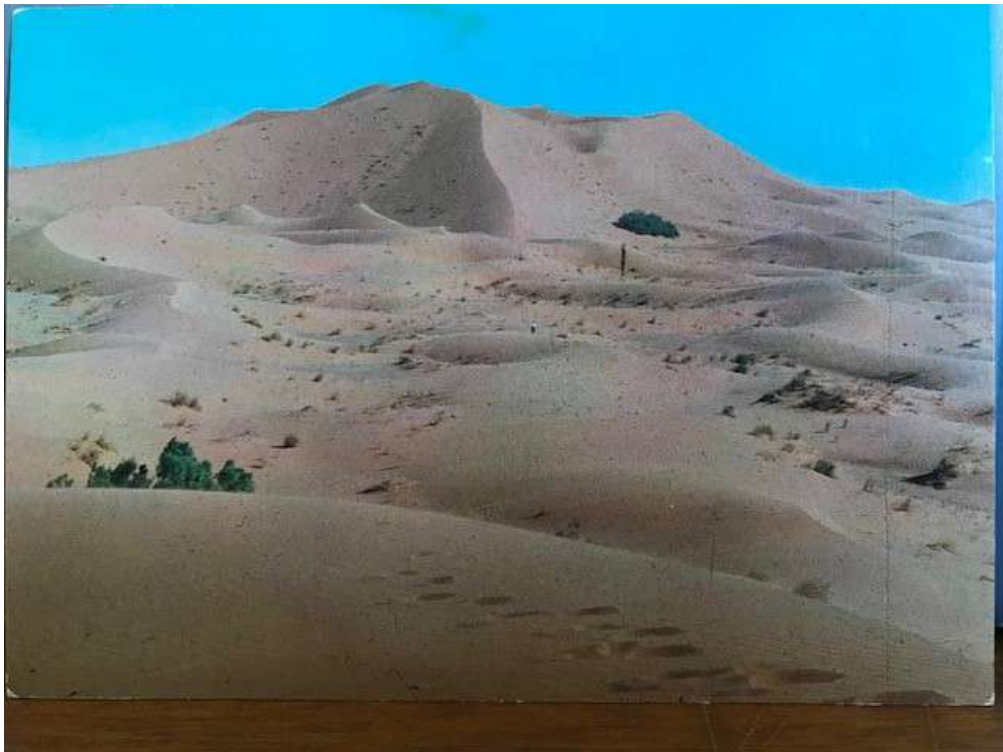
Révélation p. 122 p. 126 p. 130 p. 134 p. 142 p. 146
p. 154 p. 158

Sculpture p. 138 p. 182

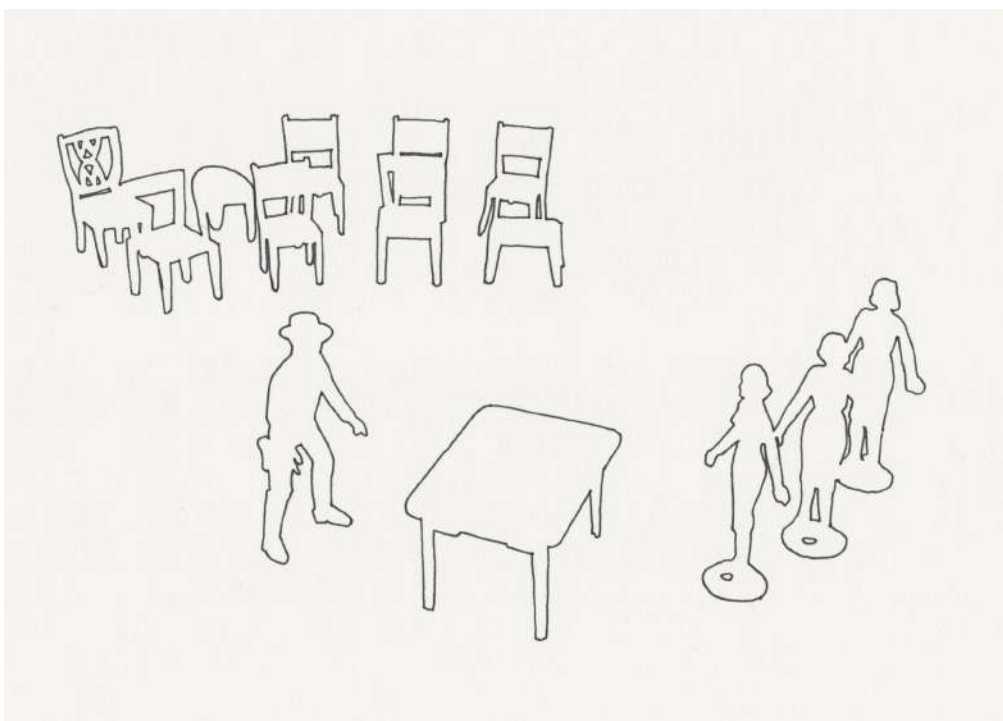
Télescopage d'époques p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 50
p. 78 p. 82 p. 86 p. 142 p. 154

Écrivain-artiste p. 38 p. 42 p. 46 p. 58 p. 94 p. 98 p. 102
p. 110 p. 114 p. 130 p. 166 p. 174

États-Unis p. 54 p. 86 p. 114 p. 138



Valérie Mréjen, reproduction de carte postale prélevée par l'artiste dans les archives de l'IMEC, issue du livre *Soustraction. Extraire, cadrer, zoomer*, Éditions de l'IMEC, 2019, p. 152 © Valérie Mréjen



Valérie Mréjen, croquis de mémoire de scène vue par l'artiste dans les archives de l'IMEC, issue du livre *Soustraction. Extraire, cadrer, zoomer*, Éditions de l'IMEC, 2019, p. 151 © Valérie Mréjen

Déboîter l'image

Valérie Mréjen à l'IMEC

§1 Le livre *Soustraction. Extraire, cadrer, zoomer* de Valérie Mréjen, écrit en 2019, est un vagabondage dans les archives de l'Institut Mémoires de l'édition Contemporaine (IMEC), à l'occasion d'une carte blanche donnée à l'artiste. Une attention particulière est portée aux boîtes de documents et objets étiquetées « DIVERS », non systématisés, inclassables, sans intérêt historique avéré. L'enquête de l'écrivaine-artiste sur le banal, sur la répétition et sur le classement de l'inclassable est fondée sur des images d'images et d'objets prélevés dans les boîtes d'archives choisies au hasard. Les visuels, tout comme les textes qui leur sont associés dans le livre, réitèrent les trois opérations basiques énoncées par le titre : extraire, cadrer, zoomer.

Images d'archives

§2 À l'IMEC, Valérie Mréjen se concentre sur « la part invisible des archives », sur ce qui n'a habituellement pas « valeur d'archive », sur autant d'objets en marge, conservés dans des boîtes de couleurs et tailles différentes (cartes de visite, agendas, fleurs séchées, photographies de classe, images de portes d'immeubles, listes, pochettes et enveloppes, collections de cartes postales, photographies de paysages, vues de voyages, tickets, marques pages, boîtes d'allumettes). Des documents non systématisés, sortis de leurs boîtes d'origine et décontextualisés, reproduits et réordonnés dans de nouvelles continuités et histoires p. 154, écrites ou esquissées en quelques phrases, tantôt par la main de l'artiste, tantôt par d'autres.

Désarchiver : extraction d'images

§3 La première phase importante dans la manipulation des images matérielles d'archives est l'acte d'extraire, le geste physique de prendre en main les objets, de les sentir, de les toucher, de les prélever, les uns après les autres, dans une répétition inlassable qui rappelle la reprise par les copistes d'antan p. 182 ou un tendre geste d'ouvrier. Valérie Mréjen écrit :

La consultation des archives est synonyme de la répétition du geste d'ouvrir des chemises, ou des enveloppes, des chemises dans des enveloppes, des enveloppes glissées dans des chemises. Pour atteindre le document il faut parfois soulever plusieurs strates de papier de diverses

textures et tourner des pages neuves intercalées, défaire puis essayer de refaire des emballages de tailles et de formes diverses, replacer les objets à leur place initiale en fonction de leur poids dans ce puzzle en trois dimensions de la boîte en carton (2019, p. 9).

Quel est le poids d'une image ? Quel est le puzzle dans lequel celle-ci va s'inscrire ? Comment refaire son lit d'origine ? Ouvrir les boîtes, dévêtir les objets-images, les révéler au grand jour, les toucher, les protéger, les rendre accessibles au regard, leur permettre de quitter les strates de papier pour y revenir, reproduites, réinscrites dans de nouvelles fictions, imprimées sous forme d'images dans un livre : visibles parce que soustraites. Valérie Mréjen écrit encore :

Des histoires pourraient lier toutes ces images entre elles, des récits en voix off où il serait question de souvenirs inventés. Une foule de récits est sédimentée au dos de ces photographies, de ces cartes postales. Où était-ce ? Que s'est-il passé ? (2019, p. 12)

Le rapport des archives aux souvenirs est projectif, elles produisent des souvenirs plus qu'elles ne les restituent. Désarchiver les images est un acte davantage productif que reproductif.

Deux images en quête d'histoire(s)

Parmi les images, nombreuses, qui composent le livre-catalogue, il y en a deux qui se détachent et autour desquelles le rapport à l'écriture se complexifie : une reproduction de carte postale et un dessin-fantôme. La carte postale montre des dunes vallonnées de sable rougeâtre sous un ciel bleu cyan sur lesquelles, hirsutes, se dressent quelques broussailles. Une alternance de traces ovales traverse, en diagonale, le premier plan. Un sentiment de vide s'installe. Sans intérêt ?

Le croquis, en noir et blanc, montre une scène entrevue par l'artiste dans une archive, perdue de vue et dessinée de mémoire, appelée « image-fantôme » p. 102 car son existence est vacillante. Étendue sur une double page, on y voit en haut à gauche une dizaine de chaises vides, formant deux rangs en

semi-cercle, plus bas la silhouette d'un cow-boy, face à lui une table rectangulaire vide, et en bas à droite trois silhouettes féminines debout les bras légèrement écartés, posées sur des semblants de socles ovales, « trois belles plantes » (2019, p. 13). Scène rêvée ou souvenir ? Les pistes sont brouillées. Peut-on archiver ce qui n'a pas (ou ce qui n'aurait pas) existé ? Introduites par un court paragraphe descriptif de la main de l'artiste, les deux images, le fantôme de la scène perdue et la carte postale, le dessin et la photo, donnent lieu à des histoires brèves, des fictions imaginées par cinq écrivains invités : Stéphane Bouquet, Dominique Guiliot, Laurent Mauvignier, Tania de Montaigne et Bertrand Schefer.

La fiction : acte et sortie de l'image

§7

L'image de la carte postale, sans intérêt apparent puisque privée de l'histoire de sa production, circulation et appartenance, ainsi que le dessin-fantôme dont la réalité de la source reste incertaine, agissent d'abord en tant que marqueurs visuels. Ils interrogent les archives écartelées entre l'acte de collecter et classer pour documenter et ce qui dans les objets et images stockés échappe au classement, à la factualité, ce qui les éloigne de la mémoire pour les inscrire dans les interprétations et récits à venir, dans une sorte de souvenir futur. Ensuite, les images et leurs reproductions agissent comme témoins d'une recherche et enquête sur les souvenirs de l'artiste. Enfin, elles deviennent *embrayeurs* de fictions. Le verbe « agir » réfère ici à la notion d'« acte d'image » (*Bildakt*) avec laquelle Horst Bredekamp désigne la capacité des images à agir (*potentia*) sur le spectateur, sur le langage, sur l'histoire et même sur le monde (2015). Dans *Soustraction*, les actes d'images se multiplient au gré des transferts. Transfert d'abord de l'archive, extraction des images des boîtes. Transfert ensuite de la carte postale en photo et du souvenir de la scène entrevue en croquis. Transfert encore des deux visuels sur les pages du livre. Transfert enfin des images en écrits — d'abord ceux de Valérie Mréjen qui les raconte, les décrit, mais aussi les rêves ; ensuite ceux des cinq écrivains invités, qui les transposent en une série de fictions, bien distinctes les unes des autres. Les transferts jouent sur la distance temporelle et spatiale qui mine notre rapport aux archives. Preuve, s'il en faut, que le passage de l'image matérielle à sa reproduction visuelle et écrite met en avant un hiatus au sein duquel les actes d'images peuvent se poursuivre à l'infini. Plus proche de la *fiction-archive* imaginée par Philippe Artières grâce à la fiction intentionnelle du montage littéraire que de l'*archive-fiction* de Michel Foucault (les récits souterrains produits à partir des différents agencements des documents), Valérie Mréjen propose, paradoxalement, un recadrage qui est non seulement une sortie de l'archive, mais aussi une série de possibles sorties de l'image.

Références

- ARTIÈRES, Philippe. *Le dossier sauvage*, Gallimard, 2018.
 BREDEKAMP, Horst. *Théorie de l'acte d'image*, traduit par Frédéric JOLY et Yves SINTOMER, La Découverte, 2015.
 MRÉJEN, Valérie. *Soustraction. Extraire, cadrer, zoomer*, Éditions de l'IMEC, 2019.
 NARDIN, Patrick, Catherine PERRET, Soko PHAY et Anna SEIDERER (dir.). *Archives au présent*, Presses Universitaires de Vincennes, 2017.

Marqueurs

- # Adaptation p. 34 p. 70 p. 82 p. 130 p. 138
- # Archive p. 34 p. 62 p. 66 p. 78 p. 82 p. 154 p. 162 p. 170 p. 174 p. 182
- # Bricolage p. 58 p. 62 p. 66 p. 78 p. 82 p. 86 p. 138 p. 150
- # Cartes postales p. 50 p. 66 p. 154 p. 158
- # Collection p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 78 p. 114 p. 122 p. 142 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Dessin p. 22 p. 42 p. 54 p. 58 p. 66 p. 90 p. 94 p. 114 p. 126 p. 130
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Fiction p. 54 p. 78 p. 90 p. 94 p. 110 p. 114 p. 122 p. 126 p. 142 p. 154 p. 178
- # Geste d'image p. 34 p. 38 p. 50 p. 58 p. 70 p. 78 p. 82 p. 102 p. 118 p. 130 p. 142 p. 154
- # Hasard p. 54 p. 86 p. 98 p. 118 p. 154 p. 162 p. 166 p. 174 p. 178
- # Hybridation p. 34 p. 42 p. 58 p. 82 p. 86 p. 106 p. 130 p. 142 p. 170 p. 174
- # Image du passé/image du présent p. 34 p. 78 p. 82 p. 126 p. 134 p. 142 p. 146 p. 158 p. 166
- # Image fictionnelle/non-fictionnelle p. 82 p. 98 p. 110 p. 114 p. 118
- # Présence/absence p. 54 p. 62 p. 78 p. 102 p. 106 p. 122 p. 126 p. 134 p. 142 p. 146 p. 158 p. 170
- # Remédiation p. 30 p. 34 p. 54 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 130 p. 154
- # Saturation p. 46 p. 50 p. 66 p. 82 p. 86 p. 110 p. 118 p. 138
- # Valérie Mréjen p. 154



L'ACTE D'IMAG
LITTÉRATURE
IN LITERATUR

18 & 19
AVRIL
2024

18 & 19
AVRIL
2024





Reproduction de l'autochrome *Un coin de la Villa (soleil couchant)*, janvier 1910. Fonds Albert Kahn, dans les pages intérieures de Hélène Gaudy, *Villa Zamir*, sun/sun éditions, 2022

Épingler l'image, piquer l'écriture

La collection « Fléchette » des éditions sun/sun

§ 1 Depuis 2022, la collection « Fléchette » des éditions sun/sun, fondées par Céline Pévriér, entend faire dialoguer une image issue des Archives de la Planète (1909-1931) d'Albert Kahn et un texte d'un écrivain ou d'une écrivaine d'aujourd'hui. Cette collection, dirigée par Adrien Genoudet, a accueilli des textes d'Hélène Gaudy (2022), Philippe Artières (2022), Marie-Hélène Lafon (2023), Fanny Taillandier (2022), Marcelline Delbecq (2023), Patrick Boucheron (2023), Marie Cosnay (2023) et Amélie Lucas-Gary (2023).

§ 2 Il est ainsi proposé à des « écritures singulières [de] lancer leur propre fléchette vers une destination, un lieu, une image, une histoire, pour mieux chercher à être "piqué-e-s" par les images. Chaque livre serait comme une continuité de ce [...] passage de [...] *La Chambre claire* [...] où, face à une image quelque chose "part de la scène, comme une flèche, et vient (le) percer" » (Pévriér et Brendlé, 2023, p. 10). Ce *punctum*, « piqure, [...] marque faite par un instrument pointu » (Barthes, 1980, p. 49), se matérialise par des perforations dans les couvertures.

§ 3 Le propos n'est pas seulement d'écrire à partir de l'image : cette dernière « saisit » (Lafon, 2023, p. 4) ou « regarde » (Lucas-Gary, 2023, p. 22) l'autrice, puis le lectorat : les photographies « engagent. Quoi que vous fassiez en les regardant, vous reproduisez l'acte du photographe. Vous appuyez sur le déclencheur. » (Artières, 2022, p. 58). L'acte d'image à l'œuvre dans la collection soulève plusieurs questions, parmi lesquelles les questions de la disparition et du récit d'archives.

Les Archives de la Planète

§ 4 Les Archives de la Planète consistent en un projet dirigé et financé, de 1909 à 1931, par le banquier milliardaire Albert Kahn, qui entendait, en rassemblant des images du monde entier, favoriser l'entente entre les nations par le biais de deux inventions récentes : le cinématographe et l'autochrome. Chaque auteur ou autrice de la collection est invité-e à choisir une image parmi les 4 000 plaques stéréoscopiques et les 72 000 autochromes de ce gigantesque fonds, abrité par le musée départemental Albert-Kahn.

§ 5 Dans le dispositif iconographique de la collection p. 110, une reproduction de l'image est imprimée sur du pa-

pier légèrement transparent et insérée en première page, dans des encoches, à la manière des anciens albums photo. L'image est amovible et manipulable, ce qui souligne son autonomie par rapport au texte et leur possible confrontation.

« Cherch[er] l'antidote à la disparition »

§ 6 Dans le projet ethnographique des Archives de la Planète, la photographie, technique moderne, était, d'une part, envisagée comme trace à même de capter le réel de l'entrée dans le XX^e siècle et comme médium capable, en informant les nations sur les autres peuples, de prévenir les conflits ; d'autre part, il s'agissait de « fixer, une fois pour toutes, des aspects, des pratiques et des modes de l'activité humaine dont la disparition fatale n'est plus qu'une question de temps » (Musée Albert-Kahn), en raison d'un système duquel participaient également les investissements du banquier capitaliste Kahn. Le positivisme du projet croise donc une conscience de la logique mortifère de la photographie (le *spectrum* évoqué par Barthes, à la fois spectacle et « cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort » (1980, p. 22-23)).

§ 7 Cette dimension crépusculaire est perceptible dans les ouvrages : Gaudy a choisi une autochrome représentant la villa du milliardaire, capturée sous un soleil couchant, symbole de sa banqueroute imminente, et baptisée Zamir, en hébreu « l'oiseau qui chante », évoquant le chant du cygne (2022, p. 60). Tandis que les *Féticheuses* de Lucas-Gary s'ouvrent sur des funérailles, Delbecq voit des membres de sa famille « apparaître sans crier gare tels d'insoupçonnés fantômes » (2023, p. 38). Lafon est retenue par l'image de bœufs sur une place déserte parce que cette scène lui rappelle son père agriculteur, au « discours funèbre et lancinant : on était périmés, on était les derniers Indiens, on finissait » (2023, p. 7).

§ 8 Les Archives ont d'ailleurs enregistré l'échec même de leur objectif au moment de la Première Guerre mondiale : elles « s'avèrent autre chose que capturer ce qui bientôt ne sera plus : tout est déjà par terre [...] tout est brûlé, comme par une déflagration de magnésium » (Taillandier, 2022, p. 21). Au moment où Gaudy consulte les Archives, la guerre en

Ukraine vient d'éclater, « dans l'angoisse que cette guerre-là, si elle s'étend, ne laisse personne pour se souvenir. À quoi bon alors les archives. À quoi bon alors les traces » (2022, p. 67).

Le récit d'archives : l'autochrome comme espace de projection imaginaire

§9 La question de la disparation dans ce vaste projet de documentation appelle celles de la mémoire et du récit d'archives p.74 : « Le récit sauve ce que les archives cherchent à sauver » (Piégay-Gros, 2014, p. 84).

§10 La matérialité des archives et leur consultation physique, qui engagent les corps et suscitent l'émotion face à leur fragilité (Gaudy, 2022, p. 68), peuvent révéler d'autres aspects de l'image (Gaudy, 2022, p. 67; Delbecq, 2023, p. 44), que consignent les récits d'archives de la collection « Fléchette ». Les autochromes de Kahn étaient destinées à être projetées, notamment dans sa villa, ouvrant littéralement un espace de projection. Celui-ci se renouvelle dans les récits, alliant enquête, discours intime, voire autobiographique (Delbecq, Gaudy, Lafon), autant de dimensions étudiées par Piégay et élargissant les projections, autrefois réservées à des publics restreints : « Gratter, fouiller, contourner les zones interdites. Écrire — entrer par effraction » (Gaudy, 2022, p. 53). Enfin, les autochromes étaient projetées en série, dans un « montage abrupt sans pellicule, reconfiguré à chaque séance, reconfigurable à l'infini » (Delbecq, 2023, p. 51), une collection. Les récits empruntent également au montage, entrecroisant les souvenirs (Delbecq, Gaudy), les (micro)fictions (Artières, Lafon) ou les références (Boucheron).

§11 L'organisation en collection même, en « une longue chaîne d'échos » (Gaudy, 2022, p. 28), permet une (re)mise en mouvement des Archives de la Planète sélectionnées :

Je pense à toutes les autres, dans toutes les autres boîtes, et aux teintes qu'elles pourraient prendre au contact d'autres données, d'autres souvenirs, au lien étroit des corps et des archives qui doivent se rencontrer pour qu'elles se réactivent, à l'urgence qu'étrangement elles induisent : elles si protégées du monde, qui ne peuvent exister sans lui. Finalement, le projet d'A. K. était bien infini (Gaudy, 2022, p. 69).

Références

- ARTIÈRES, Philippe. *Le dos de l'histoire*, sun/sun éditions, 2022.
- BARTHES, Roland. *La Chambre claire, note sur la photographie*, Première édition, Gallimard, 1980.
- BOUCHERON, Patrick. *Les colonnes de San Lorenzo*, sun/sun éditions, 2023.
- COSNAY, Marie. *Toi et ton frère*, sun/sun éditions, 2023.
- DELBECQ, Marcelline. *Envolée*, sun/sun éditions, 2023.
- DEMANZE, Laurent. « Partager le paysage – sur Villa Zamir d'Hélène Gaudy », AOC, 2023.
- GAUDY, Hélène. *Villa Zamir*, sun/sun éditions, 2022.
- GENOUDET, Adrien. *L'effervescence des images: Albert Kahn et la disparition du monde*, Les Impressions nouvelles, 2020.
- LA FON, Marie-Hélène. *Où sont les hommes?*, sun/sun éditions, 2023.
- LUCAS-GARY, Amélie. *Féticheuses*, sun/sun éditions, 2023.
- MUSÉE ALBERT-KAHN. *Les Archives de la Planète*, Musée Albert-Kahn. <<https://albert-kahn.hauts-de-seine.fr/les-collections/presentation/photographies-et-films/les-archives-de-la-planete>>.
- PÉVRIER, Cécile et Cholé BRENDLÉ. « L'image réactive », *Le Matricule des Anges*, n°245, 2023, p. 10-11.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie. « Récits d'archives », *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, n°13-14, octobre 2014, p. 73-87. <<https://doi.org/10.4000/elh.473>>.
- TAILLANDIER, Fanny. *Foudres*, sun/sun éditions, 2022.

Marqueurs

- # Affect p. 42 p. 62 p. 102 p. 142 p. 150 p. 158
- # Archive p. 34 p. 62 p. 66 p. 74 p. 82 p. 154 p. 162 p. 170 p. 174 p. 182
- # Bricolage p. 58 p. 62 p. 66 p. 74 p. 82 p. 86 p. 138 p. 150
- # Collection p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 114 p. 122 p. 142 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Collection éditoriale p. 110 p. 170
- # Commande p. 110 p. 150 p. 154 p. 162 p. 170
- # Contrepoint p. 38 p. 58 p. 66 p. 102 p. 158
- # Corps p. 38 p. 50 p. 102 p. 130 p. 150 p. 158
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Exemple historique XX^e p. 22 p. 26 p. 30 p. 42 p. 58 p. 62 p. 66 p. 70 p. 98 p. 102 p. 130 p. 134 p. 142 p. 166

Fiction p. 54 p. 74 p. 90 p. 94 p. 110 p. 114 p. 122
p. 126 p. 142 p. 154 p. 178

France p. 30 p. 38 p. 46 p. 50 p. 66 p. 102 p. 106 p. 110
p. 118 p. 122 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 166
p. 170 p. 174 p. 178 p. 182

Geste d'image p. 34 p. 38 p. 50 p. 58 p. 70 p. 74 p. 82
p. 102 p. 118 p. 130 p. 142 p. 154

Iconothèque p. 46 p. 50 p. 66 p. 82 p. 86 p. 106 p. 162
p. 170

Image du passé/image du présent p. 34 p. 74 p. 82
p. 126 p. 134 p. 142 p. 146 p. 158 p. 166

Image matrice p. 38 p. 42 p. 70 p. 102 p. 106 p. 122
p. 158 p. 162 p. 166 p. 174 p. 178

Images fixes/animées p. 82 p. 98 p. 114 p. 138 p. 178

Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 58
p. 62 p. 70 p. 90 p. 94 p. 98 p. 110 p. 126 p. 134 p. 138
p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 174

Matérialité p. 62 p. 70 p. 98 p. 102 p. 122 p. 142 p. 158

Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62
p. 66 p. 70 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118
p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158
p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182

Présence/absence p. 54 p. 62 p. 74 p. 102 p. 106
p. 122 p. 126 p. 134 p. 142 p. 146 p. 158 p. 170

Remédiation p. 30 p. 34 p. 54 p. 74 p. 82 p. 86 p. 106
p. 130 p. 154

Série d'images p. 98 p. 110 p. 118 p. 138 p. 150 p. 154
p. 170 p. 174 p. 178

Télescopage d'époques p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 50
p. 70 p. 82 p. 86 p. 142 p. 154

Gif de Ben Cecarelli, vainqueur de l'édition
GiftUp! 2018, à partir du tableau de Pietro
della Vecchia, *Saint Marc l'évangéliste*



GifItUp!, du *bildakt* au *bildback*

L'éditorialisation des collections numérisées dans les institutions patrimoniales

§1 Depuis 2013, le concours annuel GifItUp! organisé par Europeana célèbre le remixage créatif du patrimoine culturel, en encourageant les publics à façonner des GIF à partir des collections iconographiques disponibles en ligne. GifItUp! s'inscrit ainsi dans un paradigme d'éditorialisation des patrimoines numérisés désormais largement encouragé par les GLAM qui, après avoir œuvré à rendre leurs fonds accessibles au plus grand nombre, cherchent désormais à en garantir la visibilité et la circulation au-delà de leurs espaces institutionnels.

§2 Créative et ludique, l'éditorialisation des archives n'en pose pas moins question : en quoi cette ouverture tous azimuts — ouverture de l'institution sur le web, ouverture des fonds artistiques et historiques au collectif, au détournement et à la ré-appropriation — agit-elle sur les images, au risque d'en modifier ou d'en altérer la signification, l'historicité ou même la puissance symbolique ? Par-delà toute considération alarmiste, ce *bildakt* populaire doit d'abord être considéré comme un *bildhack* : une manipulation généralement ludique, voire polémique, d'un contenu, mais dont la finalité n'est pas tant irrévrencieuse ou subversive qu'heuristique.

Des patrimoines numérisés : quand l'œuvre devient donnée

§3 La transition numérique des bibliothèques et des musées s'est d'abord traduite par une politique de numérisation massive des collections dans les années 1990. Convaincues de pouvoir toucher le public par-delà leurs murs grâce au développement du web, les institutions patrimoniales ont rapidement bâti de gigantesques bases de données accessibles en ligne via des infrastructures dédiées qui abritent la majeure partie de notre patrimoine numérisé. Aujourd'hui bien ancrées dans le paysage numérique, les plateformes patrimoniales telles que Gallica, Europeana, Ina.fr, RetroNews... sont le résultat de la « première » transition numérique des institutions, caractérisée par un paradigme de l'accès (Treleani, 2017). Cette numérisation provoque cependant une remédiation profonde des œuvres et des documents p. 154, dont le public est amené à manipuler des représentations numériques.

4§ En choisissant de célébrer le GIF, un format numérique déjà ancien, créé dans les années 1980 pour réaliser de brèves animations répétitives, le concours GifItUp! acte cette mise en données du patrimoine, tout en investissant le vaste chantier des modalités de *circulation* des collections numérisées. Tombé en désuétude dans les années 1990, le format GIF a été repopularisé au tournant des années 2000 par les réseaux sociaux, incarnant le phénomène d'iconisation de la communication numérique (Paveau, 2019). Élément essentiel du technodiscours numérique, le GIF permet ainsi de faire vivre les collections en ligne au-delà des plateformes institutionnelles, en particulier sur les plateformes conversationnelles. À cet égard, GifItUp! permet de toucher des publics qui, s'ils ne fréquentent pas les musées et les bibliothèques, ne consultent pas davantage Gallica.

Du *bildakt* au *bildback*

5§ Pour remporter le concours GifItUp!, il faut donc animer et détourner des images patrimoniales : affiches, enluminures de manuscrits, estampes ou tableaux. Le concours ne comporte aucune restriction. Le GIF repose sur des manipulations variées, qui consistent le plus souvent à animer une image sans déroger à ce qu'elle met en scène (ainsi verra-t-on courir les chevaux saisis par Eadweard Muybridge dans la planche « animal locomotion »). D'autres manipulations s'appuient sur l'adjonction de nouveaux éléments iconographiques, de manière à transformer le sens de l'image, en jouant notamment sur des effets d'anachronismes (telle cette trotinette électrique conduite par un hipster, traversant le tableau impressionniste « A City Park » du peintre William Merritt Chase). Enfin, une dernière manipulation consiste à ajouter un texte sur l'image — une pratique caractéristique du genre GIF — généralement de manière à créer un décalage entre les messages graphique et linguistique.

6§ Que l'éditorialisation des collections passe par des pratiques de détournement, de remix ou de *mash-up* n'est pas étonnant, tant cela s'avère consubstantiel à une culture numérique travaillée par un esprit du *hack* (Mauro, 2022). La création du GIF engage un travail de *bricolage* des fichiers, qui peut nécessiter des dizaines d'heures de travail, et requiert la manipulation de logiciels parfois pointus. La force

herméneutique d'un tel processus n'est pas à négliger. La figure du hacker renvoie à celle du bricoleur, doté d'un goût compulsif pour l'observation, la compréhension du fonctionnement de ce qui se cache sous nos machines et leurs interfaces logicielles. Cette compréhension est à entendre au sens étymologique, *prendre avec soi*, car hacker c'est aussi s'approprier du code en le réécrivant. En d'autres termes, le hack renvoie à un principe d'écriture à contrainte, souvent ludique — peu éloignée d'ailleurs de la tradition littéraire de la parodie et du pastiche p. 86.

§7 Ce qui se joue dans le *bildhack* du concours GiftUp!, c'est donc un double apprentissage, à la fois technique et culturel, puisqu'un dialogue est nécessairement engagé avec l'œuvre. Pour être réussi, le GIF doit en effet s'inscrire dans un processus d'écriture ou de réécriture de l'histoire et du sens des œuvres. Cette rencontre entre les acteurs du patrimoine et une communauté d'écriture amateur bouscule moins les œuvres du patrimoine que les concepts fortement ancrés dans les politiques patrimoniales, à commencer par l'autorité des créateurs et des institutions.

Avec qui converse l'image conversationnelle ?

§8 Pour les institutions porteuses du projet, le concours GiftUp! marque l'occasion de gagner de nouveaux publics dans un écosystème numérique élargi, et en particulier sur les réseaux sociaux. La stratégie d'éditorialisation s'appuie sur un paradigme participatif devenu central dans nos sociétés contemporaines. Mais dans un contexte de concentration des services numériques, marqué par le technolibéralisme des GAFAM, cet « impératif participatif » (Severo, 2021) doit pourtant être nuancé et questionné : est-ce que ces applications, ces jeux-concours, ces images manipulées et partagées sur les réseaux sociaux, participent vraiment à la fabrique d'une communauté — et si oui, cette communauté est-elle vraiment soudée autour d'un idéal de patrimonialisation ou plutôt mue par la dynamique des sociabilités numériques ?

§9 Si l'image numérique est « conversationnelle » (Gunther, 2014), il faut bien avouer qu'elle radote un peu. Sur les réseaux sociaux, il est difficile d'échapper à l'injonction de publication : partager, avec les autres, la même image que les autres, revient à marquer son adhésion à la communauté. Autant de publications soutenues par une logique de plateformes qui engage une standardisation des contenus. Répétitive ou « mèmique », l'image ne cherche plus nécessairement à se faire originale.

§10 Considérons ainsi ce GIF détournant le tableau de Pietro della Vecchia, représentant Saint Marc, dans une mise en scène d'un geste d'image propre à nos amours

contemporaines : le *swipe*. Ce geste de « balayage », né avec les écrans tactiles et interactifs, est ce qui permet notamment de faire défiler les profils sur des applications de rencontres (le sens du *swipe* détermine alors les profils que l'on retient, « like », et ceux que l'on « jette »). Ce GIF a donc d'abord été publié sur Giphy, la base de données des GIF la plus populaire à travers le monde. Il a fait l'objet d'une indexation, c'est-à-dire d'un travail de *tagging* réalisé par l'institution. Ce GIF a été vu plus d'un million de fois, ce qui est indéniablement un gage de succès, notamment pour le concours GiftUp!.

Tâchons à présent de tracer ce GIF sur le web, en l'intégrant dans le moteur de recherche d'image inversé TinEye. Il réapparaît sur différents journaux ou magazines en ligne, à l'international (sur un site d'information guatémaltèque par exemple, ou encore un site britannique), mais également sur les réseaux sociaux (relayé dans un appel à témoignage de BBC Business : « est-ce que les applis de rencontre ont changé votre conception des relations amoureuses ? »). À chaque fois, l'origine de l'image n'est pas sourcée, ou un lien nous renvoie vers Giphy. C'est là sans doute que s'opère un hiatus potentiellement problématique entre l'objectif patrimonial des institutions, et la dynamique médiatisante des communautés en ligne, qui se concentrent sur un usage plutôt instrumental de l'archive, dont la valeur marketing n'a jamais été aussi forte.

Patrimonialisation collective et resignification

Ces quelques réserves émises, n'oublions pas d'insister sur la forte puissance heuristique du *bildhack*, qui célèbre une culture collective nécessairement préalable à tout acte de détournement. Cette connaissance partagée du patrimoine renvoie à ce que Marie-Anne Paveau qualifie de « forme conniventielle, fonctionnant sur des partages culturels » (2021). C'est d'ailleurs ici que réside principalement le caractère conversationnel de ces mêmes numériques, dans la mesure où le partage de références propres à une communauté demeure un puissant facteur d'échange. Cette culture n'engage pas nécessairement une grande expertise, d'ailleurs, mais implique déjà le partage d'un imaginaire commun associé à l'histoire d'une œuvre, à la technique qu'elle mobilise, à l'époque ou au courant esthétique qu'elle incarne. En ce sens, les projets institutionnels tels que GiftUp! ouvrent la voie à des dispositifs critiques particulièrement efficaces. Dans bien des cas en effet, l'image manipulée converse avec sa source, assurant ainsi sa propre glose, sa propre analyse ou même sa critique.

Et c'est peut-être finalement dans la conversation qu'elle engage avec elle-même que l'image hackée déploie sa

force heuristique, en engageant un processus de resignification iconique — concept linguistique que l'on emprunte à Marie-Anne Paveau (2019), elle-même redevable de Donna Haraway et Judith Butler. Par-delà tout effet ludique, la manipulation et la recontextualisation des images s'opèrent bien souvent à partir de leurs traits les plus saillants — ce qui en fait des œuvres, des icônes — avec une ambition politique, pour un effet potentiellement « réparateur » p. 174. C'est ainsi qu'à y regarder de plus près, les « profils » qui défilent sur le smartphone de Saint Marc renvoient à ce que Lydia Flem a décrit comme des « visages iconiques des muses qui célèbrent la beauté idéalisée des femmes depuis des siècles » (2018). La beauté idéalisée de Marie, de Diane, qui hante encore aujourd'hui l'imaginaire et la représentation des femmes.

§14 Ainsi le *bildhack* s'impose-t-il comme un geste d'éditionnalisation dont la dimension performative s'inscrit dans le cadre du glissement, relativement récent, du concept de patrimoine — maîtrisé et décidé par des institutions légitimées et légitimantes — vers celui de patrimonialisation, impliquant la participation de communautés plus larges, désormais impliquées dans la fabrique de leur propre histoire.

Références

- FLEM, Lydia. « 15 photographies extraites de la série *Féminicide* », *MuseMedusa*, n°6, 2018. <https://archives.musemedusa.com/dossier_6/flem/>.
- GUNTHER, André. « L'image conversationnelle », *Études photographiques*, n°31, mars 2014. <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3387>>.
- MAURO, Aaron. *Hacking in the Humanities*, Bloomsbury Publishing, 2022.
- PAVEAU, Marie-Anne. « La resignification. Pratiques technodiscursives de répétition subversive sur le web relationnel », *Langage et société*, vol. 167, n°2, 2019, p. 111-141. <<https://doi.org/10.3917/ls.167.0111>>.
- PAVEAU, Marie-Anne. « Le gif, outil d'iconisation du discours sur Twitter », *Forum Linguístico*, vol. 18, n°Extra 1, 2021, p. 5843-5864. <<https://doi.org/10.5007/1984-8412.2021.e79651>>.
- PAVEAU, Marie-Anne. « Technographismes en ligne. Énonciation matérielle visuelle et iconisation du texte », *Corela. Cognition, représentation, langage*, n°HS-28, juin 2019. <<https://doi.org/10.4000/corela.9185>>.
- SEVERO, Marta. *L'impératif participatif : institutions culturelles, amateurs et plateformes*, Éditions de l'INA, 2021.

TRELEANI, Matteo. *Qu'est-ce que le patrimoine numérique ? Une sémiologie de la circulation des archives*, Le bord de l'eau, 2017.

Marqueurs

- # Adaptation p. 34 p. 70 p. 74 p. 130 p. 138
- # Archive p. 34 p. 62 p. 66 p. 74 p. 78 p. 154 p. 162 p. 170 p. 174 p. 182
- # Bricolage p. 58 p. 62 p. 66 p. 74 p. 78 p. 86 p. 138 p. 150
- # Circulation p. 22 p. 26 p. 70
- # Collectif/individuel p. 54 p. 66 p. 98 p. 114 p. 134 p. 142 p. 154
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Geste d'image p. 34 p. 38 p. 50 p. 58 p. 70 p. 74 p. 78 p. 102 p. 118 p. 130 p. 142 p. 154
- # Hybridation p. 34 p. 42 p. 58 p. 74 p. 86 p. 106 p. 130 p. 142 p. 170 p. 174
- # Iconothèque p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 86 p. 106 p. 162 p. 170
- # Image du passé/image du présent p. 34 p. 74 p. 78 p. 126 p. 134 p. 142 p. 146 p. 158 p. 166
- # Image fictionnelle/non-fictionnelle p. 74 p. 98 p. 110 p. 114 p. 118
- # Images fixes/animées p. 78 p. 98 p. 114 p. 138 p. 178
- # Médiation p. 46 p. 50 p. 66 p. 90 p. 94 p. 182
- # Peinture p. 58 p. 66 p. 130
- # Remédiation p. 30 p. 34 p. 54 p. 74 p. 78 p. 86 p. 106 p. 130 p. 154
- # Resignification p. 22 p. 26 p. 34 p. 54 p. 70 p. 86 p. 106 p. 130 p. 158
- # Saturation p. 46 p. 50 p. 66 p. 74 p. 86 p. 110 p. 118 p. 138
- # Télécopage d'époques p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 50 p. 70 p. 78 p. 86 p. 142 p. 154
- # Web p. 86 p. 118 p. 174 p. 178



Capture d'écran du flux de publications du compte AutoImagist de Zach Whalen sur Mastodon

Entre modernisme, littérature combinatoire et intelligence artificielle

Le bot @AutoImagist de Zach Whalen

§ 1 Le bot @AutoImagist, présent sur Twitter et Mastodon, génère des poèmes dans le style du célèbre poète imagiste américain William Carlos Williams (1883-1963). Pour ce faire, il sélectionne de manière aléatoire deux images sur Flickr, un site web de partage de photos, et génère leur légende automatiquement grâce à l'application de vision par ordinateur de Microsoft Azure, une plateforme offrant des services de traitement et stockage de données. Ensuite, les deux descriptions sont combinées pour créer des comparaisons ou juxtapositions, avant d'être formatées comme un poème. Ce bot a été développé en 2017 par Zack Whalen, professeur associé en études numériques à l'université de Mary Washington, et auteur de nombreux projets de création numérique, dont une vingtaine de bots.

§ 2 Dans cette œuvre, la relation texte-image est présente à trois niveaux. Premièrement, dans la continuité de l'imagisme moderniste, l'accent est placé sur l'image mentale déclenchée par le texte à la lecture de celui-ci. Deuxièmement, la mise en page du poème imite la pratique poétique de Williams, dans laquelle la disposition des vers sur la page joue un rôle prépondérant. L'intertextualité se situe à la fois au niveau du contenu et de l'image formée par le poème sur la page ou l'écran. Enfin, les images sélectionnées aléatoirement sur Flickr, à la source des légendes générées automatiquement, constituent le point de départ des poèmes. Ce triple acte d'image situe ce bot à l'intersection entre la tradition moderniste imagiste, la poésie combinatoire computationnelle et l'intelligence artificielle.

Abstraction procédurale du mouvement poétique imagiste

§ 3 L'inspiration stylistique imagiste de l'œuvre est référencée dans le nom du bot, la biographie du compte du bot @AutoImagist sur Twitter et la page GitHub du projet, où le poète imagiste Williams est nommé. Ce sous-genre du modernisme s'attache à utiliser un langage précis et incisif pour présenter une image. Les poèmes de Williams, en particulier, sont composés de descriptions d'objets successives for-

mant une image unique. La mise en page du poème est souvent reconnaissable et significative, puisqu'elle contribue à la cadence rapide de visualisations successives des différents éléments de l'image.

Les éléments procéduraux du code s'attachent à créer un poème conforme aux principes de l'imagisme. Premièrement, le code appelle l'API de Flickr pour sélectionner deux images de manière aléatoire dont la légende est ensuite générée via l'API de Microsoft Azure. Ces deux textes sont unis par le mot *like* afin de créer une comparaison ou par une locution prépositionnelle choisie au hasard parmi 36 possibilités afin de créer une juxtaposition.

Ensuite, le texte est soumis à une fonction de mise en page sélectionnée parmi quatre options. Deux options formatent le texte de manière similaire aux poèmes de Williams « The Red Wheelbarrow » et « This Is Just to Say ». La troisième formate le poème de manière aléatoire, chaque mot ayant une chance sur sept d'être suivi par un saut de ligne ou un saut de paragraphe. La dernière choisit de manière aléatoire entre cinq longueurs de ligne différentes et formate le poème en conséquence.

Le code réduit donc l'œuvre de Williams à une série de dimensions formelles. Ce faisant, il procéduralise également certains principes de l'imagisme. L'association de deux descriptions d'images qui, de prime abord, sont sans lien, et dont les sujets ne sont pas limités, reflète la liberté absolue relative au thème prônée par les imagistes. Les systèmes de génération de légendes sont conçus pour produire un langage économe et suggestif d'une image, sans laisser place à l'ambiguïté ou l'abstraction. Quatre types de mise en page jugées emblématiques ou reconnaissables sont abstraites de la production poétique de l'auteur. Ils sont ensuite eux-mêmes réduits à une série de règles pouvant traiter des textes de longueur variables.

La production de ce bot est évocatrice de l'œuvre de Williams et cette intertextualité est explicitée à de multiples reprises. Ce bot est donc transparent dans sa proposition esthétique. L'approximation stylistique est possible grâce à la dimension relativement formalisée de l'œuvre poétique

imagiste de cet auteur, bien que le procédé créatif synthétique du bot soit éloigné de sa pratique d'écriture.

L'héritage avant-gardiste des bots littéraires

§8 Ce procédé créatif procédural a cependant hérité d'autres avant-gardes littéraires, telles que le dadaïsme, le surréalisme p. 174 et l'Oulipo, dont les pratiques sont précurseurs de la tradition de la génération procédurale computationnelle dans laquelle le bot @AutoImagist s'inscrit. Par exemple, les expérimentations du groupe Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) sont fondées sur le respect de règles formelles permettant la création d'œuvres inattendues, et la technique du cut-up, consistant à découper des parties de textes existants et à les réarranger de manière aléatoire, est développée par les dadaïstes dans le cadre d'un rejet de la notion bourgeoise et romantique du génie auctorial (Retfberg, 2018, p. 39-46). L'usage récurrent de la fonction *random.choice* par @AutoImagist, permettant de choisir de manière aléatoire une option parmi une liste, illustre le rôle important du hasard à différents niveaux de création, et le reste du code formalise la procédure de génération grâce à une suite de règles.

§9 La continuité entre ces pratiques créatives se manifeste également au travers de l'utilisation d'images comme matériel source. La technique du cut-up vient du collage visuel, avant d'être remédiée dans les pratiques textuelles, sonores et vidéo. En ce sens, le cut-up anticipe et est en conversation avec la nature transcodée et remédiée de nombreuses œuvres de littérature numérique (Retfberg, 2018, p. 45). Dans le cas d'@AutoImagist, les poèmes peuvent aisément être lus comme des collages aléatoires de deux images « trouvées » qui sont ensuite transcodées en textes via un procédé transmédiatique opéré par l'algorithme de génération automatique de légendes d'image.

Littérature combinatoire, réseaux sociaux et intelligence artificielle

§10 L'histoire de la littérature numérique est inextricablement liée à l'histoire de l'informatique. La matérialité de l'environnement numérique et, dans ce cas, des réseaux sociaux, devient une fonction des œuvres qui y sont créées et distribuées. Il existe une tension entre la tradition de la littérature numérique combinatoire et celle, plus récente, de la littérature sur les réseaux sociaux. La première adopte une posture expérimentale, où la génération de la littérature est entièrement régulée par un code développé localement. La seconde se développe sur des plateformes existantes avec lesquelles les créateur·ices interagissent en tant qu'utilisateur·ices, via une interface, sans avoir accès aux rouages de la

machine. Le rapport à la matérialité du monde numérique est donc entravé par des couches de médiations qui régissent l'interaction et définissent des périmètres de création restreints. Grâce aux API qui permettent de publier automatiquement sur certains réseaux, et, par conséquent, de contourner partiellement l'injonction des interfaces, les bots littéraires ont une position unique leur permettant de jeter un pont entre ces deux traditions.

Par son utilisation du service de génération automatique de légendes d'image de Microsoft Azure, @AutoImagist ajoute une nouvelle dimension à ce point de rencontre entre poétique combinatoire et littérature sur réseaux. La procéduralité prévisible basée sur les probabilités des bots littéraires antérieurs à l'avènement de l'IA contraste avec ce nouveau mode de génération basé sur une grande quantité de données d'entraînement auxquelles l'utilisateur·ice n'a pas accès et des réseaux de neurones dont les sorties ne sont pas stables. L'interaction entre ces deux méthodes de générations de texte appartenant à des époques technologiques différentes illustre les transformations subies par le champ du traitement automatique de la langue. S'il n'existe actuellement (en 2024) que peu de bots littéraires qui ont recours aux technologies de l'IA, les innovations informatiques ont toujours donné lieu à des expérimentations artistiques. L'IA n'est donc qu'un outil supplémentaire détourné pour la cause littéraire p. 118. Cependant, l'aisance avec laquelle l'IA transcode le texte en image et vice versa promet d'en faire un terrain de jeu particulièrement fertile en termes d'actes d'image en littérature.

Références

- ALDINGTON, Richard et al. *Some Imagist Poets: An Anthology*, 1, Houghton Mifflin, 1915.
- BAETENS, Jan. « OuLiPo and proceduralism », dans *The Routledge companion to experimental literature*, Routledge, 2012, p. 115-127.
- FLORES, Leonardo. « Artistic and Literary Bots », dans *Electronic Literature as Digital Humanities. Contexts, Forms, and Practices.*, Bloomsbury Publishing, 2021, p. 131-143. <<https://doi.org/10.5040/9781501363474.ch-011>>.
- KRATKY, Andreas. « Poetic Automatisms: A Comparison of Surrealist Automatisms and Artificial Intelligence for Creative Expression », dans WÖLFEL, M., J. BERNHARDT et S. THIEL (dir.), *ArtsIT, Interactivity and Game Creation*, 422, Springer, Cham, 2022, p. 359-378. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-95531-1_25>.

- LOLLER-ANDERSEN, Malte et Björn GAMBÄCK. « Deep Learning-based Poetry Generation Given Visual Input », dans *ICCC - International Conference on Innovative Computing and Cloud Computing*, 2018, p. 240-247. <https://www.computationalcreativity.net/iccc2018/sites/default/files/papers/ICCC_2018_paper_59.pdf>.
- MORGAN, Frederick. « William Carlos Williams: imagery, rhythm, form », *The Sewanee Review*, vol. 55, n^o 4, 1947, p. 675-690.
- RETTBERG, Scott. *Electronic Literature*, John Wiley & Sons, 2018.
- SAEMMER, Alexandra. « Digital Literature—A Question of Style », *Reading Moving Letters: Digital Literature in Research and Teaching*, edited by Roberto Simanowski, Jörgen Schäfer, and Peter Gendolla, 2010, p. 163-182. <<https://doi.org/10.1515/9783839411308-008>>.
- WHALEN, Zach. *AutoImagist*, 2018. <<https://github.com/zachwhalen/AutoImagist>>.

Marqueurs

- # Acte de langage/acte d'image p. 42 p. 50 p. 58 p. 62 p. 70 p. 106 p. 114 p. 118 p. 130 p. 158 p. 166 p. 170 p. 178
- # Bricolage p. 58 p. 62 p. 66 p. 74 p. 78 p. 82 p. 138 p. 150
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Hasard p. 54 p. 74 p. 98 p. 118 p. 154 p. 162 p. 166 p. 174 p. 178
- # Hybridation p. 34 p. 42 p. 58 p. 74 p. 82 p. 106 p. 130 p. 142 p. 170 p. 174
- # Iconothèque p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 82 p. 106 p. 162 p. 170
- # Légende p. 30 p. 106 p. 138 p. 150 p. 166 p. 182
- # Poésie p. 30 p. 58 p. 70 p. 106 p. 130 p. 178
- # Protocole p. 118 p. 150 p. 174 p. 178
- # Remédiation p. 30 p. 34 p. 54 p. 74 p. 78 p. 82 p. 106 p. 130 p. 154
- # Resignification p. 22 p. 26 p. 34 p. 54 p. 70 p. 82 p. 106 p. 130 p. 158
- # Saturation p. 46 p. 50 p. 66 p. 74 p. 82 p. 110 p. 118 p. 138
- # Singularité/pluralité p. 66 p. 134 p. 138 p. 146
- # Télescopage d'époques p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 50 p. 70 p. 78 p. 82 p. 142 p. 154
- # Web p. 82 p. 118 p. 174 p. 178
- # États-Unis p. 54 p. 70 p. 114 p. 138



"The Abbé", drawing by Aubrey Beardsley incorporated into the novel "Under the Hill", first published in *The Savoy*, Leonard Smithers publisher, 1896, p. 157

“The Abbé” by Aubrey Beardsley

An Introduction and Initiation to *Under the Hill*

§1 In 1895, after his dismissal from *The Yellow Book* (published by John Lane and The Bodley Head), in connection with the Wilde affair, Aubrey Beardsley (1872-1898) embarked on a new periodical with writer Arthur Symons and publisher Leonard Smithers entitled *The Savoy* (1896). Fascinated by the art of writing throughout his career, Beardsley seized the opportunity to publish periodically his first and only novel, intended as a satirical reimagining of the myth of Venus and Tannhäuser, made famous in the second half of the XIXth century by Richard Wagner’s Opera *Tannhäuser*. However, Beardsley honoured an agreement with Lane to publish the story in *The Yellow Book*: he likewise changed the name from Tannhäuser to Fanfreluche for its publication in *The Savoy*.

§2 As an illustrator, Beardsley incorporated six drawings into the text. “The Abbé” is the first drawing in this version of the novel. Although *The Savoy* is described as an “illustrated quarterly”, the drawings are not mere illustrations; they also convey the meaning of the story and reflect the ambiguous and aesthetic universe imagined by the author.

An Abbé as a Dandy

§3 While the story of Fanfreluche in the Mount of Venus morality appear either as a fantasy or as a libertine novel, it must also be considered that *Under the Hill* is a profoundly intimate work, conceived as a reaction to Victorian morality (1904). Indeed, the main character is, in many ways, inspired by the author himself. From the very first words of the novel, he is introduced as “The Abbé Fanfreluche” (1896, p.156). If his title may refer to the function as a sign of his future devotion to Venus, the goddess of love, or as a sign of apostasy from the Christian faith. In that case, the particular choice of the French noun must be compared to the author’s initials and the signature of the artist who was a Francophile reader: A. B. The French pronunciation of these letters, “A-B”, is homophonic with that of the French word “Abbé”.

§4 There is an apparent confusion between Aubrey Beardsley and this “Abbé Fanfreluche”. Both chose to leave the social world, shunning the rigours of Victorian education and upbringing, to “slip into exile” (1896, p.156), in the imaginary realm — a world of eroticism, grotesque, beauty, and

aestheticism. Thus, the Venusberg (the Mount of Venus) could be seen as an anti-Victorian world, governed by new conventions of licentiousness and aestheticism. The drawing “The Abbé” represents the moment when the character is about to enter this new underworld. While the title refers to Aubrey Beardsley, it is not a self-portrait. The Abbé Fanfreluche is depicted as a dandy with panache: a lute at his back, a large wig, and a ruff surrounding the thin lines of his face. He wears a large coat and an elegant sash, signifying the nobility of this character. In addition, his posture and his cane may evoke James McNeill Whistler’s portrait of Comte Robert de Montesquiou-Fézensac as suggested by Linda Getler Zatlin (2016, p. 256). On the other hand, the fan, the bow and the muff are traditionally feminine attributes in the pictorial tradition. This foppish attire also recalls the meaning of the French name Fanfreluche.

A Scenery Veiled in Eroticism

This first drawing introduces the exploration of sexual and gender fluidity p. 26 elaborated in the novel. The scenery, for its part, anticipates the eroticism of the Venusberg. Given the Victorian censorship, Beardsley elaborates a metaphorical description of sensuality. In his novel he describes how, while playing the lute, Fanfreluche opens and awakens the Venusberg’s portal with sensual pleasure:

Softly across the spell-bound threshold the song floated and wreathed itself about the subtle columns, till the moths were touched with passion and moved quaintly in their sleep. One of them was awakened by the intenser notes of the Abbé’s lute-strings, and fluttered into the cave. Fanfreluche felt it was his cue for entry (1896, p. 159).

§5 In a sense, *The Abbé* is an illustration of this scene because the columns of the Venusberg’s entrance, the moths and the “strange flowers” (1896, p. 156) are all represented. However, these elements coincide in the drawing to highlight Fanfreluche’s erotic initiation.

§6 The flowers, like the one above Fanfreluche’s left elbow, and more specifically the other one in the bottom right corner, could symbolise feminine desire or the female sex as

in *Le Roman de la rose*, one of Beardsley's favourite books, as well as in the more recent *Parsifal* by Wagner with its flower maidens. The moth next to Fanfreluche's right elbow, on the other hand, leads the spectator's gaze towards the column and a second moth merged with the image of a naked body, in the top left corner. This particular combination of a moth-maiden on the column clearly signifies the sexual symbolism of the scenery p. 126. Furthermore, it directs the viewer's attention to the opening of the sky amid a dense vegetation, signifying this erotic place, or a farewell to the normal world: "Adieu", he exclaimed with an inclusive gesture, and "good-bye, Madonna", as the cold circle of the moon began to show, "beautiful and full of enchantments" (1896, p. 159).

A Portal Towards a New Initiation for Both Character and Reader

§8 *The Abbé* enables the viewer to decipher the symbols of the novel, since an experienced reader can understand them, and accentuates the interpretation of this place or moment of initiation. Compared to unpublished scenes and chapters of the novel which were suppressed due to their ribaldry and the violent provocation of Victorian morality, this drawing depicts what English education suppressed at the time: the idea of sensuality and pleasure in love. Thus, this drawing is less bawdy than a modern reader might assume. With Fanfreluche, the reader passes through this initiation portal and follows the moth as Faust and Mephistopheles, in Goethe's *Faust*, following the will-o'-the-wisp in "Walpurgis Night" to be initiated into occult knowledge. "The Abbé" not only introduces the reader to gender ambiguity through the depiction of Fanfreluche, but, above all, to metaphorical language and signs that enable the reader to understand the rest of this particular work conceived as an anti-manual of Victorian education, both through the images and the text.

References

- BEARDSLEY, Aubrey. "Under the Hill," dans *The Savoy*, Leonard Smithers publisher, 1896.
- BEARDSLEY, Aubrey. *The Story of Venus and Tannhauser*, Wordsworth Classics, 1995.
- BEARDSLEY, Aubrey. *Under the Hill*, The Bodley Head, 1904.
- GERTNER ZATLIN, Linda. *Aubrey Beardsley: A Catalogue Raisonné*, II, Yale University Press, 2016.
- SMITHERS, Leonard (dir.). *The Savoy, an Illustrated Quarterly*, Leonard Smithers publisher, 1896.
- SNODGRASS, Chris. *Aubrey Beardsley, Dandy of the Grotesque*, Oxford University Press, 1995. <<https://doi.org/10.1093/oso/9780195090628.001.0001>>.

Tags

- # Aubrey Beardsley p. 94
- # Dessin p. 22 p. 42 p. 54 p. 58 p. 66 p. 74 p. 94 p. 114 p. 126 p. 130
- # Exemple historique XIX^e p. 30 p. 94 p. 122 p. 126
- # Fiction p. 54 p. 74 p. 78 p. 94 p. 110 p. 114 p. 122 p. 126 p. 142 p. 154 p. 178
- # Illustration p. 22 p. 26 p. 30 p. 38 p. 126 p. 142
- # Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 58 p. 62 p. 70 p. 78 p. 94 p. 98 p. 110 p. 126 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 174
- # Médiation p. 46 p. 50 p. 66 p. 82 p. 94 p. 182
- # Métamorphose p. 54 p. 94 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 118
- # Royaume-Uni p. 22 p. 26 p. 94
- # Réception p. 118 p. 142 p. 158
- # Érotisme p. 22 p. 26 p. 126

REASON



"A Footnote", drawing by Aubrey Beardsley incorporated into the novel "Under the Hill", first published in *The Savoy*, Leonard Smithers publisher, 1896, p. 185

“A Footnote” by Aubrey Beardsley

An Example of Visual Storytelling

§ 1 At the end of the second issue of the periodical *The Savoy* (1896), publisher Leonard Smithers announced:

It is regretted that owing to Mr. Beardsley's illness he has been unable to finish one of his full-page drawings to Chapter IV. of "Under the Hill", i.e., "The Bacchanals of Sporion", and that its publication in consequence has had to be postponed to No. 3 of "The Savoy" (1896, p. 197).

§ 2 Unfortunately, the artist and author was unable to continue writing for *The Savoy* due to his illness, and the drawing “The Bacchanals of Sporion” was never published. Nevertheless, the second issue introduced the character of Sporion in a footnote to the fourth chapter — which was the last of those published in *The Savoy* — as well as a drawing entitled “A Footnote”.

§ 3 In this chapter, the novel's main character, Fanfreliche, evokes some real and imaginary works such as *The Bacchanals of Sporion*, “a comedy ballet in one act by Philippe Savaral and Titurel de Schentefleur” (1896, p. 188). This secondary story, inserted beneath the main text, takes place in the typical setting of the Arcadian Valley where shepherds, shepherdesses and fauns behave according to the customs of pastoral love. This is when Sporion makes his grand entrance. In his imaginary *Mémoires*, created by Beardsley, the “Marquis de Vandésir” (1896, p. 188) summarises this *wind of desire* coming from Sporion and blowing on the valley of Arcady:

Sporion stepped forward and explained with swift and various gesture that he and his friends were tired of the amusements, wearied with the poor pleasures offered by the civil world, and had invaded the Arcadian valley hoping to experience a new frisson in the destruction of some shepherd's or some satyr's naivete, and the infusion of their venom among the dwellers of the woods” (1896, p. 191).

A Portrait of the Artist

§ 4 “A Footnote” represents the protagonist of this comedy ballet for the valley of Arcadia appears in the background.

Although his clothes do not precisely match those described in the novel, his physical portrait broadly corresponds to the description:

Sporion was a tall, slim, depraved young man with a slight stoop, a troubled walk, an oval impassable face with its olive skin drawn lightly over the bone, strong, scarlet lips, long Japanese eyes, and a great gilt toupet (1896, p. 191).

Furthermore, the title reminds the viewer that this drawing is inspired by the “footnote story”.

However, this portrait is not solely that of Sporion. Every picture by Beardsley suggests that “A Footnote” could be also considered as a self-portrait p. 42. In his biography, Robert Ross, who knew Aubrey Beardsley, describes him in the following way:

His rather long brown hair, instead of being “ébouriffé”, as the ordinary genius is expected to wear it, was brushed smoothly and flatly on his head and over part of his immensely high and narrow brow. His face even then was terribly drawn and emaciated (1909, p. 16).

This emaciated face is a consequence of the disease that killed him in March 1898 p. 102. Thus, the drawing implicitly reveals the deeper meaning of the novel: Sporion is also a personification of his creator p. 126.

A Pan-ic Artist

It is first through the physical grotesque that Beardsley identifies himself with Sporion. However, this clue provided by the drawing prompts the viewer to consider that this “footnote story” creates a *mise en abyme* of Beardsley's intentions. The artist sees himself in Victorian society as Sporion coming to Arcady “hoping to experience a new frisson in the destruction of some shepherd's or some satyr's naivete”. The aesthetic of the grotesque that Beardsley develops, both in the writing and in the drawings of *Under the Hill*, may also be interpreted as subversive. This is why the artist underscores the lace that ties him by the

ankles to the image of Pan with the humorous title “A Footnote”.

§9 By these tied feet the reader notes that the artist represents himself as literally attached to what seems to be the Great God Pan (using this expression to recall the title of Arthur Machen’s novel published in 1894 whose cover was illustrated by Beardsley). Pan, according to Greek mythology, settled in Arcady. In addition to the horns, the fact that his image on the stake is turned reminds us that, in the mythology Pan must not be seen by humans, for he provokes a *pan-ic* fear. Another representation of *pan-ic* gods by Beardsley entitled “Venus Between Terminal Gods” reinforces this confusion between Terminus — the god of boundaries, who could also be represented here in “A Footnote” because of the stake — and Pan (for, according to a Christian tradition, Pan’s death signals the end of paganism).

A Curious Censorship

§10 After Beardsley’s death, Leonard Smithers published the artist’s *A Book of Fifty Drawings* (1897) and *A Second Book of Fifty Drawings* (1899). For the second volume, Smithers chose “A Footnote” as the cover image. However, some of the drawing’s lines have been erased, most notably the image of Pan at the top of the stake, and the lace that binds the character to it. This act of removal raises significant questions, as it disrupts the visual narrative and, consequently, the drawing’s whole meaning. While the faun-like features of this portrait remain, the satirical and satirical aspect become less apparent. In this self-portrait, Beardsley revealed himself as a *panic* artist, acutely aware of the elements that Victorian prudishness sought to conceal. Erasing the image of Pan and the lace is, in effect, an attempt to suppress a key part of the drawing’s subversive power. Thus, the title “A Footnote”, which could be firstly considered as a pun, takes on a more profound significance as a clue to the story embedded in the drawing. Strikingly, when John Lane published *Under the Hill* in a single volume in 1904, complete “with illustrations”, this particular drawing was omitted. Despite the various acts of censorship it endures, the drawing’s presence — and its removal — reinforces the very narrative it sought to conceal.

References

- BEARDSLEY, Aubrey. “Under the Hill,” dans *The Savoy*, Leonard Smithers publisher, 1896.
- BEARDSLEY, Aubrey. *A Book of Fifty Drawings*, Leonard Smithers publisher, 1897.

- BEARDSLEY, Aubrey. *A Second Book of Fifty Drawings*, Leonard Smithers publisher, 1899.
- BEARDSLEY, Aubrey. *Under the Hill*, The Bodley Head, 1904.
- GERTNER ZATLIN, Linda. *Aubrey Beardsley: A Catalogue Raisonné*, I–II, Yale University Press, 2016.
- ROSS, Robert. *Aubrey Beardsley*, John Lane publisher - The Bodley Head, 1909.
- SMITHERS, Leonard (dir.). *The Savoy, an Illustrated Quarterly*, Leonard Smithers publisher, 1896.
- SNODGRASS, Chris. *Aubrey Beardsley, Dandy of the Grotesque*, Oxford University Press, 1995. <<https://doi.org/10.1093/oso/9780195090628.001.0001>>.

Tags

- # Aubrey Beardsley p. 90
- # Censure p. 98
- # Dessin p. 22 p. 42 p. 54 p. 58 p. 66 p. 74 p. 90 p. 114 p. 126 p. 130
- # Exemple historique XIX^e p. 30 p. 90 p. 122 p. 126
- # Fiction p. 54 p. 74 p. 78 p. 90 p. 110 p. 114 p. 122 p. 126 p. 142 p. 154 p. 178
- # Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 58 p. 62 p. 70 p. 78 p. 90 p. 98 p. 110 p. 126 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 174
- # Médiation p. 46 p. 50 p. 66 p. 82 p. 90 p. 182
- # Métamorphose p. 54 p. 90 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 118
- # Portrait p. 42 p. 70 p. 126 p. 146 p. 166
- # Royaume-Uni p. 22 p. 26 p. 90
- # Écrivain-artiste p. 38 p. 42 p. 46 p. 58 p. 70 p. 98 p. 102 p. 110 p. 114 p. 130 p. 166 p. 174



Fotóregény (Roman-photo) de László Molnár et János Géczi

Les images travestissant le texte

§ 1 *Fotóregény (Roman-photo)* naît dans une atmosphère culturelle spécifique : au tournant des années 1980 en Hongrie le régime communiste contrôle la sphère culturelle en soutenant, bannissant, ou tolérant les auteurs. La culture underground prospère, malgré la surveillance constante de la police secrète et la crainte des arrestations. Les deux auteurs János Géczi et László Molnár ont fait connaissance au Centre national de l'UNESCO dédié à l'éducation à Veszprém, qui fut un environnement libre et inspirant pour l'époque. Ils décidèrent de réaliser ensemble un reportage photographique montrant une journée typique d'un jeune couple du matin au soir en le transformant en un roman-photo afin de l'exposer au centre culturel Dimitrov de la ville p. 134.

Les vicissitudes de la publication

§ 2 Dans sa forme initiale, l'œuvre comptait 41 planches montées sur carton 30x40 cm et 45 planches montées sur carton 40x60 cm. Les planches contenaient des photographies argentiques et des reproductions photographiques de pages dactylographiées. Selon les auteurs, le centre culturel Dimitrov aurait censuré les photos avant l'exposition et supprimé celles jugées trop érotiques, même s'il ne s'agissait que d'images suggestives et floues. Les planches enlevées contenaient une dizaine d'images et ne furent pas rendues aux auteurs.

§ 3 Cette première exposition n'a pas reçu beaucoup d'écho et l'œuvre n'a été publiée partiellement qu'en 1997, lorsqu'une sélection de onze pages fut intégrée au volume intitulé *Proses* de János Géczi (1997). Cette publication est unique car elle contient plusieurs pages qui ont été perdues par la suite. Les mésaventures de l'ouvrage se poursuivirent au fil du temps étant donné que les négatifs ont été volés lors d'un cambriolage dans l'appartement de László Molnár, tandis que les planches réalisées pour l'exposition ont souffert d'une fuite d'eau dans l'appartement de János Géczi. Ce sont finalement ces planches en partie endommagées qui ont été scannées et partiellement restaurées en 2018 pour être publiées dans un livre impressionnant de 105 pages, de grand

format mais à petit tirage, dont la version numérisée est consultable en ligne à la Bibliothèque Nationale Hongroise (2018).

L'unicité de l'œuvre

4 § Le genre du roman-photo n'a pas eu autant de succès en Hongrie qu'en Italie ou en France, les auteurs confient même ne pas en avoir lu avant d'entamer leur projet. L'œuvre fut plutôt inspirée par les photos séquentielles des artistes plasticiens néo-avant-gardes, ainsi que par les courts métrages progressistes de l'époque. Nous trouvons plusieurs allusions filmiques, notamment par endroits des clichés noirs « surexposés » qui fonctionnent comme substituts de transitions cinématographiques p. 138. Il est difficile de catégoriser le genre de l'ouvrage car le titre et la disposition séquentielle, l'histoire d'amour comme sujet apparentent l'ouvrage à un roman-photo, tandis que dans sa visée le projet photographique est plutôt une documentation sociographique ou anthropologique (Géczi avait suivi des cours d'anthropologie durant ses études). Les auteurs insistent, entre autres dans l'« avant-propos » du livre, sur le fait que l'œuvre fut réalisée en une journée documentant de manière naturelle la vie familiale d'un jeune couple du matin au soir. Au fil de leur journée se dévoilent les gestes et les coutumes d'une famille bourgeoise moyenne : la mère se lève tôt et passe la matinée à cuisiner, la fille bien élevée fait le lit de ses parents et le ménage, les repas partagés structurent la journée, après le café, le fiancé participe à une sorte de rite initiatique en regardant les albums photos de la famille, etc. Les textes également rendent unique cette œuvre photolittéraire, car par endroits les ratures, les effacements p. 102 ainsi que sa disposition les apparentent à des poèmes visuels. Par la suite János Géczi publie plusieurs recueils de poésie visuelle utilisant entre autres la technique du grattage sur des affiches publicitaires trouvées lors de ses déambulations en ville. C'est également pour cette raison que le poète tient pour un heureux hasard la détérioration de l'œuvre par la fuite d'eau et intègre des pages déchirés dans la version intégrale.

La lecture au second degré

§5

La poésie visuelle connaît son apogée à cette époque en Hongrie, entre autres grâce à l'influence du groupe formé autour de la revue *Magyar Műhely* (*L'Atelier Hongrois*), parue en exil, qui devient l'organe de publication d'auteurs mal vus en Hongrie pour des raisons politiques. La poésie visuelle convient particulièrement pour transmettre un message codé et travesti. Le livre *Fotóregény* (*Roman-photo*) offre à son tour une lecture au second degré, le déchiffrement profond des textes et des poèmes visuels dévoile que les images ne sont pas si anodines et qu'il s'agit d'une histoire d'émigration, montrant une dernière rencontre du couple avant la séparation, ou plutôt la remémoration de cette dernière rencontre. Quelques indices éparpillés dans le texte renforcent cette interprétation, comme l'inscription répétée sur les deux dernières pages : « la perte de mémoire est permanente / l'héroïne a repensé à cette journée avec plus ou moins de succès / entre le 6 et le 16 mars, elle recommencera dix fois encore, bien sûr (développement en spirale) à un niveau différent et, espérons-le, d'une autre perspective » (2018, p. 104-105). Le texte alterne la voix d'un narrateur omniscient et le monologue de la fiancée, mais à part les textes dactylographiés nous trouvons des inscriptions avec un feutre ajouté par Endre Mátyóki (l'inaugurateur de l'exposition), tandis que les corrections au crayon sont de Katalin Gopcsa, de sorte que l'œuvre est figée dans le processus de sa création et porte les traces de différentes lectures, les mêlant au doute et au flou du sens de l'ouvrage. Les limites de l'interprétabilité p. 58 sont également repoussées par certains « poèmes-images » : une page de gribouillis (2018, p. 98), avec une écriture incompréhensible, constitue un point culminant du récit à travers lequel se révèle la dimension indicible de la douleur vécue. En même temps, grâce à l'ambiguïté, nous pouvons également l'interpréter comme un message codé attendant d'être déchiffré, que Jonas aurait pu envoyer depuis l'émigration en Hongrie, ou nous pouvons y voir un poème visuel réduit à son essence iconique.

§6

Le non-dit fut si bien travesti par les images, par le sens laissé incertain que les critiques ne l'ont pas remarqué lors de la publication de l'ouvrage et les auteurs, malgré le changement de régime et la quarantaine d'années écoulée, restent prudents sur ce sujet dans leurs déclarations. Les auteurs expérimentent inconsciemment avec un genre et créent une œuvre tout à fait singulière avant même la vague du nouveau roman-photo aux éditions de Minuit.

Références

- « Fotóregény - Egy jelentős művészeti lelet 1980-ból », *Magyar múzeumok*, février 2019. <<https://magyarmuzeumok.hu/cikk/fotoregeny>>.
- GÉCZI, János et László MOLNÁR. *Fotóregény*, OOK Press, 2018. <<http://mek.oszk.hu/18900/18966/18966.pdf>>.
- GÉCZI, János. *Prózák*, Orpheusz, 1997. <<http://mek.oszk.hu/02500/02558/02558.pdf>>.
- GOPCSA, Katalin. « Első magyar fotóregény », *SÉD*, n°6, 2018, p. 17. <http://epa.oszk.hu/03500/03506/00018/pdf/EPA03506_sed_2018_06.pdf>.
- PAL, Gyöngyi. « Co-influence de la poésie visuelle entre l'avant-garde littéraire française et la revue *Magyar Műhely* », *Revue d'Études Françaises*, n°5 (édition spéciale), 2019, p. 269-277. <http://cief.elte.hu/_HTTrack/cief.elte.hu/sites/default/files/31pal-269-277.pdf>.
- PAL, Gyöngyi. *Entretien de Mária Pecsics et Gyöngyi Pál avec les auteurs sur la genèse du roman-photo au Transzart Café le 15 janvier 2019*, Facebook, 2019. <<https://www.facebook.com/events/511381802705272/permalink/524099774766808/>>.
- PETŐCZ, András. « Kiállítás és jel. Pályakép a '80-as évekből », *Magyar Műhely*, février 2009.
- SOÓS, Tamás. « A képregény, amit megevett az idő », *Kortárs online*, décembre 2018. <<https://www.kortarsonline.hu/aktual/kepzo-fotokepregeny.html>>.

Marqueurs

- # Censure p. 94
- # Collaboration p. 38 p. 66 p. 110 p. 134 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162
- # Collectif/individuel p. 54 p. 66 p. 82 p. 114 p. 134 p. 142 p. 154
- # Exemple historique XX^e p. 22 p. 26 p. 30 p. 42 p. 58 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 102 p. 130 p. 134 p. 142 p. 166
- # Famille p. 62 p. 146 p. 154 p. 162 p. 174 p. 182
- # Hasard p. 54 p. 74 p. 86 p. 118 p. 154 p. 162 p. 166 p. 174 p. 178
- # Image fictionnelle/non-fictionnelle p. 74 p. 82 p. 110 p. 114 p. 118
- # Images fixes/animées p. 78 p. 82 p. 114 p. 138 p. 178
- # Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 58 p. 62 p. 70 p. 78 p. 90 p. 94 p. 110 p. 126 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 174

Matérialité p. 62 p. 70 p. 78 p. 102 p. 122 p. 142 p. 158
Modèle poétique p. 58 p. 106 p. 134 p. 150 p. 162
p. 170 p. 174
Métamorphose p. 54 p. 90 p. 94 p. 102 p. 106 p. 110
p. 118
Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62
p. 66 p. 70 p. 78 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118
p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158
p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
Photolittérature p. 22 p. 26 p. 38 p. 62 p. 70 p. 102
p. 106 p. 110 p. 134 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 170
p. 174
Roman-photo p. 70 p. 110 p. 170
Série d'images p. 78 p. 110 p. 118 p. 138 p. 150 p. 154
p. 170 p. 174 p. 178
Écrivain-artiste p. 38 p. 42 p. 46 p. 58 p. 70 p. 94 p. 102
p. 110 p. 114 p. 130 p. 166 p. 174



« Donc ce texte n'aura pas d'illustration, qu'une amorce de pellicule vierge. » Hervé Guibert, *L'image fantôme*, Les Éditions de Minuit, 1981

Hervé Guibert, les corps des images absentes

§1 D'Hervé Guibert (1955-1991) on sait qu'il est écrivain, qu'il a été photographe et qu'il a écrit sur la photographie. Dans les courts textes de *L'Image fantôme* (1981), il adopte selon les cas chacune des postures qu'on peut avoir à l'égard d'une photo : photographe, sujet ou regardeur — une triade de rôles bien identifiée par Barthes l'année précédente (*Operator, Spectrum, Spectator*) mais que le cadet saura aussi mixer avec le quatrième cas de l'autoportrait. Comme nombre d'auteurs de cette période argentique, en regardeur Guibert se montre particulièrement attentif à la matérialité des photographies et non seulement aux images qu'elles portent. Le texte « L'Image fantôme » qui donne son titre au recueil est ainsi le récit d'une image avortée en raison d'une pellicule mal amorcée dans l'appareil, dont le souvenir résidera dans le seul texte narratif la séance photo, à défaut d'image, dans ce bout de pellicule. Bien sûr il est question d'images dans ce livre qui ne comporte aucune reproduction : on peut trouver un garçon, un indien, des enfants, une actrice, le père, la mère, sa tête, etc., cependant à chaque fois sont précisés les formats, les celluloids, les papiers brillants ou mats, les bords parfois crénelés, les verso ou les entours parfois annotés au stylo, de sorte que l'objet photographique (disons le carton) prend une importance que dément la seule idée d'image.

§2 C'est que la photographie n'est pas n'importe quelle image : sans vouloir se montrer par trop essentialiste, on conviendra qu'elle entretient par son indicialité un rapport spécifique au référent dont les thèses de Bredekamp frôlent la justification précise avec « l'acte d'image substitutif » et le sort livré aux effigies dans l'histoire. Guibert, lui, n'invente pas tant ses récits à partir des personnages photographiés, ces corps qu'on voit dans les images, que les photos *représentent* : il joue plutôt la révélation d'ondes magiques portées par les corps des photographies elles-mêmes. Par exemple dans « Le rayonnement froid » :

T me raconte que lorsqu'il était enfant il devait retourner les photos des visages et des corps qu'il aimait, les cacher, comme par insupportabilité, dans le sentiment d'un rayonnement froid qui ne pouvait lui être d'aucun secours (1981, p. 163).

§3 De même, le texte « La preuve par l'absurde » présente l'histoire d'un envoûtement par une photographie, et la tech-

nique, par la photographie aussi, du désenvoûtement qu'emploie un sorcier magnétiseur. S'il y a description rapide des symptômes du sortilège qui entravent le personnage pré-nommé « I. » et l'esquisse désinvolte d'une justification vaguement psychologique, ce sont bien les deux photos, celle qui a produit le sort depuis sa position dans la chambre de I., et celle qui permettra de le rompre, qui font tout l'objet de l'aventure. Le sorcier précise même que « la physionomie importe peu » du moment que la photo est fraîche pour le désenvoûtement, sans partage de fluides avec d'autres photos dans les bains de développement : c'est ainsi le photomaton qu'il préconise.

« L'image cancéreuse » est un autre exemple d'aventure de photo qui ne concerne nullement la personne représentée (qui est ici un inconnu).

La photo devint le garçon, et le dos de la photo devint le dos du garçon : on lui avait tatoué cette petite croix sur l'omoplate, peut-être l'avait-on torturé. Enfin je m'aperçus que l'image avait entrepris son processus de dégradation : la photo avait été collée sur du carton, et la colle s'était mise à manger la photo par derrière. Le visage du garçon était parsemé de petites taches, de petites griffes, de petites décolorations, pigmentations. Il était vérolé. L'image était cancéreuse. Mon ami malade (1981, p. 166-167).

§4 Est-ce vraiment pour sauver l'image que le narrateur lui accordera tant de soins, en portant finalement la photo contre son torse jusqu'à un improbable transfert de l'image du papier vers la peau ? Des manipulations qu'il décrit, aucune ne s'intéresse plus au visage ou au corps du garçon lui-même, mais au support, le carton, auquel se substituera pour finir le corps même du narrateur dans la fiction. La sensualité immédiate et permanente du contact avec le corps de la photo trouve ainsi dans ce récit son apogée, en même temps que l'éviction de la visibilité de l'image au profit de la tactilité se fait à nouveau sensible. Le fétiche auquel on pourrait penser ne tient pas pour rendre compte de ces déplacements : les corps des photos s'émancipent dans l'imaginaire guibertien : ils ont largué les amarres de la représentation. C'est « sans les regarder presque » que les personnages de Guibert éprouvent les photos : elles recèlent des énigmes,

des mystères, des sorts ou encore des tabous, par leur existence même, par leur nature seule de papier empreint de chimie, un peu radioactif et toujours dégradable, organique comme un corps vivant.

§6 Dans cette ère argentique de la photolittérature p.98, Hervé Guibert n'est assurément pas le seul à manifester ce rapport semi-aveugle aux photos dont demeurent les corps en l'absence d'images. Ce qui le distingue cependant, c'est sa manière de déplacer une matérialité dérisoire, propre aux objets du quotidien, vers des aventures magiques, toujours un peu superstitieuses, ou bien réellement magiques, en cultivant l'ambiguïté et le trouble p.70. Peut-être quelque chose de l'ordre d'une réactivation de motifs fantastiques ou de l'approche surréaliste se tient, latent, dans ces récits par lesquels les photos se révèlent des corps pervers, mais l'étrangeté se mêle de façon caractéristique chez Guibert au désir, à la sensualité, à l'intimité des corps : ceux des personnages de regardeurs et ceux des photos.

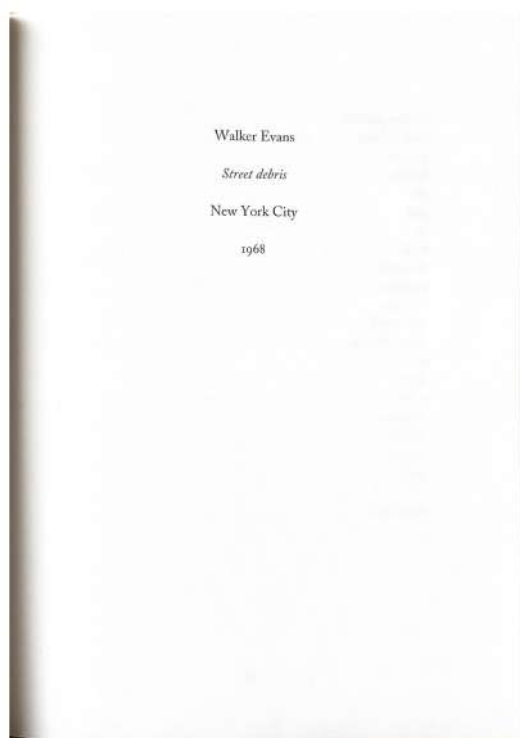
Référence

GUIBERT, Hervé. *L'Image fantôme*, Les Éditions de Minuit, 1981.

Marqueurs

- # Affect p. 42 p. 62 p. 78 p. 142 p. 150 p. 158
- # Contrepoint p. 38 p. 58 p. 66 p. 78 p. 158
- # Corps p. 38 p. 50 p. 78 p. 130 p. 150 p. 158
- # Exemple historique XX^e p. 22 p. 26 p. 30 p. 42 p. 58 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 130 p. 134 p. 142 p. 166
- # France p. 30 p. 38 p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 106 p. 110 p. 118 p. 122 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Geste d'image p. 34 p. 38 p. 50 p. 58 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 118 p. 130 p. 142 p. 154
- # Image concrète/image mentale p. 22 p. 26 p. 46 p. 54 p. 106 p. 122 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 182
- # Image matrice p. 38 p. 42 p. 70 p. 78 p. 106 p. 122 p. 158 p. 162 p. 166 p. 174 p. 178
- # Matérialité p. 62 p. 70 p. 78 p. 98 p. 122 p. 142 p. 158
- # Métamorphose p. 54 p. 90 p. 94 p. 98 p. 106 p. 110 p. 118
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Photolittérature p. 22 p. 26 p. 38 p. 62 p. 70 p. 98 p. 106 p. 110 p. 134 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 170 p. 174
- # Présence/absence p. 54 p. 62 p. 74 p. 78 p. 106 p. 122 p. 126 p. 134 p. 142 p. 146 p. 158 p. 170
- # Écrivain-artiste p. 38 p. 42 p. 46 p. 58 p. 70 p. 94 p. 98 p. 110 p. 114 p. 130 p. 166 p. 174





Page de texte évoquant une photographie de Walker Evans, absente, et poème correspondant, dans Emmanuel Laugier, *Chambre distante*, NOUS, 2023, p. 67-68 (recto-verso). Courtoisie des éditeurs

Documenter le regard photographique

Emmanuel Laugier et l'acte de revoir

§ 1 Né en 1969, Emmanuel Laugier construit, depuis la fin du siècle dernier, une œuvre témoignant de l'effort du poème à rendre compte de « l'intense vision d'un fait », pour reprendre une expression de Louis Zukofsky (1989, p. 22). Si *L'œil bande* (1996) déployait un regard cinématographique sur la cruauté du réel urbain, plus récemment, *Les poèmes du revoir américain & autres séries* (2021) se donnent à lire comme un hommage à l'objectivisme américain et attestent de l'importance de la vue en tant qu'opérateur poétique. Issu d'un long travail de « collecte de livres de photographie » remontant à 2008, *Chambre distante* (2023) est le troisième livre qu'Emmanuel Laugier fait paraître aux éditions NOUS. Le recueil rassemble cent-onze poèmes, écrits au verso de cent-onze photographies citées mais non reproduites.

§ 2 Comment le poème enregistre-t-il la trace que laisse une image photographique sur le regardeur ? Contenu en puissance dans l'observation-imprégnation de nombreuses photographies, l'acte d'image se manifeste ici dans la ressaïssie scripturale.

L'histoire d'un regard

§ 3 Les photographies choisies par l'auteur sont classées suivant un ordre chronologique. Partant de Nicéphore Niépce (*Le point de vue du Gras*, 1827), soit la première photographie de l'histoire, le livre se referme sur une photographie sans titre, issue de la série *Jour et ombre* d'Anaïs Boudot (2020). De sorte que l'entreprise peut, dans son ensemble, être considérée comme une traversée de l'histoire de la photographie, dont elle propose un panorama suggestif par le biais de la nomination. En effet, le dispositif du livre repose sur le seul paratexte des images (nom de l'auteur, titre, potentiellement le lieu, ainsi que la date). Faisant référence à des photographies absentes p. 102, ces indications n'occupent pas moins une place de choix puisqu'elles annoncent les poèmes sur une page dédiée à cet effet. En vertu de cette position, elles acquièrent un statut qui est proche de celui du titre précédant un poème. Traces de l'absence de l'image, la façon dont sont disposées ces inscriptions fait songer au texte qui pouvait se découvrir derrière la reproduction d'images contrecollées dans certaines collections monographiques sur l'art (Skira, « Le Goût de notre temps »). L'écri-

ture des poèmes procède d'une forte imprégnation de ces images ; sélectionnées dans de plus vastes ensembles (albums photographiques, fréquentation d'expositions), leur réunion aboutit à un objet anthologique, qui peut aussi être rapproché d'une pratique de curation. Le travail de l'image s'établit donc sur un temps long ; la distance évoquée dans le titre est également consubstantielle à l'opération qui consiste moins à « voir, qu'à revoir » les photographies, comme le précise Emmanuel Laugier dans un entretien (2023). L'importante réflexivité à l'œuvre dans l'économie du recueil témoigne en outre d'un regard sur la photographie qui déploie ce que Rudolf Arnheim a appelé une *Pensée visuelle* (2006).

Le poème en tant que transfert de formes

Si l'ekphrasis n'est pas pour autant exclue de la méthode de travail du poète, c'est davantage la « transposition langagière d'un regard » (cf. 4^e de couverture) qui est visée. Il faut comprendre par là que le poème entend déployer son propre régime esthétique, en évitant de se borner à l'épuisement de ce que révèle l'image. Le genre poétique apparaît particulièrement efficace pour rendre compte de la saisie photographique par le regardeur. Les détritiques qui jonchent la surface d'une bouche d'égout photographiée par Walker Evans dans *Street debris* (1968), donnent ainsi forme à un poème qui se présente sous l'aspect d'une liste. La dispersion des déchets et leur apparente indistinction imposent une circulation du regard à travers la surface de l'image qui se trouve, à travers le poème, suggérée par des vers très brefs, souvent constitués d'un seul mot ; la coupe, de même que le passage à la ligne, expriment l'opération qui consiste à ressaïssir ces rebuts par le biais d'une énumération paratactique : « feuilles papiers/ kraft froissés/ mégots/ficelles/alu/ plié/ au /bord/du cercle » (Laugier, 2023, p. 68). Emmanuel Laugier a parfois recours à des signes typographiques (barres obliques, tirets longs) ou à des lettres pouvant transposer scripturalement des formes, traits ou lignes inscrites au sein de certaines photographies. Les nombreux traits parallèles dessinés sur la bouche d'égout de la photographie d'Evans donnent par exemple, lieu, dans le même

4 §

poème, à deux vers entièrement constitués de succession de signes « égal ». Tous les signes du langage écrit apparaissent ainsi requis pour restituer les détails du réel.

§5 Par ailleurs, la composition de l'image ainsi que la nature du sujet photographié occasionnent des inflexions formelles qui illustrent l'originalité de ce travail de transposition. Emmanuel Laugier cultive une économie de moyens : c'est essentiellement à l'aide du décrochage vers la droite qu'il traduit les hésitations, mais aussi les focalisations du regard. Une photographie de Josef Koudelka (Suisse, 1980) représentant un tas composé de morceaux de bois rompus et de briques fait du poème un instrument de vérification :

le mur du fond
est un mur de suie
le sol au-devant
est un sol de diagonales
l'œil serre son cadrage
et dans cette masse
immobile presque (Laugier, 2023, p. 106).

§6 Le décrochage mime le mouvement des yeux vers l'arrière-plan, tandis que l'usage, par deux fois, de la répétition manifeste l'écart temporel qui sépare l'appréhension d'un plan de son identification. Le poème intègre en définitive à sa scansion toutes les étapes du processus qu'implique l'observation d'une photographie.

« S'assoir de biais dans l'image »

§7 Ne se limitant pas à ressaisir l'image de façon littéraliste, Emmanuel Laugier s'applique à révéler le potentiel narratif des photographies au dos desquelles il écrit (2023, p. 44). En choisissant de ne pas reproduire l'image, qui se présente pourtant comme un embrayeur à l'écriture du poème, Emmanuel Laugier invite d'une part le lecteur à un exercice de pensée consistant à recréer sa propre représentation mentale de la photographie reconfigurée par le texte. D'autre part, ce « manque » référentiel favorise fréquemment la mise au jour d'une fiction. Le texte présente « quelque chose que nous n'avions pas vu et qui est là », pour reprendre une expression de Philippe Dubois (1983, p. 90). Il en va ainsi d'un poème écrit à partir d'une photographie de Vivian Maier (*Chicago*, 1957), dont l'observation du verre de lait vide posé sur « coin bandit » suggère un « état d'attente » et une « notion de faim » (Laugier, 2023, p. 44). Les détails à la fois énigmatiques et évidents contenus dans l'image font, en définitive, de la pratique ekphrastique une pratique de l'enquête p.178.

§8 En dernière analyse, Emmanuel Laugier invite, dans *Chambre distante*, à parcourir une vaste mémoire de l'acte d'image. De la même façon qu'il est possible de reconstituer

mentalement une image à partir d'un souvenir, le poème retrace le parcours d'un regard qui retourne à des photographies déjà vues. Par un travail de mise en forme, l'écriture documente cette scrutation en restituant aussi bien ce qui demeure fixe que le mouvement logé dans la représentation.

Références

- ARNHEIM, Rudolf. *La pensée visuelle*, traduit par Claude NOËL et Marc LE CANNU, Flammarion, 2006.
- BOUDOT, Anaïs. *Jour et ombre*, Filigranes éditions, 2020.
- DUBOIS, Philippe. *L'Acte photographique*, Éditions Labor, 1983.
- LAUGIER, Emmanuel et Emmanuèle JAWAD. « Emmanuel Laugier : "Ouvrir la photographie à l'écriture" (*Chambre distante*) », *Diacritik*, décembre 2023. <<https://diacritik.com/2023/12/18/emmanuel-laugier-ouvrir-la-photographie-a-lecriture-chambre-distante/>>.
- LAUGIER, Emmanuel. *Chambre distante*, NOUS, 2023.
- LAUGIER, Emmanuel. *L'Œil bande*, Deyrolle éditeur, 1996.
- LAUGIER, Emmanuel. *Poèmes du revoir américain & autres séries*, Éditions Unes, 2021.
- ZUKOFSKY, Louis. *Un objectif & deux autres essais*, traduit par Pierre ALFERI, Éditions Royaumont, 1989.

Marqueurs

- # Acte de langage/acte d'image p. 42 p. 50 p. 58 p. 62 p. 70 p. 86 p. 114 p. 118 p. 130 p. 158 p. 166 p. 170 p. 178
- # Critique p. 30 p. 54 p. 114 p. 122 p. 134 p. 146 p. 150 p. 154
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # France p. 30 p. 38 p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 102 p. 110 p. 118 p. 122 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Hybridation p. 34 p. 42 p. 58 p. 74 p. 82 p. 86 p. 130 p. 142 p. 170 p. 174
- # Iconothèque p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 82 p. 86 p. 162 p. 170
- # Image concrète/image mentale p. 22 p. 26 p. 46 p. 54 p. 102 p. 122 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 182
- # Image matrice p. 38 p. 42 p. 70 p. 78 p. 102 p. 122 p. 158 p. 162 p. 166 p. 174 p. 178
- # Légende p. 30 p. 86 p. 138 p. 150 p. 166 p. 182

- # Modèle poétique p. 58 p. 98 p. 134 p. 150 p. 162 p. 170
p. 174
- # Métamorphose p. 54 p. 90 p. 94 p. 98 p. 102 p. 110
p. 118
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62
p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 110 p. 114 p. 118 p. 130
p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162
p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Photolittérature p. 22 p. 26 p. 38 p. 62 p. 70 p. 98 p. 102
p. 110 p. 134 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 170 p. 174
- # Poésie p. 30 p. 58 p. 70 p. 86 p. 130 p. 178
- # Présence/absence p. 54 p. 62 p. 74 p. 78 p. 102 p. 122
p. 126 p. 134 p. 142 p. 146 p. 158 p. 170
- # Remédiation p. 30 p. 34 p. 54 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86
p. 130 p. 154
- # Resignification p. 22 p. 26 p. 34 p. 54 p. 70 p. 82 p. 86
p. 130 p. 158



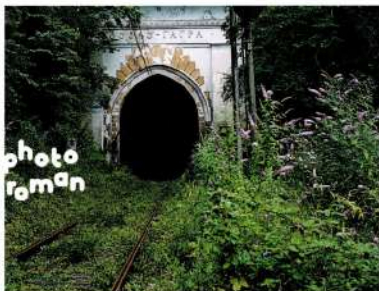
Malek Alloula
Pierre Clauss

Paysages d'un retour



Ahmed Kalouaz
Alain Cornu

Brûler de l'intérieur



Jean-Philippe Blondel
Florence Lebert

Qui vive ?



Valentine Goby
Hortense Vincit

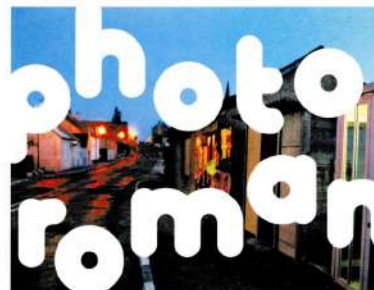
La porte rouge



Le père de mon père, d'habitude un homme patient et serein, était ce matin-là pressé de partir. Avait-il fait un songe – bon ou mauvais – qui l'avait tout à coup poussé à prendre la tangente ? Avait-il rêvé de la mer qui l'attendait avec ses mystères, ses murmures, ses odeurs et ses mirages ? J'aurais pu répondre à ces questions si grand-mère était encore de ce monde. Elle m'aurait tout dit.



Une série de photographies dont il ignore tout est confiée à un écrivain. Il s'aventure alors dans l'écriture d'un roman où ces photographies croiseront la vie du héros pour la transformer.



Chantal Portillo
Hally Pancer

Et que la nuit glisse sur le bleu de ta jupe



Déclencheurs en série

La collection « Photoroman » de Thierry Magnier (2007-2013)

§ 1

Depuis les années 1970, la littérature pour adolescents est considérée comme un « genre », distinct de la littérature pour enfants par la complexité de la langue, mais aussi de la littérature pour adultes par ses thématiques. Il s'agit en réalité d'un phénomène plus éditorial que littéraire, et la pratique du *crossover* rend souvent ardue la distinction entre littérature pour adolescents et pour adultes (Legendre, 2015; Besson et Marcoin, 2020). Cependant, il s'agit d'un champ littéraire qui met en scène la recherche existentielle propre à (mais pas exclusive de) l'adolescence, et dans lequel la fiction « offre un espace commode pour formuler les questions et esquisser quelques propositions de solutions » (Bazin, 2019, p. 41). L'expérimentation de scénarios est souvent au cœur des histoires : d'où la pertinence de dispositifs comme celui de la collection « Photoroman » de Thierry Magnier, qui propose à un auteur une série de photographies destinée à déclencher un récit p. 78. Si la photographie a longtemps été jugée impropre à la « littérature jeunesse », pour son trop grand « réalisme », les éditeurs contemporains, et en premier lieu Thierry Magnier, créent au contraire des livres invitant les jeunes lecteurs à se confronter à la représentation photographique, « multipliant les thématiques et les formats, les échanges entre textes et photos, entre photos et autres types d'images » (Defourny, 2013, p. 741).

§ 2

Une collection à contraintes

Entre 2007 et 2013, l'éditeur Thierry Magnier, inclus dans le groupe Actes Sud qui est aussi son distributeur, publie donc, sous la double direction de l'écrivaine Jeanne Benameur et du photographe Francis Jolly, une collection de romans destinés à la jeunesse, intitulée « Photoroman ». Les 22 ouvrages, objets éditoriaux de qualité et de format court, suivent tous le même processus : « un photographe confie une série d'images [...]. Un écrivain les reçoit et s'aventure dans l'écriture d'un récit suscité par ces photographies » (4^e de couverture). Le principe créatif du « déclencheur par l'image » p. 106 est ici confronté à différentes contraintes : d'une part la logique reproductive de la série (la commande inclut un cahier des charges qui garantit une certaine unité à la collection éditoriale), et d'autre part les contraintes narratives et thématiques propres à la littérature pour adolescents

(rapport aux adultes, découverte de soi et de ses racines, confrontation avec la souffrance et la violence, etc.). Le dispositif prévoit en outre que l'écrivain ne sache rien du photographe ni du contexte de la série photographique, qu'il choisisse cependant parmi deux ou trois séries : la narration ne doit émerger que de l'image, et non d'une connaissance préalable des artistes ; en outre, elle doit intégrer ces images pour les mettre en contact avec les personnages et leur histoire.

Narrativité et séquentialité des photographies

Les images, reproduites d'abord au sein du texte (disposées par l'écrivain lui-même), puis à partir du 15^e numéro dans un cahier initial, séparé du roman par une page blanche, recouvrent donc dans la collection un rôle profondément narratif. Les séries de photographies sélectionnées par les éditeurs semblent cependant prendre leurs distances avec des cadres de représentation réalistes : volontiers abs-traites ou du moins géométriques, mettant peu en scène des individus, elles découragent une lecture narrative que la fiction, en revanche, prend en charge. Les romans de la collection, en effet, s'inscrivent dans l'« orientation réaliste, psychologique et sociale » (Lorant-Jolly, 2015, p. 68) qui est celle du roman pour adolescents depuis les années 1980, résistant aux « littératures de l'imaginaire », et déploient des narrations classiques (chronologie respectée, pas de flous énonciatifs). Si les photographies mettent à distance la représentation réaliste, le fait qu'elle soient données à voir — à l'auteur, puis au lecteur — sous une forme sérielle, leur confère malgré tout une dimension séquentielle, sinon narrative. Cette séquentialité pré-imposée peut apparaître aux auteurs, selon les cas, comme un frein, ou comme un tremplin pour l'écriture.

Les stratégies d'écriture : comment déclencher le déclenchement ?

Les paratextes présents à la fin des volumes donnent la parole aux photographes et aux écrivains. Ils proposent un regard sur ce processus de création par « déclenchement » imposé et permettent de comprendre comment les écrivains ont articulé les contraintes propres à la collection avec la

rencontre intime avec l'image, et l'impulsion créative. Se dégageant de ces textes un éventail de réactions. Le premier moment est souvent celui de la perplexité, voire de la panique : Jean-Pierre Blondel dit être « resté coi » (2010, p.108), Cathy Ytak avoue avoir « eu comme une espèce de spasme » (2011, p.101).

§5 Pour créer la rencontre entre l'image et la narration, plusieurs stratégies sont mises en place par les auteurs. Certains, en position d'écoute, cherchent avant tout ce que les photographies évoquent en eux : que ce soient des projets existants, des souvenirs personnels, des mots à partir desquels ils vont creuser un filon, ou encore des sensations déduites (bruits, odeurs) à partir desquelles se construit un monde fictionnel. D'autres, dans un rapport de confrontation par rapport à la série de photos, cherchent à la manipuler : extraire une photographie de la série pour la soumettre à la question, chercher activement dans les photos une présence humaine — Véronique Goby, face à « des photos sans personne » explique par exemple avoir demandé d'autres photos, et commencé à écrire face à « un garçon en train de courir » dont le « mouvement [l'] a interpellée : pourquoi court-il ? ». De façon étonnante, les photographes sont nombreux à reconnaître que les récits ainsi produits rencontrent leur intention initiale. Ainsi Hally Pancer, « émue et hantée » par la « symbiose » du texte de Chantal Portillo avec ses propres photographies, a l'impression rétrospective de la « présence » de l'écrivaine « derrière [elle] alors qu'[elle] photographiait » (2008, p.106).

§6 La mise en scène de la création que propose le dispositif de la collection « Photoroman » ne permet pas seulement au lecteur d'ouvrir une lucarne sur les secrets de l'écriture et de la confrontation entre des sensibilités. Elle thématise aussi un rapport complexe à l'art photographique et ouvre des fenêtres de réflexion aux jeunes (et moins jeunes) lecteurs, confrontés à un monde saturé d'images.

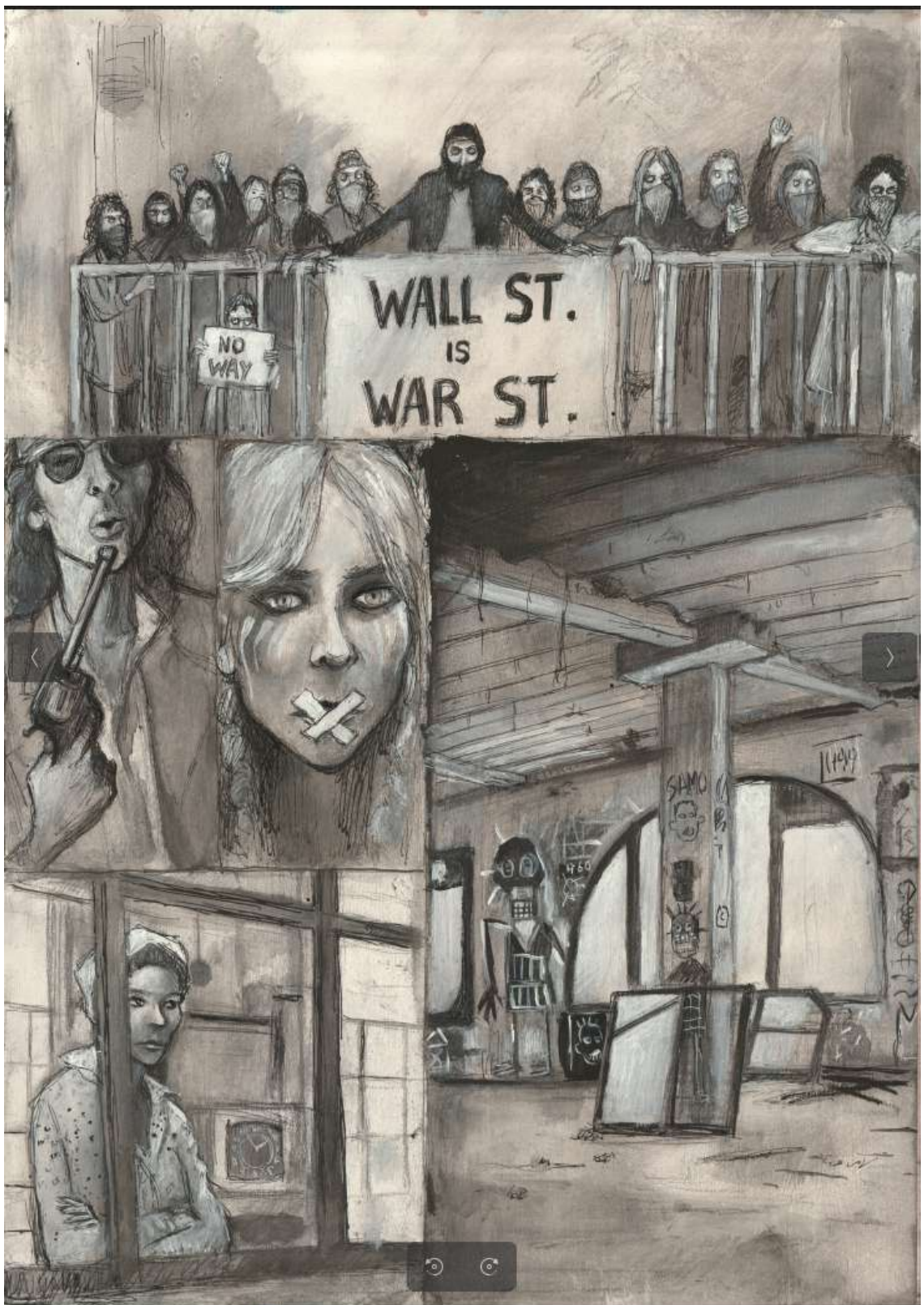
Merci à Laurence Le Guen pour son aide, et les documents personnels qu'elle m'a gentiment fournis.

Références

- ALLOULA, Malek et Pierre CLAUS. *Paysages d'un retour*, Éditions Thierry Magnier, 2010.
- BAZIN, Laurent. *La littérature young adult*, Presses universitaires Blaise Pascal, 2019.
- BESSON, Anne et Francis MARCOIN (dir.). « Littérature de jeunesse et romanesque : lieu d'élection, paradis perdu ou dernier refuge ? », *Romanesques*, n°12, 2020. <<https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-10636-4.p.0053>>.
- BLONDEL, Jean-Philippe et Florence LEBERT. *Qui vive ?*, Éditions Thierry Magnier, 2010.
- DEFOURNY, Michel. *Photographie*, NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et Jean PERROT (dir.), Dictionnaire du livre de jeunesse, Éditions du cercle de la librairie, 2013, p. 737-741.
- DESBOIS, Cécile. « "Photoroman" : un certain regard sur la photographie », *Parole. La revue de l'institut suisse jeunesse et médias*, n°3, 2009, p. 1-11.
- GOPY, Valentine et Hortense VINET. *La porte rouge*, Éditions Thierry Magnier, 2013.
- INGLIN-ROUTISSEAU, Marie-Hélène. *Roman pour adolescents*, NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et Jean PERROT (dir.), Dictionnaire du livre de jeunesse, Éditions du cercle de la librairie, 2013, p. 831-834.
- KALOUAZ, Ahmed et Alain CORNU. *Brûler de l'intérieur*, Éditions Thierry Magnier, 2012.
- LE GUEN, Laurence. *Cent cinquante ans de photo-littérature pour enfants*, Éditions Memo, 2022.
- LEGENRE, Françoise. « Quelques repères dans l'histoire des livres et de la littérature d'enfance et de jeunesse », dans *Bibliothèques, enfance et jeunesse*, Éditions du Cercle de la librairie, 2015, p. 31-40.
- LORANT-JOLLY, Annick. « Les romans pour la jeunesse : paysage éditorial et repères littéraires », dans *Bibliothèques, enfance et jeunesse*, Éditions du Cercle de la librairie, 2015, p. 66-80.
- MAGNIER, Thierry. *Thierry Magnier | Ricochet*, novembre 2008. <<https://www.ricochet-jeunes.org/articles/thierry-magnier>>.
- PORTILLO, Chantal et Hally PANCER. *Et que la nuit glisse sur le bleu de ta jupe*, Éditions Thierry Magnier, 2008.
- VANTAL, Anne et Pauline FARGUE. *L'échelle de Scoville*, Éditions Thierry Magnier, 2012.
- YTAK, Cathy et Gérard RONDEAU. *Il se peut qu'on s'évade*, Éditions Thierry Magnier, 2011.

Marqueurs

- # Collaboration p. 38 p. 66 p. 98 p. 134 p. 138 p. 146
p. 150 p. 154 p. 158 p. 162
- # Collection éditoriale p. 78 p. 170
- # Commande p. 78 p. 150 p. 154 p. 162 p. 170
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54
p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 114 p. 118 p. 138
p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170
p. 174 p. 178 p. 182
- # Fiction p. 54 p. 74 p. 78 p. 90 p. 94 p. 114 p. 122 p. 126
p. 142 p. 154 p. 178
- # France p. 30 p. 38 p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 102 p. 106
p. 118 p. 122 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 166
p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Image fictionnelle/non-fictionnelle p. 74 p. 82 p. 98
p. 114 p. 118
- # Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 58
p. 62 p. 70 p. 78 p. 90 p. 94 p. 98 p. 126 p. 134 p. 138
p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 174
- # Métamorphose p. 54 p. 90 p. 94 p. 98 p. 102 p. 106
p. 118
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62
p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 114 p. 118
p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158
p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Photolittérature p. 22 p. 26 p. 38 p. 62 p. 70 p. 98 p. 102
p. 106 p. 134 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 170 p. 174
- # Roman-photo p. 70 p. 98 p. 170
- # Saturation p. 46 p. 50 p. 66 p. 74 p. 82 p. 86 p. 118
p. 138
- # Série d'images p. 78 p. 98 p. 118 p. 138 p. 150 p. 154
p. 170 p. 174 p. 178
- # Écrivain-artiste p. 38 p. 42 p. 46 p. 58 p. 70 p. 94 p. 98
p. 102 p. 114 p. 130 p. 166 p. 174



Original illustration by Briac, visual representation and interpretation of images appearing in Rachel Kushner's *The Flamethrowers*, Vintage Books, (2013) 2014, and in her essay "A Portfolio Curated by Rachel Kushner", later published in *The Hard Crowd: Essays (2000-2020)* under the title "Made to Burn", Scribner, 2021, p. 113-136

A Portfolio: Rachel Kushner and *The Flamethrowers* (2014)

§1 In her essay "A Portfolio curated by Rachel Kushner" (later published in *The Hard Crowd* under the title "Made to Burn" (2021)), American writer Rachel Kushner unveils images that she collected while writing her second novel, *The Flamethrowers* p. 54 (2014). The images in this portfolio, intended to represent an artist's work and an archive of past inspirations, are accompanied by a short text. This approach contrasts with the five uncaptioned images in *The Flamethrowers*, the sources of which are listed at the end of the book.

§2 This original illustration by Briac interprets and visualises some of the images that appear in Kushner's writing. Regarding the role of pictures and the dialogic relationship between novel and images, Kushner reflects:

Why is it a photograph can disrupt the sheen of a text? The question itself leads me to want to include photographs in a novel. [...] My novel opens outward. It deals with images, takes them seriously, is in dialogue with them. The images in the book are not illustrative — they are not meant to validate or justify — or to hamper. They are there to complicate or please, or hopefully both (Arnold, 2013).

§3 These images are not mere inspirations or illustrations; in Kushner's fiction, they act as counterpoints, generating webs of inferences and interferences, and creating moments of disruption in the narrative.

Imitation of Life: A Medium for Experience

§4 In *The Flamethrowers*, images are positioned on a left page, with the right page opening a new chapter. The uncaptioned images thus converse with the chapter titles, engaging the reader in a meditation on stillness and muted imagery. These images hold deep emotional resonance for Kushner, who observes:

An appeal to images is a demand for love. We want something more than just their mute glory. We want them to give up a clue, a key, a way to cut open a space, cut into a register, locate a tone, without which the novelist is lost (2021, p. 119).

Here, the act of incorporating images is described as a way to "cut open" the writing. The cover image of *The Flamethrowers* also appears in Kushner's essay, where she explains:

The first image I pinned up, to spark inspiration for what could eventually be a novel, was of a woman with tape over her mouth. She floated above my desk with a grave, almost murderous look, war paint on her cheeks, blond braids framing her face, the braid a frolicsome counter-tone to her intensity (2021, p. 113).

If the first-person narrator of the novel is also a young blonde woman, both are rendered as "creatures of language, silenced". The identity of the woman in the picture remains a mystery, leaving room for a "good story" (Kushner, 2021, p. 133), allowing new voices to emerge from the still image.

The first image the reader encounters in *The Flamethrowers* depicts a woman standing still behind a counter. It is a still from the 1970 film *Wanda*, directed by Barbara Loden. Kushner often cites the influence of films and their imagery on her writing, particularly *Wanda*:

It was a revelation to finally see [Wanda]. [...] Maybe I see Wanda as being a particular kind of woman who is separate from the world, deep inside herself and yet open to being subjected to the world in a way I relate to. And so I was after the creation of a female who could embody something of what it is about Wanda that I recognize (The Open Bar, 2016).

The still from the film is placed next to a chapter entitled "Imitation of Life", which focuses on Reno's first alienating experiences in New York and its art world. Like *Wanda*, Reno wanders, seemingly passive, moving from one state or country to another and from one person to another. The protagonist's narrative experience leans on a conductive transmission, which Kushner describes as "impressionistic" (Hart and Rocca, 2015, p. 202). The narrator's position mirrors Kushner's within the art world, "listening to people be the raconteur", collecting "the constant talking of human beings" (Owens, 2013) and the images they created.

§9 This imitation of life is also echoed by the apparitions of real artists and surprising cameos, along with the intermingling of real-life references and images, which is playfully represented in one of the speeches Ronnie Fontaine gives to Reno while they are attending an art event in New York:

Larry Zox, Larry Poons, Larry Bell, Larry Clark, Larry Rivers, and Larry Fink. And they're all talking to one another! This is some kind of historic moment (Kushner, 2014, p. 301).

§10 This passage reveals the referential playfulness of the novel: the names mentioned correspond to real-life artists (painters, sculptors, photographers...) who were contemporaneous with one another. Additionally, a photograph by Larry Fink is incorporated within the novel.

Capturing a World

§11 The photograph by Larry Fink, the third image the reader encounters in *The Flamethrowers*, is taken from inside a window display, showing members of the Black Mask collective in the streets holding a sign reading "WALL ST. IS WAR ST." (2014, p. 184). This image appears next to a chapter entitled "The Way We Were", in which the unacknowledged narrator, Burdmoore Model recalls his time and actions within the anarchist group "The Motherfuckers". The same tensions of rebellion are also captured in a photograph by Tano D'Amico, *At the Gates of the University*. Kushner describes them as "remainders" of an "explosive era and its joys, traumas, and failures" (2021, p. 134). The photograph shows students gathered at the gates of Sapienza University in Rome. In both cases, youth and revolt emerge as guiding forces, and these photographic representations, collected in *The Flamethrowers* and "Made to Burn", connect disparate times and places.

§12 Another significant influence on Kushner is photographer William Eggleston (who is also an inspiration for a character in *The Flamethrowers*), whose "catalogue of images is like one enormous novel capturing a world, showing us the sly poetry and correspondence of things in casual repose" (Treisman, 2022). Kushner includes in her essay a still from Eggleston's *Stranded in Canton* (1974) depicting a man holding a gun. In the novel, the female narrator navigates a masculine world where artistic gestures symbolise "freedom, a realm where a guy could shoot off his rifle" (Kushner, 2021, p. 116). The presence of this picture contributes at capturing a gesture. In contrast, another photograph by Danny Lyon (1967) of the inside of an abandoned warehouse captured "the vast demolition of Lower Manhattan" and "the death of American manufacturing" (Kushner, 2021, p. 123).

Demolition thus becomes the vector of artistic representations and performances that disturb the casual repose that can transpire from still images.

"A Surplus of Viewing"

Capturing images within another medium reveals something more profound about their essence. Kushner notably mentions her fascination for pictures within pictures:

even as a child if there was a children's book with paintings on the wall inside the image [...] I always felt entranced, like I was seeing something more, a surplus of viewing that was not being controlled for presentation: as if the pictures inside the picture were 'real' views, less authorized, because incidental (Owens, 2013).

This "surplus of viewing" motivates Reno's artistic risks. During a demonstration in Italy, her camera breaks in the crowd, causing her to lose her art. Yet, she captures the sensation of merging with the crowd. The novel and its still images of riots and demonstrations preserve incidental moments of poignant suspension.

The presence of images within Kushner's writing, both fictional and nonfictional, thus offers profound insights beyond the text itself. Kushner's image-acting encompasses "veiling, layering and fragmentation" forming a "collaborative work borne of variant subjectivities" (Worthy, 2016, p. 59) and a "experiential constellation of intermedial, mediacy, and immediacy" (Kingston-Reese, 2019, p. 137). Kushner's exploration of images and their effects transcends boundaries, creating a relational flow that fuses the written word with the stilled image.

References

- ARNOLD, Drew. "The Rumpus Interview with Rachel Kushner," *The Rumpus*, July 2013. <<https://therumpus.net/2013/08/07/the-rumpus-interview-with-rachel-kushner/>>.
- HART, Matthew and Alexander ROCCA. "An interview with Rachel Kushner," *Contemporary Literature*, vol. 56, n°2, 2015, p. 193–215. <<https://doi.org/10.3368/cl.56.2.193>>.
- KINGSTON-REESE, Alexandra. *Contemporary Novelists and the Aesthetics of Twenty-First Century American Life*, University of Iowa Press, 2019.
- KUSHNER, Rachel. "Made to burn," dans *The Hard Crowd: Essays (2000-2020)*, Scribner, 2021, p. 113–136.
- KUSHNER, Rachel. *The Flamethrowers*, Vintage Books, 2014.

- OWENS, Laura. "It's spelled Motherfuckers."—An Interview with Rachel Kushner," *Believer Magazine*, May 2013. <<https://www.thebeliever.net/logger/2013-05-24-its-spelled-motherfuckersan-interview-with/>>.
- THE OPEN BAR. "A Psychotic Pattern of No-Pattern: A Conversation Between Rachel Kushner and Dana Spiotta," *Tin House*, September 2016. <<https://tinhouse.com/a-psychotic-pattern-of-no-pattern-a-conversation-between-rachel-kushner-and-dana-spiotta>>.
- TREISMAN, Deborah. "Rachel Kushner on Sharing a Car with a Stranger," *The New Yorker*, April 2022.
- WORTHY, Blythe. "The Problem with Identity Politics: Dialogical Interrelation in Rachel Kushner's *The Flamethrowers*," *Philament: An Online Journal of Literature, Arts and Culture*, vol. 22, 2016, p. 57–86.

Tags

- # Acte de langage/acte d'image p. 42 p. 50 p. 58 p. 62 p. 70 p. 86 p. 106 p. 118 p. 130 p. 158 p. 166 p. 170 p. 178
- # Braconnage p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 38 p. 42 p. 46 p. 50
- # Collectif/individuel p. 54 p. 66 p. 82 p. 98 p. 134 p. 142 p. 154
- # Collection p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 122 p. 142 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Critique p. 30 p. 54 p. 106 p. 122 p. 134 p. 146 p. 150 p. 154
- # Dessin p. 22 p. 42 p. 54 p. 58 p. 66 p. 74 p. 90 p. 94 p. 126 p. 130
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 118 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Fiction p. 54 p. 74 p. 78 p. 90 p. 94 p. 110 p. 122 p. 126 p. 142 p. 154 p. 178
- # Image fictionnelle/non-fictionnelle p. 74 p. 82 p. 98 p. 110 p. 118
- # Images fixes/animées p. 78 p. 82 p. 98 p. 138 p. 178
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 118 p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Rachel Kushner p. 54
- # Écrivain-artiste p. 38 p. 42 p. 46 p. 58 p. 70 p. 94 p. 98 p. 102 p. 110 p. 130 p. 166 p. 174
- # États-Unis p. 54 p. 70 p. 86 p. 138



Mosaïque de six images composées dans le cadre du projet *Anima Sola* de Pierre Ménard. Courtoisie de l'auteur

Élaborer une matière poétique visuelle et « artificielle »

Anima Sola de Pierre Ménard

§1 Pierre Ménard, nom de plume de l'écrivain Philippe Diaz — dont le site *Liminaire* lancé en 2009 est l'un des plus saillants dans la sphère littéraire numérique française —, a été à l'origine d'un projet d'écriture mené en ligne entre juin 2023 et janvier 2024 dont le principe est celui de la mise sur pied d'un « récit poétique [élaboré] à partir d'images créées par procuration », comme l'indique la bannière qui surplombe l'ensemble des entrées du projet. Intitulé *Anima Sola* (Ménard, 2023/2024), il consiste en la création, à partir de descriptions textuelles préliminaires généralement désignées sous le terme de « prompts » p.86, d'images conçues par le biais du programme d'intelligence artificielle générative *Dall-E* ; images au départ desquelles un second texte se voit élaboré : celui qui les accompagne dans chacun des billets postés sur *Liminaire*. Ceux-ci, au nombre de 30, comprennent trois composantes distinctes disposées dans un ordre similaire : un unique paragraphe de texte oscillant entre 450 et 850 mots environ, mettant la plupart du temps en scène un personnage féminin relativement flottant, indéterminé ; une série de sept images qui ont été générées grâce à la deuxième version du logiciel *Dall-E*, puisées chaque semaine dans le vaste corpus que Ménard continuait d'enrichir au fur et à mesure du déploiement du projet (au fil des mois, Ménard a composé près de 3 000 images dont il n'a diffusé qu'une mince partie — 240 environ) ; et une citation littéraire, scientifique ou philosophique en clôture de publication. Comment l'ancrage numérique et technologique du projet propose-t-il une réarticulation inaccoutumée de la dyade texte/image et configure-t-il une performativité iconique ?, telle est une des questions centrales que ce projet de création invite à se poser.

Façonner textuellement de l'image

§2 Alors qu'*entrer dans l'image*, au sens le plus littéraire auquel cette expression peut renvoyer, représente une des obsessions de Pierre Ménard, *Anima Sola* est peut-être son projet qui offre la concrétisation la plus poussée qui soit de ce dessein. Car, bien plus qu'un réinvestissement de ses propres photographies ou de matériaux visuels préexistants, il y est question, grâce au recours à l'intelligence artificielle, du façonnement, au travers d'un « avant-texte » auquel le lecteur n'a pas accès (les prompts), d'images inédites

dont l'ancrage n'est pas un quelconque référent extérieur mais, d'une certaine façon, l'imaginaire même de l'auteur, son « *anima sola* », cette « voix qui vient des rêves » qu'évoque la première phrase du premier billet. Au-delà de l'usuelle fréquentation d'images, s'y joue avant tout leur élaboration à part entière. À la suite de cette première étape, cette matière visuelle se voit par ailleurs par deux fois remodelée : premièrement, par le geste d'écriture venant ressaisir les images en les inscrivant dans une trame narrative sommaire ; et deuxièmement, en lien avec cette trame narrative qui vient reconconditionner, en retour, l'approche des images. Autrement dit, des possibles fictionnels qui ne préexistaient pas aux images initialement générées affleurent, permettant l'émergence d'un régime de représentation second p.82. De même, une indistinction prononcée s'y fait jour entre matériaux visuels et textuels car c'est du texte (les prompts) qui a donné naissance aux images qui elles-mêmes nourrissent un texte qui, pour sa part, vient en calibrer les possibles interprétatifs.

Les images qui ont été créées et sélectionnées, composante inchoative des billets publiés hebdomadairement, peuvent de la sorte être appréhendées comme de la matière poétique non verbale, toutefois instruite ou paramétrée par des éléments textuels — sur le même modèle par exemple qu'une installation muséale prise en charge par un·e· écrivain·e au départ d'un geste d'écriture (Audet et Lahouste, 2023). Elles représentent ces « formes concrètes du rythme » du projet, pour reprendre le titre de son cinquième billet. Sa première phase d'écriture donne ainsi lieu à des matérialisations textuelles autres que verbales, des *textimages* p.66 pourrait-on dire, où l'aspect textuel, s'il se révèle sous-jacent, n'en est pas moins central. Un extrait du vingt-troisième billet le donne obliquement à entendre : « Je dis ce sont des choses qu'on arrange avec des mots. [...] Les formes se confondent avec les signes. Je cherche les liaisons, comment les rétablir » (Ménard, 2023/2024, #23). Le projet, qui témoigne de la construction d'une *énonciation visuelle* — principe suivant lequel, affirme Maria Giulia Dondero, « l'image fonctionne comme un langage à part entière. [...] posséd[ant] un métalangage propre, et [...] stratifi[ant] des instances énonciatives multiples, plus ou moins réalisées ou virtualisées » (2011) —, rend dès lors compte d'une remise en jeu du geste de

3§

création littéraire par le recours à « une variété de modalités formelles et matérielles, qui témoignent d'une inventivité nouvelle dans la façon de créer » (Audet, 2024).

Des « images-chimères »

§4 Avec cette proposition créative, l'on passe de la configuration d'un-e écrivain-e écrivant à partir ou face aux images — quelle qu'en soit la nature — à celle d'un auteur façonnant des propositions visuelles dont autant la matrice que ce qui en découle sont des textes. Le texte y est avant tout une matière visuelle diaprée, déclinée à chaque nouveau billet suivant sept facettes distinctes, qui agence et permet d'explorer une « expressivité matérielle » (Audet et Lahouste, 2023, p. 186) atypique. Et la manipulation d'image(s) d'apparaître par conséquent comme pleinement constitutive du geste de création littéraire, comme acte principal de ses différentes strates, subséquentement à un état d'imprégnation semblable à celui formulé dans le septième billet : « [J]e laisse les images m'envahir, m'encercler. Je ne suis plus dans le noir, mais entourée de lumières, de motifs tournoyants, des formes colorées. Ces images recouvrent mon corps. Je m'y projette. » Il faut souligner que cette manipulation caractérise d'emblée la nature des images mises à profit par Ménard en ce qu'elles sont déjà, comme a pu le pointer l'artiste et chercheur Grégory Chatonsky, des « images d'images, le résultat d'une synthèse inductive de millions de documents accumulés par la numérisation et la mise en réseau » (2021).

§5 Ménard travaille donc la « surface poreuse » (Ferrari, 2015, p. 148) de ces images en latence, flottantes, qui ne prennent sens et densité qu'une fois le second processus d'écriture concrétisé. Elles peuvent être ainsi envisagées comme des « images-chimères » selon l'acception que Carlo Severi donne à cette formule, c'est-à-dire des images composites, associatives, lacunaires, qui suscitent « un acte de regard et de conscience » (2018). Ce n'est qu'investies — de projections mentales, fictionnelles et affectives — qu'elles se révèlent effectivement concrètes, tangibles, les textes donnés à lire puisant dans les images une direction, l'élaboration d'une situation, qui vient en retour donner corps aux images. Ce n'est donc que remises en texte qu'elles se voient pleinement recevoir leur entière qualité d'image, en ce qu'elles évoluent sur la ligne de crête fragile (et contre-intuitive) entre rendu majoritairement figuratif mais non-référentialité effective. Un passage du vingt-deuxième billet souligne spécifiquement cette dynamique : « Mais très vite, ces images se troublent, leurs formes se mêlent les unes aux autres. Je ne vois plus rien. Ce sont des paroles qui s'imposent à moi. [...] Les phrases fabriquent les images que je devine sans pouvoir les décrire vraiment » (Ménard, 2023/2024, #22).

Voyager dans les interstices du réel

Les images mises en jeu dans le projet relèvent dès lors de cette « transgression ontologique traduite en termes visuels » dont parle Severi (2007, p. 84), transgression que concrétisent les matériaux textuels qui les accompagnent. C'est en effet un déplacement du schème représentationnel qu'elles opèrent, prises qu'elles sont entre deux régimes de réalité, en n'étant au demeurant pas « l'empreinte d'une réalité préexistante, mais l'imprégnation d'un processus artistique » (2021), pour reprendre les mots de Chatonsky cité en clôture du quatrième billet. L'on se voit ainsi, comme lecteur-rice, pris-e dans les moirages d'une réalité qui pourtant n'existe pas, au cœur d'une confusion qui constitue la nature même de la proposition de l'écrivain — ce que les titres de plusieurs billets soulignent allègrement, comme « Dialogue avec l'ombre » (Ménard, 2023/2024, #17), « La fuite aveugle » (2023/2024, #20), ou « Dessins de hasard » (2023/2024, #30). Et l'écriture, sémiotiquement hybride, d'être vécue comme un abandon aux possibles suggestifs de ces images malléables ré-ouvrant la vue, qui permettent par conséquent de « trouver un nouveau regard » selon un syntagme présent dans le septième billet... dans la droite ligne de ce que cherche à atteindre Ménard au travers de ses créations : « faire bouger les lignes de notre perception du monde, son écriture et sa lecture [...], voyager dans les interstices du réel » (2017).

Références

- AUDET, René (dir.). *Les arts littéraires. Une littérature qui explore les possibles*, Rapport de recherche, Laboratoire Ex Situ/projet « Littérature québécoise mobile », Rapport de recherche, Laboratoire Ex Situ/projet « Littérature québécoise mobile », Université Laval, 2024.
- AUDET, René et Corentin LAHOUSTE. « S'affranchir du rapport médusant de l'idée d'œuvre littéraire : balises critiques sur la performativité et la réception des arts littéraires », *RELIEF*, vol. 17, n°1, 2023, p. 184-194. <<https://doi.org/10.51777/relief17717>>.
- CHATONSKY, Grégory. *Les Dernières Images / The Last Images*, Grégory Chatonsky, 2021. <<https://chatonsky.net/dernieres-images/>>.
- DONDERO, Maria Giulia. « Énonciation visuelle et négation en image : des arts aux sciences », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n°114, 2011. <<https://doi.org/10.25965/as.2578>>.
- FERRARI, Federico. « De l'iconographie : Jean-Luc Nancy et la question de l'image », *Études françaises*, vol. 51, n°2, 2015, p. 147-162. <<https://doi.org/10.7202/1031233ar>>.

LAHOUSTE, Corentin. « Expérimentations verbo-visuelles et épiphanies transmédiales : *L'Espace d'un instant* (2021-2022) de Pierre Ménard », *ELFe XX-XXI*, 2014. <<https://doi.org/10.4000/11zmx>>.

MÉNARD, Pierre. « À l'image du texte. Geste de l'écriture et maniement des images », dans DESCLAUX, Jessica et al. (dir.), *Iconothèques. Collecte, stockage et transmission d'images par les écrivains et artistes (XIX^e-XXI^e s.)*, Presses universitaires de Rennes, 2024, p. 407-418.

MÉNARD, Pierre. *Anima Sola*, Liminaire, 2023/2024. <<https://liminaire.fr/mot/anima-sola>>.

MÉNARD, Pierre. *Narration combinatoire : l'écriture en mouvement*, Liminaire, 2017. <<https://liminaire.fr/liminaire/article/narration-combinatoire-lecriture-en-mouvement>>.

SEVERI, Carlo, Mathieu BOUVIER et Alice GODFROY. *Chimère, lecture 1. Les Pouvoirs de l'image*, Pour un atlas des Figures, 2018. <<https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/1354>>.

SEVERI, Carlo. *Le Principe de la Chimère, une anthropologie de la mémoire*, Éditions Rue d'Ulm / Musée du Quai Branly, 2007.

Saturation p. 46 p. 50 p. 66 p. 74 p. 82 p. 86 p. 110 p. 138

Série d'images p. 78 p. 98 p. 110 p. 138 p. 150 p. 154 p. 170 p. 174 p. 178

Web p. 82 p. 86 p. 174 p. 178

Marqueurs

Acte de langage/acte d'image p. 42 p. 50 p. 58 p. 62 p. 70 p. 86 p. 106 p. 114 p. 130 p. 158 p. 166 p. 170 p. 178

Citation p. 22 p. 26

Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182

France p. 30 p. 38 p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 102 p. 106 p. 110 p. 122 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182

Geste d'image p. 34 p. 38 p. 50 p. 58 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 102 p. 130 p. 142 p. 154

Hasard p. 54 p. 74 p. 86 p. 98 p. 154 p. 162 p. 166 p. 174 p. 178

Image fictionnelle/non-fictionnelle p. 74 p. 82 p. 98 p. 110 p. 114

Métamorphose p. 54 p. 90 p. 94 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110

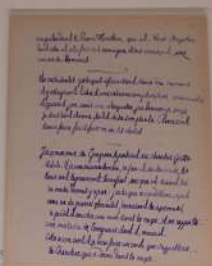
Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182

Protocole p. 86 p. 150 p. 174 p. 178

Réception p. 90 p. 142 p. 158

« Le plus souvent c'est une image qui est à l'origine de mon livre. »

Henri de Régnier
Réponse à l'Enquête. Comment ils écrivent, 1932



Vitrine Henri de Régnier, « Le Chevalier qui dort dans la neige », dans l'exposition *Murs d'images d'écrivains*, comm. Jessica Desclaux et Anne Reverseau, Musée L, Louvain-la-Neuve, 2 février-19 mai 2024. Photographie de Ludwig Marion

L'image dans l'acte d'écrire d'Henri de Régnier

§1 À soixante-huit ans, quatre ans avant sa mort, Henri de Régnier (1864-1936), écrivain français qui a évolué du milieu symboliste du Salon de Mallarmé et de la revue du *Mer-cure de France* à l'Académie française, répond ces mots à l'enquête de 1932, où Georges Charensol lui demande « comment [il] écri[t] » :

Je n'ai pas de règle fixe ni de dessein préconçu, je ne songe pas à traiter tel ou tel sujet, je laisse le roman se faire, plutôt que je ne le fais. Je pars d'une image, d'un personnage [...]. Le plus souvent c'est une image qui est à l'origine de mon livre (1932, p. 170-171).

§2 Énoncée quatre ans après la parution de *Nadja* d'André Breton et six après celle du *Paysan de Paris* de Louis Aragon, la déclaration pourrait paraître peu surprenante dans le contexte des premières avant-gardes. Pourtant, au sein du panel des cinquante écrivains interrogés dans *Les Nouvelles littéraires*, l'académicien, qui fait figure de doyen, se détache par son attention à l'image. Ni Jean Cocteau, ni Colette, ni Léon-Paul Fargue, ni Max Jacob, ni Valéry Larbaud, ni Mac Orlan ne mentionnent alors celle-ci. Seul André Salmon parle, lui aussi, de « l'idée ou l'image qui le détermine à écrire [...], toujours plus riche qu'il ne le croit » (1932, p. 182). La question du *comment écrire*, au cœur aujourd'hui des travaux sur la génétique des œuvres, amène de la part de ceux-ci une variété de réponses, qui portent principalement sur quatre aspects : l'organisation de leur espace-temps, la matérialité de leur atelier, leurs sources d'inspiration, les différentes étapes de la rédaction. Chez Régnier, l'image l'emporte et son élection se fait en rejet d'autres possibilités, internes, qu'il énonce lui-même — le personnage, le sujet ou dessein préconçu —, et externes, que les autres auteurs interrogés expriment : le sommeil ou la nuit, pour Cocteau et Fargue, le papier bleu pour Colette, « des mots entendus dans la rue, des bouts de conversations, des réflexions, des paysages » pour Larbaud (1932, p. 126)... Par son propos, Régnier amène à réfléchir aux types d'images efficaces dans un contexte de création littéraire, autant qu'il soulève la question de la place à accorder à l'environnement visuel dans les études génétiques.

L'image efficace

§3 Régnier entretient un rapport aux images matérielles assez paradoxal. Alors qu'il promeut celles-ci, en leur donnant une place « origin[elle] » dans la genèse de nombre de ses livres, l'écrivain ne cesse de les subvertir dans leur mise en mots, de les vider de leur contenu premier. Les images racontées dans ses écrits aident à cerner les caractéristiques d'une image efficace, c'est-à-dire propice à le mettre en état de créer.

§4 Dans son imaginaire iconographique, une image efficace se caractérise par sa présence-absence p. 102 : elle devient miroir, se brouille par surimpression d'une autre image, est trouée ou marquée par un manque. Régnier raconte cette nature oxymorique dans différents textes à forte valeur métatextuelle. Ainsi, dans le conte symboliste, « Le Chevalier qui dort dans la neige » (1893-1894), le narrateur interrompt l'histoire issue de la contemplation d'une reproduction photographique du tableau de Giorgione, *Portrait du général Gattamelata accompagné de son écuyer*, conservé au musée des Offices, pour louer ce genre et sa matérialité :

J'ai aussi au mur ce portrait. Il est, sous un air d'emblème et de songe, la figure d'un Destin. C'est en lui que j'ai vu le plus profondément en moi-même. [...] Regardez-le comme je l'ai regardé et puisse-t-il vous parler comme il me parla. Il est taciturne mais il n'est pas muet, car les portraits parlent et, s'ils ne s'expriment pas par leurs lèvres peintes, on ne les entend pas moins. Ils sont, sur un miroir que façonne le cadre autour du verre où ils se reflètent, la durée de quelqu'un de presque surnaturel qui est derrière nous quand nous regardons son apparence, qui est peut-être en nous-mêmes, pâle et à fleur de songe ! (Régnier, 2011)

§5 Autre exemple frappant, dans un projet inachevé sur le musée du Louvre, dont Franck Javourez a transcrit et étudié le dossier, datant peut-être de 1901, Régnier retient la *Victoire de Samothrace*, en raison de son état fragmentaire :

*La véritable gardienne du Louvre c'est la Victoire de Samothrace.
Elle domine le grand Escalier. Elle est la jeunesse de l'Art.
Imaginer le visage absent de la déesse.*

86 Dans les deux cas, pris à quelques années d'intervalles, un jeu s'observe entre l'affirmation forte d'une présence matérielle et l'effacement du sujet premier. L'héritage mallarméen se fait sentir chez le symboliste qui privilégie les sujets artistiques hors du monde contemporain et préfère la poésie de l'absence et de la suggestion à l'écriture photographique revendiquée par les naturalistes, qui cherchent une transposition mimétique du réel, la transparence du regard. Mais Régnier réinvestit la poétique du maître, en retenant des images prises dans leur matérialité, que l'observateur peut compléter par la sienne en raison des obstacles à leur vision nette ou entière. L'image efficace est celle qui, par les défauts de sa matérialité, fait passer de la vue à la vision interne ou accueille l'observateur, permet la réflexivité, le retour « à soi-même » selon le mot d'ordre du recueil de 1894.

De l'environnement visuel dans les études génétiques

87 Dans ses cahiers, Régnier prend des notes sur la genèse d'écrits nés de l'observation de telles images. Ainsi, « Le Chevalier qui dort dans la neige » présente un scénario génétique assez simple. Une image observée sur un mur de sa pièce l'amène à formuler le projet d'un conte, après une phase documentaire de lectures :

*[Dimanche 27 mars 1893] J'ai, à mon mur, de Giorgione le portrait de Gattamelata. Il a une cuirasse bombée, sa face est douloureuse, les lèvres sont légèrement tuméfiées, son épée est devant lui, sa masse d'armes y repose. J'ai lu que ce condottiere, après une vie de guerres glorieuses, traversant les Apennins, se perdit et coucha une nuit dans la neige. Il en rapporta une maladie de langueur dont il mourut.
Cela a un sens et je veux faire un conte qui s'appellera : « Le Chevalier qui a dormi dans la neige ». J'y vois comme le réveil de fausse vie emphatique et brutale. On meurt d'avoir pris conscience de soi-même (Régnier, 2002, p. 328).*

88 Ce scénario, repéré par Bertrand Vibert et Silvia Rovera, conduit à réexaminer la question de la place à accorder à l'environnement visuel dans la création et les études génétiques. Dans un numéro récent de *Genesis*, à partir du cas de Flaubert, Pierre-Marc de Biasi exclut de l'exogenèse l'image accrochée au mur, si elle n'est pas transposée directement sous forme d'ekphrasis :

La question des limites de l'exogenèse peut également s'avérer épineuse pour le domaine des documents iconographiques. S'il s'agit d'un croquis autographe (chose vue, paysage, objet, etc.) qui donnera lieu, dans la rédaction, à une transposition écrite, aucune difficulté. Mais s'il s'agit d'une reproduction choisie et utilisée par l'écrivain, sans trace repérable de transposition directe ? La lithographie de La Tentation de saint-Antoine par Brueghel que Flaubert accroche à son mur pour écrire La Tentation est-elle un élément d'exogenèse ? Probablement non (2020).

Néanmoins, pour un écrivain tel que Régnier, le bureau ou la chambre apparaît comme une boîte à images, une cage des songes, où l'œil s'égare sur les murs, élit une œuvre qui se détache des autres, ouvre les portes de l'imagination et amorce le geste d'écriture, avec ou sans l'intermédiaire de la lecture.

Si le conte mentionné présente un scénario génétique assez simple, d'autres cas sont plus complexes à repérer et soulèvent le problème de l'imprégnation iconographique, de l'influence diffuse des images familières sur la formation des idées et de l'imaginaire d'un créateur p. 162.

L'influence des objets qu'on a sans cesse sous les yeux, autour de soi, à tous les instants de son travail ou de son repos, quand on se réveille le matin, ou quand on rêve le soir au coin du feu, est principale sur la tournure de la vie. Dis-moi ce qui t'entoure, et je te dirai qui tu es. Je défie d'écrire sur les arts avec une gravure de Jazet, pendue à son lambris. Un encier sculpté par Barye, donne de meilleure encre qu'un encier en faïence pâle. [...] Si vous êtes orateur politique, mettez dans votre cabinet un buste antique ou un tableau du Poussin (Thoré, 1847, p. 1).

Ces quelques mots que le critique d'art, Théophile Thoré, formulait en 1847, au moment de l'essor des reproductions et objets artistiques dans les intérieurs, pour inviter les écrivains à mesurer leur importance dans l'acte d'écrire et pour leur construction d'un *ethos* auctorial, annoncent la ferveur qu'à la fin du siècle les symbolistes mettent à transformer leur intérieur en lieu de création, lieu où s'écrire autant que se mettre en état d'écrire et à décrire dans leur fiction (Brogiez, 2024).

Lorsque Régnier répond à l'enquête de 1932, il est un écrivain « entre deux siècles » (Compagnon, 1989). Il appartient au siècle d'hier par son choix d'images artistiques de maîtres anciens, qui participent de son esthétique symboliste pensée en réaction à la *mimesis* naturaliste. Mais en affirmant la primauté de l'image sur le dessin préconçu, le jeu subversif

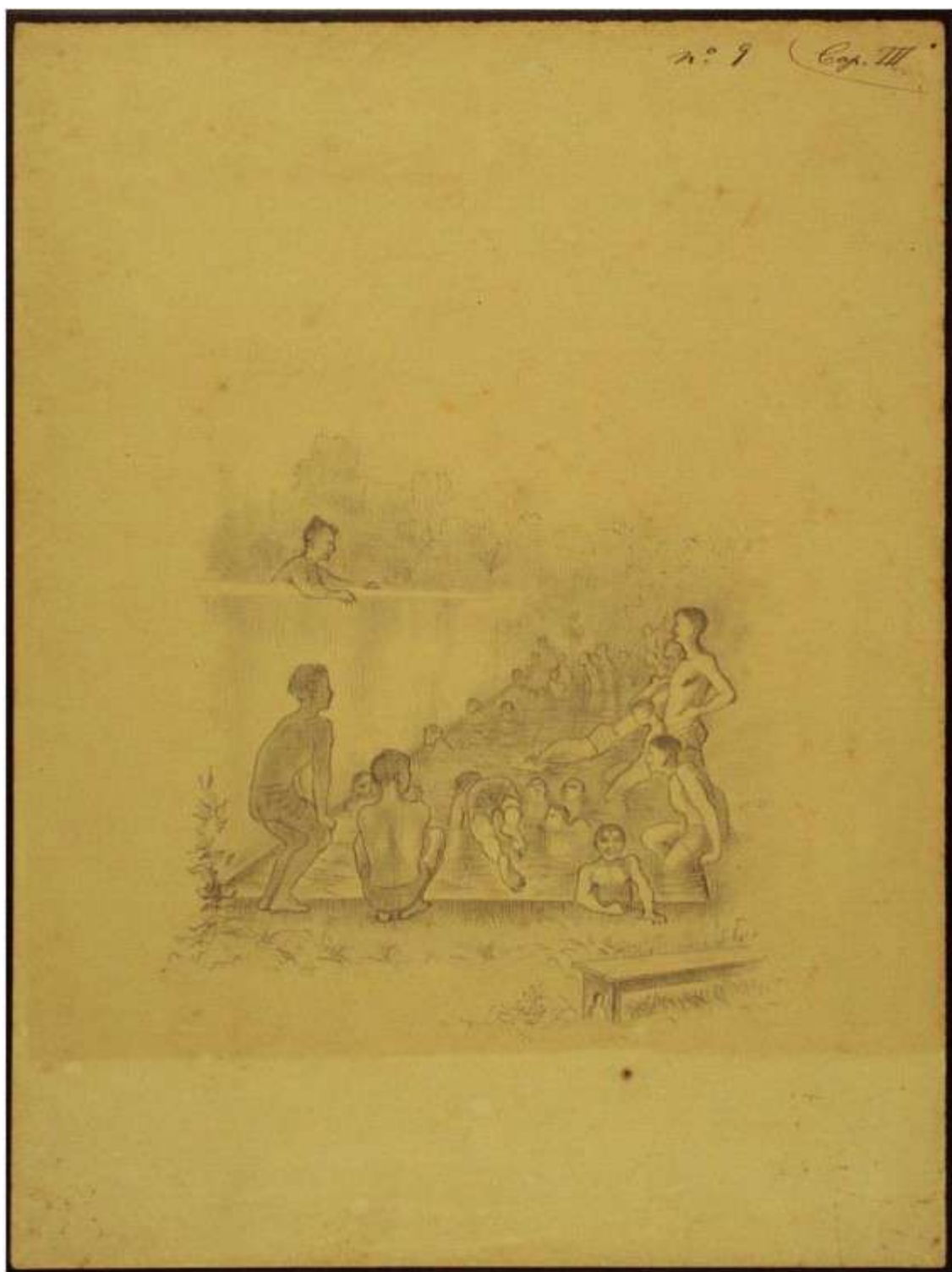
avec celle-ci, la matérialité du médium et ses failles, n'attire-t-il pas l'attention des nouvelles générations sur une certaine modernité de son atelier de création ?

Références

- BROGNIEZ, Laurence. « À son image. À propos de l'iconothèque de Charles Van Lerberghe », dans DESCLAUX, Jessica et al. (dir.), *Iconothèques. Collecte, stockage et transmission d'images par les écrivains et artistes (XIX^e-XXI^e s.)*, Presses universitaires de Rennes, 2024, p. 247-265.
- CHARENSOL, Georges. *Comment ils écrivent*, Éditions Montaigne Fernand Aubier, 1932.
- COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*, Les Éditions du Seuil, 1989.
- DE BIASI, Pierre-Marc. « De l'intertextualité à l'exogénèse », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n°51, décembre 2020, p. 11-28. <<https://doi.org/10.4000/genesis.5601>>.
- JAVOUREZ, Frank. « "Imaginer le visage absent de la déesse". Une visite au palais des choses d'Henri de Régnier », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°3 « Le musée du Louvre et les écrivains entre deux siècles (1874-1925) », 2019, p. 553-566. <<https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-09449-4.p.0041>>.
- RÉGNIER, Henri de. « Le Chevalier qui dort dans la neige », dans *Contes symbolistes*, Bertrand Vibert, 2, Ellug, 2011, p. 459-463.
- RÉGNIER, Henri de. *Les Cahiers inédits (1887-1936)*, Pygmalion / Gérard Watelet, 2002.
- ROVERA, Silvia. « Henri de Régnier tra immagini pittoriche e simboli », *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, n°160, avril 2010, p. 52-69. <<https://doi.org/10.4000/studifrancesi.7102>>.
- THORÉ, Théophile. « Revue des arts », *Le Constitutionnel*, 1847, p. 1.

Marqueurs

- # Collection p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 114 p. 142 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Critique p. 30 p. 54 p. 106 p. 114 p. 134 p. 146 p. 150 p. 154
- # Exemple historique XIX^e p. 30 p. 90 p. 94 p. 126
- # Fiction p. 54 p. 74 p. 78 p. 90 p. 94 p. 110 p. 114 p. 126 p. 142 p. 154 p. 178
- # France p. 30 p. 38 p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 102 p. 106 p. 110 p. 118 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Génétique p. 42 p. 126
- # Image concrète/image mentale p. 22 p. 26 p. 46 p. 54 p. 102 p. 106 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 182
- # Image matrice p. 38 p. 42 p. 70 p. 78 p. 102 p. 106 p. 158 p. 162 p. 166 p. 174 p. 178
- # Matérialité p. 62 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 142 p. 158
- # Mur d'images p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 182
- # Présence/absence p. 54 p. 62 p. 74 p. 78 p. 102 p. 106 p. 126 p. 134 p. 142 p. 146 p. 158 p. 170
- # Révélation p. 70 p. 126 p. 130 p. 134 p. 142 p. 146 p. 154 p. 158



« La natation », cahier des dessins de Raul Pompeia pour son roman *L'Athénée*, Bibliothèque nationale, Rio de Janeiro, Brésil, 1894 <https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon530901/icon530901.pdf>

Raul Pompeia et l'illustration débordante

§1 Dessinateur et critique d'art, l'écrivain Raul Pompeia a engendré une intermédialité inédite au XIX^e siècle brésilien. Ses dessins les plus connus sont ceux de son roman *L'Athénée* (1980), pour lequel il a préparé dans les années 1890 un cahier de 43 illustrations au crayon. En 1894, Pompeia a vendu les droits de ces images à l'éditeur Francisco Alves, qui les a envoyées à Paris pour des services de gravure et d'impression, mais le livre illustré ne paraîtra qu'en 1905, dix ans après le suicide du romancier.

§2 Raconté à la première personne, *L'Athénée* rassemble les souvenirs de Sérgio, élève de l'internat du même nom qui le mettra au défi de conquérir sa virilité p. 22. Il cherchera de l'aide auprès de garçons plus âgés, qui l'approcheront également avec des intentions sexuelles. La question est abordée dans l'épisode de la natation, dans le chapitre III du roman. Problématisant l'hégémonie du narrateur et de l'illustrateur, l'image y matérialise l'acte d'image intrinsèque, selon la théorie de Horst Bredekamp.

Le cadre liquide

§3 Dans le texte, Sérgio est noyé dans la piscine par Sanches, son désagréable protecteur. Dans le dessin, il est impossible de distinguer les personnages, à l'exception d'Angela, la jeune fille qui jette des cailloux dans l'eau. Dans la séquence textuelle, la piscine est un espace d'opposition : grands enfants contre petits, forts contre faibles, dans l'eau ou hors de l'eau, profonds ou peu profonds, masculin contre féminin. En tant que personnage, Sérgio était petit et exposé au risque ; en tant que narrateur, il est sauvé s'il ne fréquente plus l'école. Dans le dessin, toutefois, il est toujours affecté par le passé, comme s'il était prisonnier de la piscine dont il a émergé verbalement. Mélangeant les temps, c'est le premier effacement visuel du binarisme du texte.

§4 L'illustration est structurée en deux volumes perpendiculaires : le bassin sombre et le mur clair. Alors que le premier plan est dispersif, avec des garçons dans différentes positions, l'arrière-plan est convergent, avec les petits les uns contre les autres. Le roman suggère que les étudiants regardent tous Angela ; sur l'image, certains le font, mais au premier plan deux garçons contemplent l'enfant debout. D'autres garçons, plus immergés sur la gauche, ne regardent

pas non plus Angela. Le regard supposé unidirectionnel du texte fait place à des regards transversaux dans le dessin.

Le dessin adopte le prisme non pas du Sérgio-personnage, mais du Sérgio-narrateur, qui, après deux ans d'école, se trouverait de ce côté-ci de la piscine, plus en profondeur. La visibilité disparaît vers le point de fuite, de même que la clarté des limites, précédemment perçue chez les trois enfants au bord de la piscine, dans le contour précis du mur et dans la plante au bord du réservoir. Plus on se rapproche du spectateur, plus tout devient visible et prévisible. Par contre, sur le chemin du fond, même l'action de plonger laisse place à un cortège de spectres désorientés, des élèves se dirigeant vers le mur, d'autres grimpaient sur une liane. La coupure entre ces deux plans est marquée par le nageur qui, diagonalement, se jette dans la piscine, marquant le passage du clair à l'opaque, de l'évident au fantomatique.

À l'extérieur se trouve le spectateur, vu par l'étudiant en bas à droite, sur le bord. Ce garçon se tourne vers quelqu'un qui, derrière le tabouret, veut saisir la scène tout en restant anonyme. Cet observateur rieur ne serait pas Sérgio, qui était en train de se noyer. Il s'agit peut-être de Sanches, avec « un rire audacieux de malice, [...] assaisonnant son regard de l'éclat de coups de couteaux » (Pompéia, 1980, p. 53). Néanmoins, sur l'image, il ne regarde pas l'écolier ; il fait signe à l'extérieur de la scène, à l'adulte Sérgio, dont l'invisibilité est ainsi rendue visible. Cette zone cachée est partagée par trois entités : le spectateur, le narrateur et l'illustrateur.

Le troisième bord

À première vue, les deux volumes perpendiculaires du dessin organisent une structure binaire, conforme à la vision manichéenne de *L'Athénée*, où le protagoniste est entré à l'âge de 11 ans, le chiffre du double. L'illustration, cependant, investit dans la dilatation vers une hypothèse, sinon trimembre, du moins permissive de l'impair. Avec l'enfant face à nous, l'image se déploie au-delà de sa machine dualiste, adoucissant la frontière entre le dehors et le dedans. La piscine est presque un catalogue de poses : plans de profil, de face et de dos, corps accroupis, assis, en mouvement, statiques p. 94. Cette maîtrise de la composition permet au dessinateur de montrer son talent, mais la présence de Sanches fait que le dessin résiste à sa propre figurabilité, attestant

que, comme l'eau de la piscine, l'image déborde des mains de l'illustrateur.

§8 Lors de plusieurs bagarres, Sanches écrasait les mains de Sérgio, qui, à présent, riposterait avec sa même main, puisque *L'Athénée* recourt à trois compétences manuelles importantes : l'écriture, le dessin et le pointage. D'ailleurs, les mains d'Angela pointent vers les garçons, guidant notre regard vers eux. La plupart des nageurs ont les mains invisibilisées. Le seul qui montre ses mains est celui qui nous regarde, mais il le fait sans lever le doigt : il a une main ouverte et l'autre fermée, signe de l'ambiguïté entre le caché et l'évident. L'illustrateur et lui montrent tous deux l'acte même de montrer et comment l'image montre, c'est-à-dire en cachant le dessinateur.

§9 Dans plusieurs œuvres, l'illustrateur évitait de dessiner les regards frontaux. Les coups d'œil clandestins établissaient une rétroaction visuelle qui renforçait la bidimensionnalité : les regards rebondissaient les uns sur les autres, sans jamais atteindre directement l'espace extérieur. Ceci est également confirmé par la dynamique des mains, comme celles d'Angela, qui renvoient le spectateur au domaine représenté. C'est cette autotélie circulaire que l'acte d'image intrinsèque interroge, dans la mesure où il ne se soumet pas au bidimensionnel, il cherche à dépasser la perspective centrale au profit d'une « qualité pluriperspective » (Bredenkamp, 2015, p. 214). Sanches dans la piscine rompt à juste titre avec la bidimensionnalité, car son regard déclenche une autre deixis, dissociée de la prestidigitation de l'illustrateur. Ce n'est pas un hasard si un fragment de tabouret se trouve à droite du dessin, suggérant que sa partie invisible abrite le dessinateur qui s'assoit, contemple et crée la scène, mais qui veut rester intouché/intouchable.

Références

- ARAÚJO, Gilberto. « Raul Pompeia, Lauro e Rapp: retratos do artista quando ilustrador », *Cahiers du CREPAL*, n°23, 2024.
- ARAÚJO, Gilberto. *Mudança de plano: ensaios de literatura brasileira*, 7Letras, 2022.
- BREDEKAMP, Horst. *Teoria do acto icónico*, KKYM, 2015.
- PAES, José Paulo. « Sobre as ilustrações d'O Ateneu », dans *Gregos e baianos*, Brasiliense, 1985.
- POMPÉIA, Raul. *L'Athénée: chronique d'une nostalgie*, traduit par Françoise DUPRAT, Pandora, 1980.
- POMPÉIA, Raul. *Obras. Volume X: Miscelânea: fotobiografia*, Prefeitura Municipal de Angra dos Reis, OLAC, 1991.

Marqueurs

- # Dessin p. 22 p. 42 p. 54 p. 58 p. 66 p. 74 p. 90 p. 94 p. 114 p. 130
- # Exemple historique XIX^e p. 30 p. 90 p. 94 p. 122
- # Fiction p. 54 p. 74 p. 78 p. 90 p. 94 p. 110 p. 114 p. 122 p. 142 p. 154 p. 178
- # Génétique p. 42 p. 122
- # Illustration p. 22 p. 26 p. 30 p. 38 p. 90 p. 142
- # Image du passé/image du présent p. 34 p. 74 p. 78 p. 82 p. 134 p. 142 p. 146 p. 158 p. 166
- # Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 58 p. 62 p. 70 p. 78 p. 90 p. 94 p. 98 p. 110 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 174
- # Mémoire p. 54 p. 158 p. 162 p. 166 p. 174
- # Portrait p. 42 p. 70 p. 94 p. 146 p. 166
- # Présence/absence p. 54 p. 62 p. 74 p. 78 p. 102 p. 106 p. 122 p. 134 p. 142 p. 146 p. 158 p. 170
- # Révélation p. 70 p. 122 p. 130 p. 134 p. 142 p. 146 p. 154 p. 158
- # Érotisme p. 22 p. 26 p. 90

decks.





Source pour le soleil : logoneige de Christian Dotremont, Laponie, 1976. Photographie par Caroline Ghyselen. AML 01236/0002 © Caroline Ghyselen et Christian Dotremont

Les logoneiges et l'art performatif de Christian Dotremont

§1 Le poète et essayiste belge Christian Dotremont est connu comme l'un des fondateurs du groupe CoBrA (acronyme de Copenhague, Bruxelles, Amsterdam). Malgré sa courte carrière, cette ligue internationale d'artistes du Nord a été l'un des héritiers les plus actifs du surréalisme révolutionnaire ; elle est née en 1948 de la fusion de plusieurs mouvements artistiques d'Europe du Nord : le groupe surréaliste abstrait danois, le groupe expérimental néerlandais et le groupe surréaliste révolutionnaire belge, soutenu par Dotremont lui-même. Les œuvres des artistes susmentionnés sont particulièrement intéressantes en raison de la grande attention qu'ils accordent à la création artistique en tant que forme de connaissance non rationnelle qui prolonge l'automatisme surréaliste p.70. En effet, CoBrA a expérimenté, dans presque tous les formats, l'acte d'écrire, en explorant sa matérialité dans des expériences individuelles et collectives qui, selon Dotremont, sont totalement antérieures à l'illustration, à la manière de *L'Empire des signes* de Barthes (1970).

Du logoneige au photo-logoneige

§2 Suite aux expérimentations dans le domaine de la création artistico-littéraire de CoBrA et la découverte de la matérialité du langage, c'est l'espace septentrional, cette immensité de l'étendue blanche de la Laponie qui éveille l'imagination de Christian Dotremont. Lors de ses fréquents voyages entre l'Europe et le Grand Nord, il a créé, avec Caroline Ghyselen, de nombreux logoneiges et logoglaces qu'il a capturés en photo, comme *Emprunte mes empreintes* et *Nouvelle sémantique*, regroupés dans *J'écris pour voir* (2004, p. 23). Cette démarche permet au poète d'exposer son œuvre dans un cadre muséal ou de la diffuser à travers un livre. Le *photo-logoneige* ou le *photo-logoglace*, selon la formule d'Emmanuelle Pelard (2010, p. 24), est à la fois un témoignage de la pratique artistique de Dotremont consistant à tracer des logogrammes dans la neige et une œuvre à part entière. En effet, la photographie du logoneige va au-delà de la simple reproduction de l'œuvre originale, car le poète y apporte une dimension esthétique unique. En choisissant l'angle, la distance et la luminosité pour capturer le logoneige, il crée un nouveau type de logogramme avec des effets de relief mis en valeur par la lumière. Ainsi, la photographie ne se contente

pas de documenter sa pratique, mais devient une réinterprétation artistique de celle-ci.

Le geste, la trace et la neige : l'écriture de Christian Dotremont

§3 À travers l'adoption du sol lapon comme médium du logogramme, Dotremont atteint un absolu de la trace. Au lieu de l'encre, c'est la neige et la glace qui prennent le relais pour créer des motifs et des formes insolites. C'est une approche unique qui repousse les limites de l'imagination et de l'expression artistique en faisant appel à l'un des éléments naturels essentiels. Selon Michel Butor (1978), chez Dotremont, le « Nord blanc » est un univers immaculé protégé par sa pureté. Il y a un désir irrépressible de marquer cette blancheur, ne serait-ce que par des empreintes de pas, de raquettes ou de skis, ainsi que par l'écriture p.102. Dans le décor enneigé de l'espace lapon, Dotremont réévalue sa perception du monde. Oscillant entre le Sud artificiel et le Nord naturel, il se sent d'abord désorienté face à cet univers blanc, avant de discerner peu à peu les traces laissées par la nature, qu'il interprète comme autant de signes de vie. La confrontation entre le tumulte du paysage occidental et la pureté de la nature vierge lui permet d'explorer sa réflexion sur la trace et le vide, des concepts clés qui façonneront plus tard sa logographie. Dotremont décrypte la réalité laponne par la médiation indiciaire considérant que « si la réalité est opaque, des zones privilégiées existent — traces, indices — qui permettent de la déchiffrer » (Ginzburg, 1989, p. 177). Dans l'infini du paysage lapon il voit la blancheur de la page où « le plein [...] est noir et blanc ; il a l'espace du vide ; et son immensité [...] ». Il est sa propre étendue » (Dotremont, 1998, p. 338). L'application de l'analogie entre la blancheur de l'espace enneigé finlandais et le vide de la page lui permet d'éteindre sa pratique expérimentale. En effet, traçant les logoneiges et les logoglaces à l'aide du bâton « stylo des neiges », le poète, comme le remarque bien Michel Butor :

[...] a réussi, mieux que n'importe qui avant lui, à mettre en relation la neige et la blancheur du papier. Dans la neige, on voit très bien comment le trajet peut devenir une écriture : on peut y tracer des mots avec son doigt, avec un

bâton, ou simplement en marchant, en faisant du ski ou du traîneau. L'écriture devient le trajet de notre existence même, la trace même du passage de quelqu'un (1978).

§4 Dotremont a fait la découverte de l'écriture en tant que geste graphique intimement lié au rythme du corps de celui qui trace les textes jouant avec le chiasme *poésure/peinture*. Le geste du scripteur apparemment désinvolte se fonde sur une technique maîtrisée par la patiente pratique de la spontanéité. Le rôle de celui qui écrit/peint les mots sur l'espace blanc est de rendre visible la réalité car au bout du geste se reconstitue l'image. Il ne s'agit plus de la confrontation du texte et de l'image, mais de la transformation du texte en image p. 118.

§5 Pour conclure, les expérimentations de Dotremont dans les environnements froids et enneigés le placent involontairement à l'avant-garde du mouvement artistique appelé « land art » (Lambert, 1981), émergeant dans les vastes paysages désertiques de l'Ouest américain à la fin des années 1960. Le paysage devient une toile vierge, la neige symbolisant sa pureté et le poème écrit par l'ombre capturé par l'objectif du photographe. Les logoneiges et logoglaces s'inscrivent aussi dans l'éco-graphie qui implique un duel subtil entre le corps en mouvement et le paysage qui devient support d'expression. L'objectif est de laisser une empreinte artistique dans la nature, sans laisser de traces physiques telles que des pas dans la neige.

Références

- ALECHINSKY, Pierre et Christian DOTREMONT. *J'écris pour voir*, Buchet Chastel, 2004.
- BARTHES, Roland. *L'Empire des signes*, Skira, 1970.
- BUTOR, Michel. *Dotremont et ses écritures: entretiens sur les logogrammes*, Jean-Michel Place, 1978.
- DOTREMONT, Christian. *Œuvres poétiques complètes*, Mercure de France, 1998.
- GINZBURG, Carlo. *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Flammarion, 1989.

LAMBERT, Jean-Clarence. *Grand hôtel des valises, locataire Dotremont*, Galilée, 1981.

PELARD, Emmanuelle. « Le médium nomade du logogramme et du logoneige de Christian Dotremont », *Proteus*, n°1, 2010. <<http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus01-3.pdf>>.

Marqueurs

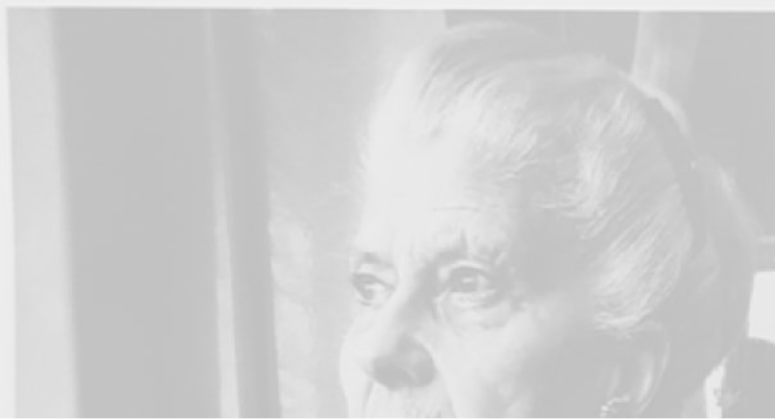
- # Acte de langage/acte d'image p. 42 p. 50 p. 58 p. 62 p. 70 p. 86 p. 106 p. 114 p. 118 p. 158 p. 166 p. 170 p. 178
- # Adaptation p. 34 p. 70 p. 74 p. 82 p. 138
- # Belgique p. 58 p. 174
- # Christian Dotremont p. 58
- # Corps p. 38 p. 50 p. 78 p. 102 p. 150 p. 158
- # Dessin p. 22 p. 42 p. 54 p. 58 p. 66 p. 74 p. 90 p. 94 p. 114 p. 126
- # Exemple historique XX^e p. 22 p. 26 p. 30 p. 42 p. 58 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 134 p. 142 p. 166
- # Geste d'image p. 34 p. 38 p. 50 p. 58 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 102 p. 118 p. 142 p. 154
- # Hybridation p. 34 p. 42 p. 58 p. 74 p. 82 p. 86 p. 106 p. 142 p. 170 p. 174
- # Iconotexte p. 58 p. 70 p. 142
- # Peinture p. 58 p. 66 p. 82
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Poésie p. 30 p. 58 p. 70 p. 86 p. 106 p. 178
- # Remédiation p. 30 p. 34 p. 54 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 154
- # Resignification p. 22 p. 26 p. 34 p. 54 p. 70 p. 82 p. 86 p. 106 p. 158
- # Révélation p. 70 p. 122 p. 126 p. 134 p. 142 p. 146 p. 154 p. 158
- # Écriture p. 42 p. 58 p. 62 p. 158 p. 166 p. 170 p. 174 p. 182
- # Écrivain-artiste p. 38 p. 42 p. 46 p. 58 p. 70 p. 94 p. 98 p. 102 p. 110 p. 114 p. 166 p. 174



le mur

la main

le peuple





Bersheeva, 1979. Près d'un campement bédouin, un petit potager — et son épouvantail de bric et de broc, Edward W. Saïd et Jean Mohr, *After The Last Sky. Palestinian Lives*, Faber & Faber, 1986, p. 27. Courtoisie des ayants-droits

Les photographies d'un récit palestinien

Edward Saïd et Jean Mohr

§1 L'ouvrage intitulé *After the Last Sky. Palestinian Lives* (1986) est le fruit d'une collaboration entre le critique et intellectuel palestino-américain Edward Saïd et le photographe suisse Jean Mohr. Après une mission onusienne en Palestine et dans les camps de réfugiés arabes des Palestiniens, Mohr rapporte des photographies de vie en 1983. Palestinien exilé, Saïd trouve dans les images une matière pour exprimer ce qui l'unit à ce peuple d'exilés. Les vies représentées sont le lieu d'une réflexion sur les désirs, les peurs, les traumas et plus globalement la vision du monde qui soudent les Palestiniens dans leur condition de peuple dispersé. Élaboré sous une forme textuelle fragmentaire qui correspond à l'hétérogénéité des photographies compilées mais aussi au caractère de la dispersion de l'exil, le récit saïdien développe un texte ancré dans une politique visuelle qui répond aux contextes sociopolitiques de l'époque, dans les pays occidentaux et en particulier aux États-Unis. Une question majeure revient tout au long de cette œuvre : comment représenter les Palestiniens ? C'est dans les photographies de Mohr que Saïd trouve les clés pour inventer une esthétique et une poétique d'un récit palestinien fragmentaire p. 98.

Écrire sur des images, sous des contraintes

§2 L'ouvrage naît d'une contrainte. Le contexte du début des années 1980 incite Saïd à s'orienter vers le domaine du visuel. Dans le contexte de la lutte armée de l'OLP à travers la guérilla palestinienne (*Fedayyins*) et l'expulsion des combattants de Beirut en 1982, les images qui ont dominé les médias occidentaux sont celles de « combattants, terroristes, et parias hors-la-loi » (Saïd et Mohr, 1986, p. 4). Saïd, consultant spécial auprès de l'ONU (International Conference on the Question of Palestine), recommande Mohr pour une mission spéciale en Cisjordanie, Gaza, au Liban et en Jordanie en 1983. Mohr ramène des photographies. Jugeant que « seulement à de rares occasions une image suffit par elle-même » (Berger et Mohr, 1982, p. 42), le photographe envisage d'accompagner ses images par ses propres textes, comme il l'a déjà fait dans ses collaborations avec le critique britannique John Berger. Mais à sa grande surprise, l'ONU lui interdit d'ajouter ses textes. Ce n'est qu'après cette interdiction

qu'émerge la genèse du livre : l'idée de « travailler ensemble » selon Saïd (1986, p. 4). Lorsque Saïd décide d'écrire les textes, l'objectif initial des photographies évolue : les images ne font plus l'objet d'une exposition publique et, par conséquent, d'interprétations multiples par les visiteurs. En écrivant ces textes, c'est Saïd qui délimite en quelque sorte la lecture que peut avoir le public de ces photographies. Par cette même décision, c'est le sens que peut avoir l'acte d'image photographique qui change. C'est désormais sur le domaine intime de Saïd que peuvent d'abord agir les photographies de tout un peuple. Dans ce cadre, l'ouvrage soulève des questions sur sa politique visuelle. Quels choix poétiques et esthétiques implique cette volonté de produire des représentations palestiniennes qui dérogent à celles qui essentialisent les Palestiniens ?

L'ouvrage vient après la « trilogie critique » de Saïd sur la représentation de l'Orient et des Palestiniens dont *Orientalism* (1978) et *The Question of Palestine* (1979) sont les plus réputés. Pour Saïd, il s'agit de créer, par l'écriture, ce qui est absent de son œuvre précédente, à savoir des images de vies palestiniennes visibles. Mais c'est la spécificité de l'expérience palestinienne qui ne s'accommoderait guère des formes dominantes en Occident pour écrire les récits des peuples. En cela, Saïd s'inspire du critique et intellectuel anglais John Berger et en particulier de sa conception du récit que pourrait engendrer l'image photographique.

L'image photographique pour un récit de dislocation

§3 Dès la parution en 1982 de l'ouvrage de Berger et Mohr, *Another Way of Telling*, qui raconte la vie des paysans dans les montagnes, Saïd publie dans *Nation* une recension sous le titre « Bursts of Meaning » [« éclats de sens »] (1982). Il y formule les principes politiques et esthétiques qui façonnent sa conception de l'écriture en lien avec la photographie. Saïd insiste sur l'impossibilité d'un récit palestinien continu à cause de la discontinuité de l'espace et du temps dans lesquels vivent ces exilés. Comme Berger, il affirme qu'« en tant que "façon de raconter", le modèle historique non seulement objective le monde, mais il lui impose aussi le "principe du progrès historique" » (1982). Ces affirmations

montrent qu'il n'est possible d'appliquer une conception d'un temps, et probablement d'un espace, universel où prendrait acte le récit palestinien de l'Histoire. Selon Saïd, cette continuité de l'histoire s'exprime à travers des formes tels que les écrits des « journalistes, le discours du gouvernement et les experts scientifiques, [...] alors que l'expérience subjective personnelle ne l'est pas » (1982). Pour Saïd, la continuité qu'exprime ce genre de formes n'est pas convenable pour les Palestiniens : « Continuité pour eux, la population dominante, discontinuité pour nous, les dépossédés et les dispersés » (1986, p. 20). Loin des discours politiques prétendument cohérents qu'on trouve dans les éditoriaux, Mohr présente la vie, irréductible à un récit de l'Histoire.

Tirer de l'image un récit fragmentaire

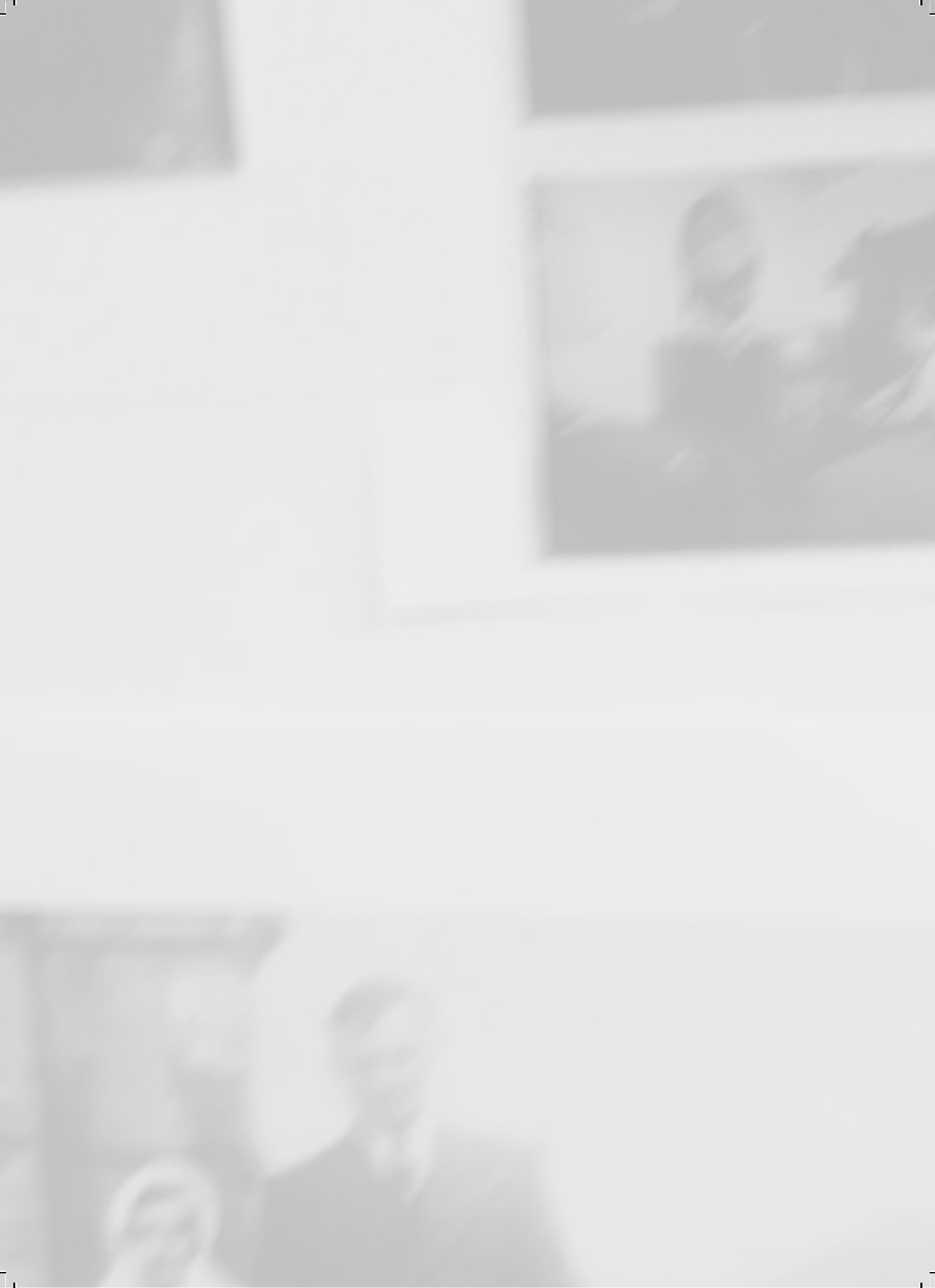
§5 Saïd investit l'ambiguïté de la photographie pour la représentation des Palestiniens par l'écriture. C'est le moment passé pris par la photographie qui porte le potentiel d'un récit discontinu, car « à ce stade les mots d'interprétation proposés avec la photographie la font passer du niveau du fait au niveau de la suggestion et des idées » (1982). Il identifie l'exil à « une série de portraits sans noms, sans contextes. Des images qui sont largement sans explication, sans nom, muettes » (1986, p. 12). Le rôle de l'écriture est de ne pas dissiper cet instant du passé par l'interprétation, mais de *se calquer* sur cet instant capturé par la photographie. À ce sujet, Saïd affirme qu'il regarde les photographies sans connaissance précise des situations qui y sont représentées, « mais l'exactitude de leur réalisme exerce pourtant une impression plus profonde qu'une simple information » (1986, p. 12). Saïd parle de l'acte de la photographie sur lui-même en termes d'*impression*. L'écriture saïdienne laisse voir cet acte d'image « comme un effet sur le ressentir, le penser et l'agir, qui se constitue à partir de la force de l'image et de l'interaction avec celui qui regarde, qui contemple, effleure, et écoute aussi » (Bredenkamp, 2015, p. 44-45). De cette manière, il fait de son écriture un support où s'impriment les situations prises par Mohr. L'espace textuel n'est pas un outil de « translation » (Berger et Mohr, 1982, p. 93), mais un domaine converti en un support imaginal où l'écriture réimprime ces instants de vie palestinienne.

Références

- BERGER, John et Jean MOHR. *Another Way of Telling*, Vintage Books, 1982.
- BREDEKAMP, Horst. *Théorie de l'acte d'image*, traduit par Frédéric JOLY et Yves SINTOMER, La Découverte, 2015.
- SAÏD, Edward et Jean MOHR. *After the Last Sky. Palestinian Lives*, Faber, 1986.
- SAÏD, Edward W. *Orientalism*, Vintage Books, 1978.
- SAÏD, Edward W. *The Question of Palestine*, Times Books, 1979.
- SAÏD, Edward. « Bursts of Meaning, Review, John Berger and Jean Mohr, *Another Way of Telling* », *Nation*, vol. 19, n°235, 1982, p. 595-597.

Marqueurs

- # Collaboration p. 38 p. 66 p. 98 p. 110 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162
- # Collectif/individuel p. 54 p. 66 p. 82 p. 98 p. 114 p. 142 p. 154
- # Critique p. 30 p. 54 p. 106 p. 114 p. 122 p. 146 p. 150 p. 154
- # Exemple historique XX^e p. 22 p. 26 p. 30 p. 42 p. 58 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 130 p. 142 p. 166
- # Image du passé/image du présent p. 34 p. 74 p. 78 p. 82 p. 126 p. 142 p. 146 p. 158 p. 166
- # Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 58 p. 62 p. 70 p. 78 p. 90 p. 94 p. 98 p. 110 p. 126 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 174
- # Modèle poétique p. 58 p. 98 p. 106 p. 150 p. 162 p. 170 p. 174
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 130 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Photolittérature p. 22 p. 26 p. 38 p. 62 p. 70 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 170 p. 174
- # Présence/absence p. 54 p. 62 p. 74 p. 78 p. 102 p. 106 p. 122 p. 126 p. 142 p. 146 p. 158 p. 170
- # Révélation p. 70 p. 122 p. 126 p. 130 p. 142 p. 146 p. 154 p. 158
- # Singularité/pluralité p. 66 p. 86 p. 138 p. 146
- # Trauma p. 34 p. 146 p. 158 p. 174





Photographie de Patrice Guino, vitrine Patti Smith à la Librairie Gallimard, Paris, 29 septembre 2023. Courtoisie de l'artiste

Laisser agir une séquence d'images

Le *photobook Statues* de Patti Smith

§1 En 2008, parallèlement à son exposition « Land 250 » organisée par la fondation Cartier, Patti Smith publie un cahier vierge et deux petits albums, réunis sous le titre *Trois*. L'un de ces albums, simplement intitulé *Statues*, explore le rapport au simulacre sculpté qui traverse la plupart des livres de Smith. Néanmoins, ici, il ne s'agit plus de faire agir (via la photographie) les sculptures une par une, mais de les déployer en série. Le *photobook* rassemble soixante-deux photographies de sculptures, organisées en séquences par quelques pages blanches (dont on peut voir certaines photographies sur le site de la fondation Cartier <<https://www.fondationcartier.com/editions/patti-smith-1>>). Les polaroids, reproduits à taille réelle (7,3x9,4 cm), sont comme placés directement entre les mains des lecteurs p.142. De ses archives, Smith tire des figures mythologiques, des monuments publics, et surtout des spécimens de statuaire funéraire et de sculpture catholique dévotionnelle, dont des anges et des christs. Elle tisse une continuité entre statuaire sacrée et statuaire profane.

§2 Chaque double page crée des face-à-face signifiants. Le livre présente des images de peu, banales et peut-être même mauvaises, accompagnées d'un texte (en anglais et en français) réduit à une brève introduction et à un poème. Des légendes succinctes identifient et situent chaque figure p.30, ne mentionnant presque jamais de sculpteur : les « statues » ne sont pas ici des œuvres d'art. Ne pas commenter ces images, c'est les laisser agir par elles-mêmes sur celui ou celle qui tient le livre. Leur nombre confère alors à ces clichés une importance paradoxale. La masse d'images, énigmatiques dans leur laconisme, exige que les lecteurs-regardeurs se risquent à des interprétations. Tel est le premier acte accompli par ces images rassemblées.

Polaroids et photographie vernaculaire

§3 Dans le courant des années 2000, la pratique photographique de Patti Smith commence à attirer l'attention et différents musées exposent les nombreux polaroids signés par cette dernière p.70. Pour Smith, choisir la technique du polaroid, c'est renoncer volontairement à contrôler la netteté des gros plans, et c'est ne prendre qu'un nombre très li-

mité d'images. C'est aussi réaliser des tirages uniques, en noir et blanc, se révélant en direct sous ses yeux. Le polaroid lui permet ainsi de se rapprocher de la photographie du XIX^e siècle qui la passionne. Smith a en effet connu le moment où, dans les années 1970, le pictorialisme a été redécouvert, alors que la photographie gagnait peu à peu le statut d'art à part entière (Neutres, 2014). Toutefois, à première vue, le format modeste, le sujet et la composition des tirages font sortir du champ de l'art la pratique de Smith pour l'assimiler plutôt à la photographie amateur. Il y a là un trait d'époque : la photographie vernaculaire (ancienne ou récente) intéresse de plus en plus les collectionneurs, les institutions, les chercheurs. Nombre d'artistes prennent pour matériau de création ces clichés, ordinaires mais chargés d'affect. La photographie vernaculaire émeut par sa banalité même.

Répéter les images

§4 Selon une stratégie dont Smith est familière, *Statues* présente souvent plusieurs photographies des mêmes artefacts. Les clichés, non datés, peut-être pris à des années de distance, ne gardent pas la trace d'un moment unique, situé dans un temps linéaire. Au contraire, ils s'inscrivent dans le temps cyclique du rituel et du souvenir.

§5 Smith ne cherche pas particulièrement à saisir les « statues » sous plusieurs angles pour explorer leur tridimensionnalité. L'angle ou le cadrage distinguent parfois légèrement ces photographies les unes des autres, mais ce sont surtout les incidents survenus dans la réalisation des polaroids qui jouent ce rôle. Patti Smith montre volontiers des images manquées. Elle renonce à contrôler des images qui se produisent d'elles-mêmes. Cette stratégie lui permet de tourner le dos à la maîtrise technique, pratiquée par exemple par son amant et ami Robert Mapplethorpe, qui a photographié lui aussi la sculpture. Les défauts à la surface des polaroids peuvent être interprétés comme la manifestation des forces émanant des objets photographiés. Ils ont une valeur indicelle. Patti Smith a recueilli la leçon de Brancusi, dont elle possède des photographies de sculptures (2015, p. 27). Dans des images surexposées ou floues, Brancusi s'est en effet ingénié à capter non les formes de

ses propres sculptures, mais leurs *forces* irradiantes, leur acte (Man Ray, 1998, p. 273-274).

§6 Les doubles pages plaçant face à face deux clichés de la même « statue » réinvestissent l'un des dispositifs de beauté convulsive imaginés par Man Ray et André Breton pour *Nadja* : la double photographie du sommeil de Desnos. Dans le recueil poétique *Babel* (1978, p. 186), qui citait en exergue *Nadja*, Smith avait déjà glissé une double planche « convulsive », montrant des détails du *Monument à Charles Perrault* (Gabriel Pech, 1910). Citer ce dispositif, c'est non seulement tenter d'entrer en relation avec Breton et Man Ray, qui appartiennent à la constellation des artistes révéérés par Smith, mais c'est aussi animer les statues.

Le « vivant de l'image » : des photographies au film imaginaire

§7 Parmi les différents actes d'image, Bredekamp (2015, p. 93 et p. 158) identifie un « acte schématique », animant les images. Les livres de Smith n'accordent pas une place primordiale à l'animation des images, mais le *photobook* suggère que les sculptures entrent en mouvement. Le texte liminaire mène une brève variation sur le mythe de la statue s'animant par amour, puis disparaissant dans la lumière, comme sous l'effet d'un flash. Ceci explique pourquoi certains polaroids comportent des marques de surexposition, virant au blanc. Les effets de flous et de surimpression sont à lire comme des signes d'animation, capturés par l'appareil photographique.

§8 L'ensemble des soixante-deux photographies constitue un parcours d'animation, depuis un premier pas, inscrit en puissance dans le pied d'un bouddha, jusqu'à une colonne vide. Une statue semble enfin avoir quitté son piédestal. Certaines séquences de deux ou trois clichés rappellent les photographes tirés d'un film. Cet imaginaire cinématographique doit être pris au sérieux.

§9 Dans les années 1970, Patti Smith a posé pour la photographe Judy Linn. Pour ces deux amies, la fabrication d'images en noir et blanc était un moyen de recréer leurs films préférés, dont elles devenaient les personnages principaux, ou de tirer des « photographies de plateau » pour des films rêvés (2010, p. 178). Ainsi la photographie métamorphose. Elle permet de rejoindre des univers imaginaires. Dans *Statues*, les photographies laissent Smith pénétrer deux films en noir et blanc. Le premier, mentionné dans l'introduction, s'intitule *One Touch of Venus* (*Un Caprice de Vénus*, 1948), signé par William A. Seiter. Il a été inspiré par les diverses adaptations d'un bref roman de F. Anstey (*The Tinted Venus*, 1885). Il forme un maillon dans une longue chaîne des fictions *d'agalmatophilie* (voir Bredekamp, 2015; Gross, 2006; Stoichita, 2008). La légende apposée à la pénultième image fait

discrètement allusion à un second film, *Les Ailes du désir* (1987) de Wim Wenders. L'un et l'autre film animent deux statues où s'étaient incarnés respectivement une déesse et un ange, aimés par des mortels. Dans le photobook *Statues*, Patti Smith, photographe-regardeuse, contemple les statues avec tant d'amour qu'elle leur insuffle la vie.

Références

- BREDEKAMP, Horst. *Théorie de l'acte d'image*, traduit par Frédéric JOLY et Yves SINTOMER, La Découverte, 2015.
- CHÉROUX, Clément. *Vernaculaires : Essais d'histoire de la photographie*, Le Point du jour, 2013.
- GROSS, Kenneth. *The Dream of the Moving Statue*, Pennsylvania State University Press, 2006.
- LINN, Judy. *Patti Smith, 1969-1976*, traduit par Ariel MARINIE, La Martinière, 2012.
- MAN RAY. *Autoportrait*, traduit par Anne GUÉRIN, Actes Sud, 1998.
- NEUTRES, Jérôme (dir.). *Robert Mapplethorpe, catalogue d'exposition au Grand Palais, avec des textes de Patti Smith, d'Edmund White et al.*, Réunion des musées nationaux, 2014.
- SMITH, Patti et Fondation Cartier POUR L'ART CONTEMPORAIN. *Patti Smith, Land 250 : [exposition, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 28 mars-22 juin 2008]*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2008.
- SMITH, Patti. *Babel*, 5 impr, Putnam, 1978.
- SMITH, Patti. *Babel*, traduit par Pierre ALIEN, Christian Bourgois Éditeur, 1981.
- SMITH, Patti. *Camera Solo*, Yale University Press, 2011.
- SMITH, Patti. *Just Kids*, Ecco, 2010.
- SMITH, Patti. *Just kids*, traduit par Héloïse ESQUITÉ, Gallimard, 2012.
- SMITH, Patti. *M. Train*, Alfred A. Knopf, 2015.
- SMITH, Patti. *M. Train*, traduit par Nicolas RICHARD, Gallimard, 2016.
- SMITH, Patti. *Statues*. Publié dans le coffret Trois, traduit par Laurence LENGLET, Actes Sud, 2008.
- STOICHITA, Victor Ieronim. *L'effet Pygmalion : Pour une anthropologie historique des simulacres*, Édition illustrée, Librairie Droz, 2008.

Marqueurs

- # Adaptation p. 34 p. 70 p. 74 p. 82 p. 130
- # Bricolage p. 58 p. 62 p. 66 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 150
- # Collaboration p. 38 p. 66 p. 98 p. 110 p. 134 p. 146
p. 150 p. 154 p. 158 p. 162
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54
p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118
p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170
p. 174 p. 178 p. 182
- # France p. 30 p. 38 p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 102 p. 106
p. 110 p. 118 p. 122 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 166
p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Images fixes/animées p. 78 p. 82 p. 98 p. 114 p. 178
- # Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 58
p. 62 p. 70 p. 78 p. 90 p. 94 p. 98 p. 110 p. 126 p. 134
p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 174
- # Légende p. 30 p. 86 p. 106 p. 150 p. 166 p. 182
- # Patti Smith p. 70
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62
p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118
p. 130 p. 134 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162
p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Saturation p. 46 p. 50 p. 66 p. 74 p. 82 p. 86 p. 110
p. 118
- # Sculpture p. 70 p. 182
- # Singularité/pluralité p. 66 p. 86 p. 134 p. 146
- # Série d'images p. 78 p. 98 p. 110 p. 118 p. 150 p. 154
p. 170 p. 174 p. 178
- # États-Unis p. 54 p. 70 p. 86 p. 114



Feuilletage du « livre illustré » de Barbara Hodgson, *The Lives of Shadows*. Photographie de Nicolas Sauret

Comment l'image vient au lecteur. Un livre, des images, une histoire

Barbara Hodgson, *The Lives of Shadows*

§1 Ces pages proviennent de *The Lives of Shadows* (2004), qui est, selon son sous-titre, un « roman illustré » (*An Illustrated Novel*), conçu par Barbara Hodgson, artiste et autrice canadienne née en 1955. Depuis *La carte tatouée* (*The Tattooed Map*) en 1995, elle est connue pour ses livres qui combinent au texte une multitude d'illustrations tirées de gravures, peintures, cartes postales anciennes, estampes historiques, photos d'époque, objets de collection, etc.

§2 Dans *The Lives of Shadows*, un roman historique qui se passe à Damas, en Syrie, dans la première moitié du XX^e siècle, on trouve par exemple des coupures de journaux, deux pages avec un plan de ville avec des photographies agrafées et un calque de dessins d'architecture, ainsi que deux autres pages portant trace de fleurs séchées.

§3 Choies parmi tant d'autres, ces pages permettent d'en mesurer le pouvoir, provoquant la surprise, l'émotion et l'interrogation. Ce labyrinthe de sensations ne manque pas de laisser des traces durables. « La vie de ces ombres » éveille les sens, provoque une prise de conscience politique et une réaction esthétique.

§4 Ces trois photographies illustrent l'attachement à une maison dont la forte présence domine le récit, la violence politique exercée par le processus de colonisation, tout cela présenté grâce à un important dispositif (Agamben, 2007; Ortel, 2008) visuel qui agit puissamment sur le lecteur. Au cœur de *The Lives of Shadows*, se trouve la mise en cause du bien-fondé de l'appropriation par une puissance étrangère d'un territoire et sa contestation par les habitants autochtones. La colonisation fut longtemps présentée sur le mode épique. Cet ouvrage en présente le crépuscule.

L'argument du livre

§5 Un jeune anglais, Julian Beaufort, entreprend son Grand Tour d'Orient en 1914. Il découvre au cœur des ruelles de Damas, la splendide maison de la famille du calligraphe Nasim Katib dont il tombe amoureux et qu'il finit par acheter. Le siècle et son histoire terrible empêchent Julian de rester. Il rejoint l'Angleterre engagée dans la Première Guerre mondiale. En 1917, atteint par des éclats d'obus logés à l'ar-

rière de son crâne, il passe six mois à l'hôpital. Il ne retournera en Syrie pour occuper sa maison qu'en 1925. Julian tient son journal de 1925 à 1945, journal tenu également en arabe par Asilah, la fille de la maison, tuée pendant les représailles de 1925 mais dont l'ombre continue d'habiter la maison. La présence d'Asilah effleurera Julian de multiples façons. Le roman bascule dans l'indétermination proche d'un fantastique délicat qui plonge le lecteur dans des abysses de questionnements, ses repères spatio-temporels d'autant plus perturbés par le passionnant dispositif graphique du livre. La ligne narrative brisée remet en cause la linéarité du récit et de la lecture avec des conséquences cognitives et phénoménologiques troublantes.

Le dispositif ou la fabrique de la maison-livre

Barbara Hodgson a suivi une formation de graphiste, « free lance designer », à Vancouver. Elle a publié plusieurs ouvrages génériquement définis comme « *Illustrated Books* ». Le livre illustré se distingue du roman graphique et de la bande dessinée, car il est plus rare et plus onéreux à produire. Il intègre nombre d'images et de documents sans les mêler intimement comme dans la bande dessinée ou le roman graphique. Ce « roman illustré » présente l'alternance de pages blanches et jaunes, et incorpore une multitude d'images dans les marges, en pleine page, voire en double page... et même en sur-page : photographies, dessins, documents officiels, notes manuscrites, coupures de journaux, horaires de train Beyrouth-Damas, fleurs et feuilles séchées, jusqu'à un moustique posé sur une page, dessins de mosaïques, d'objets usuels, de vêtements, de maisons orientales, de cartes, de plans, de détails architecturaux.

La combinaison multimodale participe de plusieurs modes d'implication du lecteur, déclenchant sa participation active pour découvrir l'histoire de l'épopée coloniale, celle des ombres de la maison grâce au pouvoir de la matérialité du livre et l'implication sensorielle et cognitive qui en résulte. Car « la vie de ces ombres » éveille les sens, provoque une

prise de conscience politique et une réaction esthétique face à la beauté des images.



§8 Premier document : l'occupation française de Damas. Sur cette page, trois photographies extraites de coupures de journaux se chevauchent. On y voit des officiers français fièrement campés sur des barricades en compagnie de soldats coloniaux. « Les tranchées dans les jardins » est la légende de la photographie du bas de page. Celle du milieu montre des tentes plantées dans un paysage désertique au-dessus d'une vallée. Elle illustre l'occupation militaire française et la répression des soulèvements en Syrie en 1925 puis en 1945 p. 134, décrite dans le livre à de nombreuses reprises et à l'origine de la destruction de la maison et de la mort de l'une des ombres, Asilah.



§9 Le second document reproduit deux pages remarquables du roman car elles combinent un plan de Damas,

deux photographies superposées agrafées par un trombone et le verso d'un calque translucide comportant des dessins au crayon de détails architecturaux de maisons et de rues orientales. L'impression d'avoir affaire à de vrais documents agrafés à la page ainsi que le fait de manipuler le calque en avant en arrière donne au livre une présence matérielle et presque palpable forte p. 70.



Le dernier document présente deux pages du livre : la première est imprimée en anglais et porte la présence de pétales de roses séchés ainsi que l'empreinte de deux autres pétales figurant sur la page d'en face qui porte aussi l'empreinte de l'un des pétales. En outre, cette page porte en marge un texte calligraphié en arabe (présence de Asilah). Deux modes d'écriture et deux cultures sont ainsi affirmés. Les pétales de fleurs séchés, comme prêts à être saisis, donnent à ces pages l'illusion d'une présence sensorielle et matérielle à l'instar de ces « vies des ombres » qui hantent la maison du calligraphe Beit Katib, maison détruite et royaume des ombres.

Une rencontre physique avec le livre : l'affect, l'effet de lecture.
Le « volume d'entour » du livre

L'ouvrage dont on admire la simulation d'une dimension tactile en trois dimensions semble alors bénéficier d'une sorte de « réalité augmentée » lorsque le lecteur, ayant déplié les pages des plans des maisons, ayant apprécié la texture de feuilles de papier incongrues comme les pages de papier calque, se trouve face à un ouvrage qui déploie un volume autour de lui-même, celui de sa consultation. En effet, non seulement les pages produisent un déplacement d'air dû au feuilletage répétitif en un volume arrondi comme au-dessus et autour des pages même du livre, mais elles le font d'autant mieux que le lecteur revient sur les pages lues,

revoit le début, recherche des indices, est ébranlé par les dernières pages car il doit vérifier ce qu'il a lu. Il fait donc l'expérience d'un livre qui est le résultat de sa collaboration lectorale avec une présence matérielle qui ne se fait pas oublier, et l'intention originelle de la fabrication de départ (celle de l'écrivaine) qui ordonne un texte troublé, enrichi et augmenté d'images. Le lecteur, lancé dans une quête herméneutique, manipule l'objet-livre, déplié, tourné et retourné, dé-ployé entre ses mains, occupé à en trouver le sens. Il s'agit donc d'une véritable expérience intermédiaire/intermodale, celle d'une lecture vivante au royaume des ombres, munie d'un trésor d'illustrations et errant dans le labyrinthe d'un texte aux couloirs magiques qui bifurquent comme autant de sentiers du jardin de Borgès eux aussi explorant le temps et la lecture.

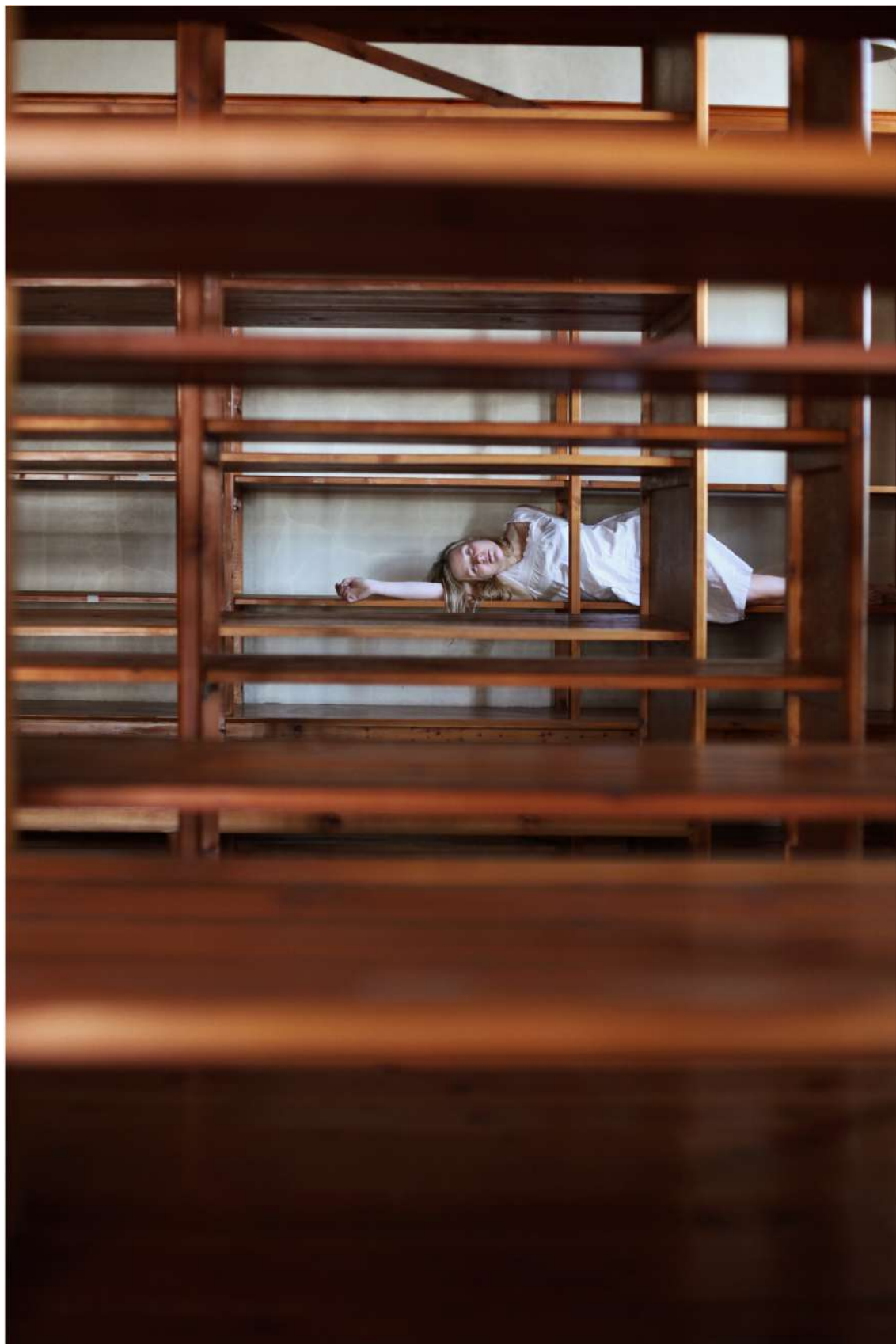
Références

- AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Payot & Rivages, 2007.
- GIBBONS, Alison. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*, Routledge, 2012.
- HODGSON, Barbara. *The Lives of Shadows*, Chronicle Books, 2004.
- HODGSON, Barbara. *The Tattooed Map*, Chronicle Books, 1995.
- LOUVEL, Liliane. *Le tiers pictural: pour une critique intermédiaire*, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- ORTEL, Philippe. *Discours, image, dispositif. Penser la représentation. 2*, L'Harmattan, 2008.

Marqueurs

- # Affect p. 42 p. 62 p. 78 p. 102 p. 150 p. 158
- # Canada p. 42
- # Collectif/individuel p. 54 p. 66 p. 82 p. 98 p. 114 p. 134 p. 154
- # Collection p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 114 p. 122 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Exemple historique XX^e p. 22 p. 26 p. 30 p. 42 p. 58 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 130 p. 134 p. 166
- # Fiction p. 54 p. 74 p. 78 p. 90 p. 94 p. 110 p. 114 p. 122 p. 126 p. 154 p. 178
- # Geste d'image p. 34 p. 38 p. 50 p. 58 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 102 p. 118 p. 130 p. 154

- # Hybridation p. 34 p. 42 p. 58 p. 74 p. 82 p. 86 p. 106 p. 130 p. 170 p. 174
- # Iconotexte p. 58 p. 70 p. 130
- # Illustration p. 22 p. 26 p. 30 p. 38 p. 90 p. 126
- # Image du passé/image du présent p. 34 p. 74 p. 78 p. 82 p. 126 p. 134 p. 146 p. 158 p. 166
- # Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 58 p. 62 p. 70 p. 78 p. 90 p. 94 p. 98 p. 110 p. 126 p. 134 p. 138 p. 146 p. 150 p. 162 p. 174
- # Matérialité p. 62 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 122 p. 158
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 130 p. 134 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Photolittérature p. 22 p. 26 p. 38 p. 62 p. 70 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 134 p. 146 p. 150 p. 162 p. 170 p. 174
- # Présence/absence p. 54 p. 62 p. 74 p. 78 p. 102 p. 106 p. 122 p. 126 p. 134 p. 146 p. 158 p. 170
- # Réception p. 90 p. 118 p. 158
- # Révélation p. 70 p. 122 p. 126 p. 130 p. 134 p. 146 p. 154 p. 158
- # Téliscopage d'époques p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 50 p. 70 p. 78 p. 82 p. 86 p. 154



Photographie de Nadège Fagoo, tous droits réservés, 2011. Photographie pour Annie Ernaux, *L'Autre fille*, Light Motiv, 2023, p. 19. Courtoisie de l'artiste

Les photographies de Nadège Fagoo dans *L'Autre fille* d'Annie Ernaux

Une esthétique de l'écart

- §1 Dans *L'Autre fille*, Annie Ernaux p. 150 raconte comment à l'âge de 10 ans, elle apprend de la bouche de sa mère, par le hasard d'une conversation, l'existence d'une sœur, morte avant qu'elle-même ne naisse. *L'Autre fille* est une lettre qu'elle adresse à cette sœur qu'elle n'a jamais connue et dont ses parents ne lui ont jamais parlé. Tapuscrit daté d'octobre 2010, il a été publié en 2011 chez NiL Éditions, dans la collection « Les Affranchis ».
- §2 Silence, secret, méprise... Dans la relation différée et impossible à la sœur, la photo est un révélateur à retardement : « Quand j'étais petite, je croyais — on avait dû me dire — que c'était moi. Ce n'est pas moi, c'est toi ». L'image n'était pas agissante pendant l'enfance, ni ensuite lors de la longue phase de latence de sa révélation, de son *développement* littéraire. Sa première évocation dans *Une Femme* n'a fait l'objet d'aucune analyse distanciée. C'est un retour aux morts dans la sphère familiale, à leurs photographies : « Un néant qui n'a pas trouvé à se dire rôde dans la photographie et, à travers elle, dans toutes les formes de représentations à venir », nous rappelle Laurent Jenny à propos d'une esthétique mortifère au XIX^e siècle (2019, p. 17). Comme Georges Didi-Huberman le dit explicitement : « rien n'est jamais "déposé" une fois pour toutes, de la même manière et à la même place dans l'appareil psychique » (2023, p. 444). Nouvelle déposition donc ou relecture lorsque ce récit qui ne contenait que deux photographies en noir et blanc des archives personnelles de l'auteure est republié en récit photolittéraire p. 98 avec 34 photographies de Nadège Fagoo.
- §3 Des photos-punctum ? Par la réédition augmentée des photographies, le trouble (voire la croyance de l'enfant d'« être le double d'un autre vivant » (2023, p. 50)) est accentué par un jeu de dédoublement et trois styles de photographies qui se contrarient et se contestent : documentaire, mise en scène, instantané. Cette typologie sera brouillée par un jeu de porosité, de déplacement de la valeur documentaire par exemple, mais elle permet de poser un cadre clair pour les aborder.
- Documentaire (5 photos) : la réalité matérielle peut faire effraction comme la photographie de la tombe de sa sœur sur laquelle s'ouvre *L'Autre Fille*. Une croix blanche, pierre de touche, de réel. Un bloc de pierre. La tombe est une preuve réelle de l'existence d'une absente.
- Mise en scène (18 photos) : cette réédition décuple l'*estranement*, par le dédoublement d'une enfant photographiée dans des salles désaffectées d'un centre de santé mentale, dans le Nord (2023, p. 27). Les images mises en scène créent un dispositif en tension avec le rapport d'Annie Ernaux à la photo comme trace du réel. Nadège Fagoo ne fait figurer qu'une seule photo d'enfant souriante et majeure des endormies, des solitudes debout, un fantôme évanescant, des *images fantômes* p. 102.
- Et enfin, instantané en couleur (11 photos) : fleurs, herbes, flaque d'eau, infraordinaire de la nature ou de la vie urbaine. Une marque végétale sur la façade d'une maison est une trace formelle du temps (Durand, 2002, p. 52-53), et ce que Dominique Baqué nomme un « trope du banal » (2004), délicat, méditatif et fragile. Moments d'apaisement quand rôdent tant d'images d'un trouble identitaire, vécu par une enfant dite de « substitution », terme psychanalytique qui répugne à l'autrice. La valse des doubles, par son excès, finit par torpiller l'idée d'une remplaçante au profit d'une étrange familiarité, dans trois âges de la vie lancinants, qui ne sont jamais présents dans le livre sur un fil chronologique.
- Nadège Fagoo ne se laisse pas déborder par « l'émeute des détails » qui rend, selon Baudelaire, la photo impuissante. Dans un autre travail en série, qu'elle appelle des « Portraits fragmentés », elle assume le fragment de corps, le détail. Pour ces portraits, Nadège Fagoo isole des détails par des gros plans ou en les mettant en page dans des formats plus petits. En cela, elle s'accorde avec une écriture de certains passages de *Journal du dehors* (Ernaux, 1993) ou des *Années* (Ernaux, 2011). Plus que la notion d'instantanés, c'est l'importance donnée par Annie Ernaux au *punctum* qui

rejoint l'univers de Nadège Fagoo. Lors d'un entretien sur la mise en regard à la MEP (Stoppard, 2024) de photos de la collection avec des extraits du *Journal du dehors*, Annie Ernaux revient sur la notion d'instantané et d'annotations pour préciser :

Dans son livre La Chambre claire qui questionne la nature de la photographie, Roland Barthes invente un mot, le « punctum ». Le « punctum » c'est le détail qui attire le regard, le hasard qui suscite l'étonnement ou l'émotion. Certains de mes écrits ont beaucoup à voir avec le « punctum » (2024).

§8 Elle en donne même la définition dans *L'Usage de la photo* : « Il y a toujours dans la photo un détail qui happe le regard, un détail plus émouvant que d'autres [...] » (2005).

Des fillettes, des doubles, des fantômes

§9 Quelques photographies peuvent illustrer sans pathos des image-souvenirs (les chambres d'hôtel) mais la majorité sont des mises en scène (sans rapport d'illustration) dans l'ancienne lingerie, hors d'usage, de l'EPSM à Bailleul, prises en 2011. Dans ce lieu clos, des corps de fillettes et d'une femme sont tantôt immobiles sur des étagères, très nets, tantôt debout dans le flou d'un arrière ou avant-plan (dans le livre, 12 photos sur 34 ont une zone floue). Tout est à distance, du côté d'une mort sans pathos, et un corps devenu diaphane est bien antinomique d'une brûlure de l'image.

§10 La genèse de ce projet nous permet d'insister sur le refus que ces cadrages très cinématographiques s'animent autrement que par un montage avec lentes transitions entre les photos : prises en 2011, elles sont le matériau d'un premier diaporama présenté au festival Art et psychiatrie de Bailleul en 2013, puis d'une seconde version en 2023 avec des extraits de *L'Autre fille* lus en voix off par Annie Ernaux, qui est intervenue sur le découpage du texte initial afin que le film-diaporama n'excède pas la demi-heure (il dure 31'36 minutes générique compris). Deux filles et une adulte sont les modèles de ces prises de vue. La photographie de la petite fille sur fond de radiateur est une évocation parfaitement explicite d'un fantôme. Dans le livre, elle figure sur une demi-page en vis-à-vis d'un gros plan sur deux pieds descendant l'escalier. Elle n'est donc située en regard d'aucun texte mais à la suite de la page évoquant la sœur et le récit de la mère : « tu as dû roder autour de moi » (2023, p. 24). Dans le diaporama, cette photographie permet un jeu de lente apparition de la silhouette de la fillette par superposition puis de disparition dans un fondu au noir.

Une photo studium

Sur la photographie de la page 19 ici présentée, une fillette est allongée sur une étagère en fond d'image, dans l'enfilade des bois alignés d'autres étagères, dans un jeu de perspective et point de fuite. Par ce jeu de cadrage ou de cadres, elle est enfermée dans une structure. Au vu de la distance, difficile de distinguer l'une des deux filles : c'est la plus âgée des deux. Elle est en vis-à-vis du texte qui ressasse le qualificatif de *gentille* attribuée à la sœur, par l'anaphore (3 fois) de la qualité de l'autre qu'elle n'a pas, d'après la bouche de sa mère (« elle était plus gentille que celle-là », Ernaux, 2023, p. 14). Dans le diaporama, c'est la quinzième photographie (sur les 40 du film hors générique) et l'image apparaît lorsqu'Annie Ernaux prononce le mot « mortifiée » :

J'étais dupe dans le sens populaire, mortifiée. J'avais vécu dans l'illusion. Je n'étais pas unique. Il y en avait une autre surgie du néant. Tout l'amour que je croyais recevoir était donc faux (2023, p. 20).

Passage au noir. Le diaporama, la sélection de textes, son format plus court apportent plus de douceur que le texte seul.

Le dédale de cet enfermement ne cadenasait nullement l'image, elle lui donne cette perspective que le lecteur pouvait déjà visualiser dans le tableau *Birthday* de Dorothea Tanning (Roussel-Gillet, 2014). De ce tableau vu une seule fois en 1964, cité à deux reprises dans *L'Atelier noir* et une fois dans *Les Années* (2011, p. 988), Annie Ernaux a gardé un artefact, la photo reproduite dans le catalogue d'exposition. Une photographie donc, sur laquelle elle va revenir jusqu'à publier un texte daté d'octobre 2002 intitulé *Anniversaire* :

Ces portes sont les années écoulées mais pendant longtemps j'ai vu ces portes comme les années à venir [...] À partir du moment où je l'ai vu, le tableau est devenu l'icône de ma vie (2022, p. 142).

Nadège Fagoo lui offre son pendant, son image inversée. Dans le tableau, la femme se tient devant une enfilade de portes et non derrière, mais surtout elle tient la poignée de la première porte, comme si elle pouvait en maîtriser l'ouverture et la fermeture. Annie Ernaux veut « faire passer dans un autre monde — l'écriture — l'image unique » (2022, p. 142). À son tour, Nadège Fagoo cherche à faire passer dans la photographie, un texte unique.

Comme je l'ai déjà analysé, à chaque évocation, elle choisit non pas le titre original *Birthday* (non traduit dans l'exposition parisienne de 1964), qui désigne littéralement « le jour de la naissance », mais sa traduction française

anniversaire, que l'étymologie rapporte au mouvement de revenir, de tourner et qui désignait « d'abord en religion une cérémonie, une messe faite au retour annuel du jour du décès » (Rey, 2006, p. 149).

§ 16

La structure de l'image — sa mise en abyme —, son retour en série et sa variation dans le livre nourrissent l'obsession d'un temps en aller-retour entre trois âges. *L'Autre fille* ne commence-t-il pas avec la photographie d'une tombe ? Contre-ode à la sœur sainte, ce texte-sépulture s'écarte du genre littéraire du tombeau pour troubler le cérémonial auquel elle n'a pas assisté la première fois, ni aucune autre fois avec ses parents, à chaque anniversaire du décès. Nadège Fagoo offre une chambre d'échos au sentiment du gouffre de manière plus douce, dans une mise en abyme qui sera dézoomée dans cette série de quatre photos de filles sur étagères, cadrées à distance entre deux pièces, entre deux filles, ou en gros plan sur le visage. La première avec ses cinq rayonnages et la dernière où la femme de dos regarde la fille endormie sur l'étagère. Comme si elle était entrée finalement dans le lieu de l'autre : dans l'image.

Références

- BAQUÉ, Dominique. *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Éditions du Regard, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Brouillards de peines et de désirs*, Les Éditions de Minuit, 2023.
- DURAND, Régis. *Le regard pensif: lieux et objets de la photographie*, 3^e édition revue et Augmentée, Éditions de la Différence, 2002.
- ERNAUX, Annie et Natacha WOLINSKI. « Je suis porteuse de la vie des autres », *Marie Claire*, n°858, mars 2024, p. 100-102.
- ERNAUX, Annie. « Anniversaire », *Cahier Ernaux*, 2022, p. 142-143.
- ERNAUX, Annie. « Les années », dans *Écrire la vie*, Gallimard, 2011, p. 1088.
- ERNAUX, Annie. *Journal du dehors*, Gallimard, 1993.
- ERNAUX, Annie. *L'autre fille*, 2010.
- ERNAUX, Annie. *L'autre fille*, Light Motiv, 2023.
- ERNAUX, Annie. *L'autre fille*, NiL Éditions, 2011.
- ERNAUX, Annie. *L'usage de la photo*, Gallimard, 2005.
- JENNY, Laurent. *La brûlure de l'image: l'imaginaire esthétique à l'âge photographique*, Éditions Mimésis, 2019.

REY, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 2006.

ROUSSEL-GILLET, Isabelle. « Annie Ernaux, De Birthday au photojournal, l'expérience des images pour remonter la mémoire », dans *Annie Ernaux: le Temps et la Mémoire*, Stock, 2014.

STOPPARD, Lou. *Extérieurs, Annie Ernaux et la photographie*, MEP, 2024. <<https://www.mep-fr.org/event/exterieurs-annie-ernaux-et-la-photographie/>>.

Marqueurs

- # Annie Ernaux p. 150
- # Collaboration p. 38 p. 66 p. 98 p. 110 p. 134 p. 138 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162
- # Critique p. 30 p. 54 p. 106 p. 114 p. 122 p. 134 p. 150 p. 154
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 142 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Famille p. 62 p. 98 p. 154 p. 162 p. 174 p. 182
- # France p. 30 p. 38 p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 102 p. 106 p. 110 p. 118 p. 122 p. 138 p. 150 p. 154 p. 158 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Image du passé/image du présent p. 34 p. 74 p. 78 p. 82 p. 126 p. 134 p. 142 p. 158 p. 166
- # Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 58 p. 62 p. 70 p. 78 p. 90 p. 94 p. 98 p. 110 p. 126 p. 134 p. 138 p. 142 p. 150 p. 162 p. 174
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Photolittérature p. 22 p. 26 p. 38 p. 62 p. 70 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 134 p. 142 p. 150 p. 162 p. 170 p. 174
- # Portrait p. 42 p. 70 p. 94 p. 126 p. 166
- # Présence/absence p. 54 p. 62 p. 74 p. 78 p. 102 p. 106 p. 122 p. 126 p. 134 p. 142 p. 158 p. 170
- # Révélation p. 70 p. 122 p. 126 p. 130 p. 134 p. 142 p. 154 p. 158
- # Singularité/pluralité p. 66 p. 86 p. 134 p. 138
- # Trauma p. 34 p. 134 p. 158 p. 174



Le Bus 72, l'image volée

Annie Ernaux et Vincent Josse

§1 Vincent Josse emprunte régulièrement la ligne 72 du bus parisien, entre le VIII^e et XVI^e arrondissement, il prend des photos des passagers à leur insu. S'ensuivent trois représentations théâtrales (2016, 2017, 2019) puis un livre (2023) pour lequel il sollicite dix auteurs (Arnaud Cathrine, Marie Darrieussecq, Vincent Delerm, Arthur Dreyfus, Annie Ernaux, Cloé Korman, Susie Morgenstern, Lydie Salvayre, Florence Seyvos et Mathieu Simonet), leur fait choisir une photographie à partir de laquelle ils écrivent. Sa technique de prise photographique n'est pas anodine, elle simule l'écriture sur son téléphone portable pour prendre l'image : il se place devant la personne, ne la regarde jamais en face, mime l'écriture d'un texto mais prend une photo, à moins d'un mètre du passager (Josse, 2016). Le texte liminaire du journaliste photographe s'appuie sur deux références, l'une à Henri Cartier-Bresson « voler, oui, mais pour donner » (p. 5), l'autre à Diane Arbus : « Le monde est plein de personnages de romans à la recherche de leur histoire » (p. 7) et il pointe que ce sont des « hommes et des femmes sans doute plus aisés que sur d'autres lignes », des « dames souvent âgées », qui n'ont pas renoncé à leur coquetterie comme en témoignent les sacs de « grande marque ». La notation d'une certaine « élégance » convient à une lecture sociologique mais aussi à une image touristique parisienne, le livre s'ouvrant sur une des trois photos de ce que l'on voit depuis le bus, par exemple un couple âgé sur fond de tour Eiffel. Une autre photo montre un couple de mariés asiatiques assis dans le bus. Sur les 45 photographies, 20 sont des femmes âgées assises, cinq des gros plans sur leurs mains tenant un accessoire (sac à main ou canne), un seul jeune homme, une seule jeune femme.

L'agir d'un regard, le devenir duel

§2 « Victor Hugo », le titre du texte d'Annie Ernaux, écrit en 1997 (4 850 signes espaces compris), correspond au nom d'une station de la ligne du bus 72 ; chaque texte a pour titre une station selon le souhait du photographe. Pour des raisons juridiques liées au vol d'images, le choix a été fait de ne pas mettre en regard les textes et les photographies choisies par les auteur-re-s. Un portrait fragmenté par des gros plans des mains dans un montage des images évite que les per-

sonnes se reconnaissent ou soient blessées par un texte. Le choix d'Annie Ernaux se porte sur un portrait de femme âgée assise, les mains tenant son sac.

Et c'est donc de vieillesse qu'il s'agit, du passage des âges, de « regarder en face ce qu'ils ne veulent pas voir, l'inadmissible, la fascinante obscurité d'un visage ravagé par le temps », « pas un centimètre qui ne soit fendillé, crevassé », « deux sillons profonds ». Non pas un portrait sans âge mais marqué par les âges et sécularisé par la métaphore d'un masque de vieil indien (sans doute suscité par la capuche d'esquimaux) puis celle de la veuve héritière « à l'abri du besoin pour des siècles », « figée dans une vieillesse éternelle, plus durable que la jeunesse éternelle promise par la crème Elisabeth Arden de vos trente ans ». Manière de disjoindre l'atemporalité du masque et la caducité d'une promesse publicitaire. Le ton se fait caustique, quand bien même les vêtements ne sont pas si luxueux, le portrait semble contaminé par la majorité des photographies du livre, la voici au prisme de l'imagination de l'écrivaine : « Bronzée l'hiver à Courchevel, l'été sur un yacht », au-dessus d'une volonté d'être belle puisque « la beauté c'est la dot des filles pauvres ». Nul besoin d'être belle, de faire des études, pour un beau parti : « vous avez épousé à Saint Honoré d'Eylau quelqu'un d'assorti, fondé de pouvoir à la banque Rothschild. » L'adresse se meut peu à peu en droit de réponse face à l'arrogance, au rapport de domination : « Je vous invente une vie », « Vous êtes l'effigie accablante de la durée riche. » « [...] vous m'obligez à la violence des mots, vous me subordonnez à votre désir que j'expose ma violence. » « Vous m'obligez à me souvenir de la servitude. » Et de désigner ce qui les sépare : une « vieilleries bolchévique », « la lutte des classes ». On sait qu'Annie Ernaux soutient un parti de gauche.

La prise de vue en légère contre-plongée, du fait du vol de cette photographie, la rend plus hautaine encore, mais c'est le regard qui au fil du texte condense son assurance : « deux billes noires » « me toisent, me défient », extrapolées en un « regard qui juge, jauge, sépare — vous sépare instinctivement de tous ceux qui sont dépourvus des signes d'appartenance à votre monde. Le regard inflexible de quatre-vingts ans de domination et de transmission d'héritages, de certitudes morales et financières ». Tout est dit, à l'extrême. Les

affects de honte de la transfuge de classe à l'assaut, le souvenir d'expressions de son milieu d'origine affluent, celles qui disent la condition sociale dédaignée, dominée.

Le médium muet

§5 La réflexion sur le médium photographique vient tempérer la diatribe : toute photographie est liée à celles antérieures, « photos rangées dans des albums où vous figurez à tous les âges, [...], aux côtés de gens disparus pour la plupart » p. 66. Toute photographie nous échappe. La conclusion du texte est éloquente. Elle renvoie à une incomplétude inhérente à toute photographie en tant qu'image partielle.

C'est précisément parce qu'elle est partielle que nous pouvons l'investir en tant qu'image. Une image « totale » (si une telle notion a du sens) nous fascinerait sans doute mais il n'est pas sûr que nous pourrions la voir, au sens où « voir » c'est arpenter, inférer et prolonger imaginativement une représentation nécessairement lacunaire (Jenny, 2019, p. 63).

§6 Que Laurent Jenny tienne ce raisonnement à propos des quatre photos prises à Auschwitz en 1944 qu'a analysées Georges Didi-Huberman, donne une profondeur tout autre à son affirmation qu'une image « totale nous clouerait à son réel, nous laisserait muets et interdits et finalement perdrait toute signification. »

§7 Annie Ernaux joue sur deux tableaux, entre image mémorielle (liée à un regard sociologique avec corrélation affective au milieu d'origine par contraste saisissant) et image photographique inscrite dans un continuum spatial, une pure extériorité comme le sont les instantanés du *Journal du dehors* (1993) p. 146.

§8 Voici la fin du texte d'Annie Ernaux, qui pointe encore l'image agissante et une analyse réflexive, qui parle avant tout du médium photographique :

*Vous êtes ma colère.
Vous êtes ma révolte contre cet ordre du monde qui vous a donné ce regard-là. Vous regarder, c'est la faire brûler. En un sens, vous pourriez vous enorgueillir une fois de plus de votre pouvoir, mais ce n'est pas le vôtre, c'est celui de la photo. Plus exactement, de la volonté mystérieuse, admi-*

nable de la photo qui m'a jetée dans ce corps à corps avec vous et forcée à dévoiler ma vérité. La vôtre reste muette et insaisissable.

À noter le remarquable chiasme des regards quand elle se pense regardée par l'image (Bredenkamp, 2015), jusqu'à parler à la femme de la photographie. Ce choix d'apostropher, qui accentue une certaine violence, atteste aussi que l'usage de la photographie est toujours, avec Annie Ernaux, intrinsèquement lié à la forme littéraire choisie, ici l'adresse.

Le vous anaphorique, scandé, finirait par faire oublier qu'il s'agit d'un artefact. L'adresse est si forte, à la manière du genre épistolaire ou du manifeste. Annie Ernaux et nous savons que la passagère ne la regarde pas, mais quand même... Ce qui nous évoque un je sais bien mais quand même, je sais bien que ce n'est pas vrai mais j'y crois..., expression empruntée au titre de chapitre du livre d'Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène* (1969), précisément dans le chapitre où il forge l'expression d'un demi-croire.

Laurent Jenny écrit qu'« [u]ne ontologie réductrice de la photographie qui la rive au réel, a pour corollaire la dénégation de sa puissance imaginaire », il ajoute que reflue « en elle la dimension de l'image » (2019, p. 62). Nous pouvons alors émettre l'hypothèse que plus elle serait voulue comme rivée au réel, ou pour être exacte rivée à un contexte, plus elle en tirerait sa force pour s'en libérer, sous l'effet d'un affect. Et qu'aucune image, pas plus celle-là, ne peut « nous émanciper de la matière du monde, de la blessure du temps, et de la fragilité de nos visées » (Jenny, 2019, p. 141).

Références

- BREDEKAMP, Horst. *Théorie de l'acte d'image*, traduit par Frédéric JOLY et Yves SINTOMER, La Découverte, 2015.
- ERNAUX, Annie. *Journal du dehors*, Gallimard, 1993.
- JENNY, Laurent. *La brûlure de l'image : l'imaginaire esthétique à l'âge photographique*, Éditions Mimésis, 2019.
- JOSSE, Vincent. *BUS 72 - Un projet littéraire et photographique de Vincent Josse*, Maison de la poésie, 2016.
- JOSSE, Vincent. *Le Bus 72*, Le Bec en l'air, 2023.
- MANNONI, Octave. *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Les Éditions du Seuil, 1969.

Marqueurs

- # Affect p. 42 p. 62 p. 78 p. 102 p. 142 p. 158
- # Annie Ernaux p. 146
- # Bricolage p. 58 p. 62 p. 66 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 138
- # Collaboration p. 38 p. 66 p. 98 p. 110 p. 134 p. 138
p. 146 p. 154 p. 158 p. 162
- # Collection p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 114
p. 122 p. 142 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 178
p. 182
- # Commande p. 78 p. 110 p. 154 p. 162 p. 170
- # Corps p. 38 p. 50 p. 78 p. 102 p. 130 p. 158
- # Critique p. 30 p. 54 p. 106 p. 114 p. 122 p. 134 p. 146
p. 154
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54
p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118
p. 138 p. 142 p. 146 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170
p. 174 p. 178 p. 182
- # France p. 30 p. 38 p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 102 p. 106
p. 110 p. 118 p. 122 p. 138 p. 146 p. 154 p. 158 p. 166
p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 58
p. 62 p. 70 p. 78 p. 90 p. 94 p. 98 p. 110 p. 126 p. 134
p. 138 p. 142 p. 146 p. 162 p. 174
- # Légende p. 30 p. 86 p. 106 p. 138 p. 166 p. 182
- # Modèle poétique p. 58 p. 98 p. 106 p. 134 p. 162 p. 170
p. 174
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62
p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118
p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 154 p. 158 p. 162
p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Photolittérature p. 22 p. 26 p. 38 p. 62 p. 70 p. 98 p. 102
p. 106 p. 110 p. 134 p. 142 p. 146 p. 162 p. 170 p. 174
- # Protocole p. 86 p. 118 p. 174 p. 178
- # Série d'images p. 78 p. 98 p. 110 p. 118 p. 138 p. 154
p. 170 p. 174 p. 178



1/36 — LA FEMME ÉMANCIPÉE

*Nous étions quatre.
Nous inventions des jeux cruels
et semions la terreur.*

1/36 — LES DOUBLES

*Il fallait les voir. Des enfants
modèles qui jouaient sagement.*

Images en quête d'histoires

Échouer à élucider la photographie

Images en quête d'histoires de Valérie Mréjen

§1 Le projet collectif de 2016 *Images en quête d'histoires*, supervisé par l'artiste plasticienne Valérie Mréjen p. 74, a été organisé dans le cadre d'un atelier artistique du Frac-Ile-de-France. Le résultat final se compose de trente-six photographies de familles en noir et blanc p. 66, disposées telles des cartes postales, sans reliure, dans une boîte en carton dont le format A6 (10,5x14,8 cm), la présence d'un opercule et la teinte blanche évoquent l'apparence d'une enveloppe. Au verso de chaque image, deux fragments d'histoires fictives distinctes racontées simultanément : *La femme émancipée* et *Les doubles*. L'œuvre s'inscrit parfaitement dans les préoccupations de Mréjen, notamment la part du souvenir partagé, la structure fragmentaire ainsi que l'utilisation de la carte postale et de l'esthétique de l'archive (personnelle ici puisque les photographies sont issues de la collection des participants) comme dynamique et substrat narratif. Le projet, surtout, interroge la puissance évocatrice de la photographie dont l'opacité incite à l'écriture interprétative. Mais pour quel résultat ?

La carte 1/36, recto et verso

§2 L'image par laquelle débutent les deux histoires met en scène quatre enfants masqués. Tandis que trois d'entre eux semblent fixer l'objectif, le quatrième a la tête baissée. Le léger flou de l'image, associé au noir et blanc et aux expressions rigides des masques, peut susciter chez le narrataire iconique un sentiment d'oppression, en résonance avec le texte de *La Femme émancipée*, qui décrit :

Nous étions quatre. Nous inventions des jeux cruels et semions la terreur.

§3 Le texte retranscrit trois éléments essentiels : la présence de quatre individus, l'idée de jeu évoquée par les déguisements, et le caractère effrayant suggéré par les termes « cruels » et « terreur ». Le second récit, *Les doubles*, ne fait état que de l'aspect ludique et rend compte au contraire non pas d'une cruauté dans le jeu mais d'une sagesse, que le côté figé et donc calme de l'allure des personnages peut corroborer :

Il fallait les voir. Des enfants modèles qui jouaient sagement.

D'emblée, le projet nous met face à deux interprétations presque antagonistes. 4 §

Transfert bidirectionnel de la charge de l'interprétation

Il est bien connu que tout geste visant à extraire, découper, structurer, assembler, reformuler, réorganiser, coller ou encadrer différents fragments d'information constitue une démonstration d'autorité, car il impose une certaine lecture et incite à adopter l'interprétation qui en découle (Béguin-Verbrugge, 2006, p. 19). Si les deux récits d'*Images en quête d'histoires*, créés collégialement par le même groupe composé d'une dizaine de personnes, débutent à partir des deux mêmes photographies, l'ordre diffère avec la troisième, les textes s'ajustant alors à l'agencement des images : en agissant sur la nature du discours, elles deviennent en contrepartie séquentielles, à la faveur d'une logique de récit et d'une attribution de numéro. Le lecteur peut y voir une invitation à relier les pièces du puzzle mais aussi à sélectionner, par la manipulation libre, les bribes pour les extrapoler et les prolonger par la présence de la photographie. L'agentivité qu'exerce l'image se déplace ainsi de l'auteur à son public, lequel a la liberté de passer de ses propres émotions et raisonnements à une interprétation différente induite et coordonnée par l'écriture. Cette possibilité d'oscillation entre les points de vue repose sur l'ambiguïté initiale d'une photographie, étant entendu que, si cette dernière détient une fonction indicelle en témoignant de la présence du référent photographique au moment même où celui-ci a été capturé, l'analyse de l'image ne permet pas de saisir pleinement sa véritable représentation : 5 §

Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit
(Barthes, 1980, p. 18).

Écrire pour gérer la saturation photographique : vers l'aveu d'un échec inévitable

§6

L'esprit humain ne peut jamais prétendre atteindre une compréhension parfaite de ce qui est représenté, ni s'unir pleinement au contenu de l'image. Au lieu de cela, pour en saisir le sens, il est nécessaire de l'aborder de manière indirecte (Wunenburger, 2013, p. 25), ce dont la création narrative qui nous occupe peut représenter une tentative, nécessairement vaine si l'on en croit l'inhérent aveuglement à la réalité intradiégétique de la photographie :

Parce qu'elle produit des images, c'est-à-dire des représentations, par définition tronquées, [la photographie] ne peut à l'évidence que rejoindre les démarches d'une écriture habitée par la pensée de la disparition, du faux, de la rupture (Reggiani, 2003, p. 104).

§7

Ainsi, le texte, concevable en tant qu'expression d'un instinct ou d'une compulsion humaine pour le déchiffrement, a la capacité d'agir comme balise de sens en éclairant — superficiellement, faut-il croire — la photographie par sa dimension explicative. Sans cette médiation, l'image reste surdéterminée, débordante de significations possibles mais dépourvue d'un système d'organisation clair, comme celui de la syntaxe dans le langage (Gunther, 2017). C'est dans cet espace d'ambiguïté que le narrataire iconique doit nécessairement interpréter, dans un processus inchoatif, car la photographie n'est jamais « un miroir neutre » p. 122 ; elle est plutôt « un outil de transposition, d'analyse, d'interprétation, voire de transformation du réel » (Dubois, cité dans Beauregard, 2014, p. 167). Par la confrontation systématique des deux récits, *Images en quête d'histoires* avoue, au travers de son aboutissement même, le fiasco assuré d'une telle entreprise de dévoilement de la vérité représentée dans l'image. Si l'enjeu premier d'un face-à-face entre l'image et le texte est parfois d'assurer que l'un est l'adaptation fidèle de l'autre, il est plutôt question ici d'un face-contre-face : de même que l'on n'a jamais pu prétendre épuiser l'illustration d'une véritable carte postale dans le message qui l'accompagne, il n'y a pas lieu de s'attendre à une élucidation dans *Images en quête d'histoires*. L'imagerie, dans les deux cas, ne peut éveiller et alimenter qu'un imaginaire.

Références

- BARTHES, Roland. *La Chambre claire, note sur la photographie*, Première édition, Gallimard, 1980.
- BEAUREGARD, Martin. *L'image écartelée : une étude exploratoire des rapports entre la photographie et le récit*, Thèse de doctorat, Paris 1 en cotutelle avec l'Université du Québec à Montréal, septembre 2014.
- BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte-images du texte*, Presses universitaires du Septentrion, 2006.
- GUNTHER, André. « Pour une analyse narrative des images sociales », *Revue française des méthodes visuelles*, n°1, juillet 2017. <https://imagesociale.fr/wp-content/uploads/Gunther_RFM1_2017_Analysenarrativeimagessociales.pdf>.
- MRÉJEN, Valérie. *Images en quête d'histoires*, FRAC Île de France / Les Presses du réel, 2017.
- REGGIANI, Christelle. « Perce : une poétique de la photographie », *Littérature*, n°29, 2003. <<https://doi.org/10.3406/lit.2003.1790>>.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *L'imaginaire*, Seconde édition mise à jour, Presses universitaires de France, 2013.

Marqueurs

- # Archive p. 34 p. 62 p. 66 p. 74 p. 78 p. 82 p. 162 p. 170 p. 174 p. 182
- # Cartes postales p. 50 p. 66 p. 74 p. 158
- # Collaboration p. 38 p. 66 p. 98 p. 110 p. 134 p. 138 p. 146 p. 150 p. 158 p. 162
- # Collectif/individuel p. 54 p. 66 p. 82 p. 98 p. 114 p. 134 p. 142
- # Collection p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 114 p. 122 p. 142 p. 150 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Commande p. 78 p. 110 p. 150 p. 162 p. 170
- # Critique p. 30 p. 54 p. 106 p. 114 p. 122 p. 134 p. 146 p. 150
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Famille p. 62 p. 98 p. 146 p. 162 p. 174 p. 182
- # Fiction p. 54 p. 74 p. 78 p. 90 p. 94 p. 110 p. 114 p. 122 p. 126 p. 142 p. 178

France p. 30 p. 38 p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 102 p. 106
p. 110 p. 118 p. 122 p. 138 p. 146 p. 150 p. 158 p. 166
p. 170 p. 174 p. 178 p. 182

Geste d'image p. 34 p. 38 p. 50 p. 58 p. 70 p. 74 p. 78
p. 82 p. 102 p. 118 p. 130 p. 142

Hasard p. 54 p. 74 p. 86 p. 98 p. 118 p. 162 p. 166
p. 174 p. 178

Image concrète/image mentale p. 22 p. 26 p. 46 p. 54
p. 102 p. 106 p. 122 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 182

Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62
p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118
p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 158 p. 162
p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182

Remédiation p. 30 p. 34 p. 54 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86
p. 106 p. 130

Révélation p. 70 p. 122 p. 126 p. 130 p. 134 p. 142
p. 146 p. 158

Série d'images p. 78 p. 98 p. 110 p. 118 p. 138 p. 150
p. 170 p. 174 p. 178

Télescopage d'époques p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 50
p. 70 p. 78 p. 82 p. 86 p. 142

Valérie Mréjen p. 74



Deux cartes postales de lieux inconnus, sans légende. Collection personnelle de l'autrice

Image et écriture en art-thérapie

Réveil de sa capacité d'être

§ 1 Des dolmens en haut d'une colline sous un ciel étrange, deux balançoires face à une montagne brumeuse. Recevoir une image entraîne une rêverie, des souvenirs, des associations qui surgissent sur le moment. L'art en général, et l'image que l'on regarde, est donc synonyme d'une mise en mouvement interne p. 110 :

L'art est contagieux lui aussi, il se doit d'être inchoatif c'est-à-dire qu'il est déclencheur d'action de la part de celui qui le reçoit (Klein et Viarmé, 2020, p. 2).

§ 2 Le parcours de Marguerite, 85 ans, permet d'aborder quelques notions dans un parcours de soins en art-thérapie utilisant l'image et l'écriture. Marguerite souffre de la maladie d'Alzheimer, un processus dégénératif menant à un effacement de la personne « d'avant » mais pas de la personne elle-même. Avec cet accompagnement, les aspects abordés seront : la rencontre avec une image qui fait événement pour soi, l'ancrage dans un espace-temps singulier et un réveil du désir qui devient le moteur de sa capacité d'agir et d'être.

La rencontre avec les images

§ 3 Marguerite vit depuis quelques mois en unité protégée dans un EHPAD. Le médecin lui a prescrit de l'écriture thérapeutique à la demande de ses fils. Elle est désorientée sur la raison de sa présence dans l'unité et ne cesse de demander quand son mari (décédé) viendra la chercher. Elle répète inlassablement sa profonde envie de partir, elle est confuse mais le langage est encore cohérent. Lors des séances d'art-thérapie, elle s'empare rapidement d'une image, la scrute en silence, puis un récit prend forme oralement. Chaque mot est noté afin de pouvoir les lui relire et qu'elle puisse faire ses modifications. Le récit se fait autour du hors-champ de l'image, sur un point de détail, sur une narration, grâce aux éléments qu'elle remarque et aux différentes questions posées. Aujourd'hui, elle choisit les dolmens sur une colline.

§ 4 L'attention de Marguerite se porte vers ce qui est là, dans une perception agrandie du monde, un réveil des sensations perdues. Un début d'empathie esthétique s'enclenche avec la rencontre d'une image aussi physique qu'intérieure.

Cette empathie esthétique, l'*eingefühlung*, le ressenti intérieur (terme employé par Robert Vishner en 1873) se retrouve au moment de la découverte des images. Plus ou moins inconsciemment, le visuel et la forme pénètrent dans l'observateur pour un *sentir direct* qui a des répercussions dans le corps. Lors de la découverte de certaines images, Marguerite se redresse, menton levé, bras tendu, son regard habituellement vacillant se plonge dans ce qu'elle voit.

Dans le prolongement de cette empathie esthétique, Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, dans *Esthétique de la rencontre*, parlent d'une « rencontre individuante » avec une œuvre d'art. Ce concept est inspiré par le philosophe Gilbert Simondon.

Suite à une rencontre individuante avec une œuvre, notre mode de sentir est renouvelé [...] c'est également nos façons d'agir qui peuvent être modifiées... (2018).

§ 5 Cette notion souligne la mise en mouvement de chaque personne dans un processus de mise en relation et de transformation interne et externe. Favoriser la mise en condition de cette rencontre individuante avec une image est donc une étape importante dans le processus d'accompagnement en art-thérapie. Cette rencontre parfois échoue, mais il y a toujours un potentiel, un espoir de rencontre et cela quelle que soit la problématique de la personne accompagnée. Dans le cas de Marguerite, alors que le langage vacille, l'image lui permet de vivre une rencontre.

Ancrage dans un espace-temps commun éphémère

§ 6 L'attention de Marguerite décroche parfois dans une confusion passagère mais elle revient toujours à son image qu'elle tient fermement dans la main p. 70. Lorsqu'elle la pose, son récit est terminé. Marguerite pense qu'elle donne des conseils pour aider une organisatrice de voyage. En s'appuyant sur la vision de ces dolmens sur la colline, elle élabore une croisière qu'elle nomme « croisière libérée ». Le récit est difficile à construire car ses idées s'égarer régulièrement. Ses doigts pressent alors la carte postale et elle repart, faisant également part de souvenirs de voyages.

§8 La séance suivante, ce sont les deux balançoires dans un paysage doré qui l'attirent. Elle manifeste sa fatigue d'être celle qui « travaille » toujours et demande l'aide d'autres résidentes. Marguerite prend en main l'atelier et pose des questions à ses amies. L'attention de celles-ci est au départ chaotique, liée à des stades plus avancés de démences diverses. Pour un observateur extérieur, les successions de réponses semblent incohérentes mais ne freinent nullement la construction du récit. Ainsi, lorsque Anémone, qui se défige de sa posture habituelle, réplique que cette image c'est *forever*, Marguerite renchérit : « et oui, c'est *forever* lumineux ». L'ensemble des résidents, maintenant regroupé autour de Marguerite, observe l'image des balançoires et ajoute conjointement au récit des phrases, des mots, des sons qui rebondissent les uns avec les autres. Rose, aphasique, bourdonne en souriant. L'histoire s'écrit dans un langage éphémère unique et dans un espace-temps commun partagé. La fin satisfait l'ensemble de l'assemblée : « Là-haut, popipa, il tourne, pfff, bam boum, blanc, t'as vu ? Incroyable ! » Chacun repart dans son espace-temps, celui de l'ailleurs et du passé.

§9 Le fait de pouvoir tenir matériellement dans sa main l'image permet à Marguerite de toucher son récit, de puiser dans des traces mémorielles et de revenir dans le moment présent pour s'ancrer dans la construction de son histoire. Contrairement aux souvenirs que Marguerite répète en boucle, dans une souffrance parfois visible, les réminiscences qui émergent sont nouvelles, générant une force mobilisatrice créatrice. Peu importe que les bribes de souvenirs soient morcelées, les pièces de ce puzzle prennent place et s'assemblent dans le cœur même de l'histoire inventée et font tenir l'ensemble. Cet espace-temps hybride lui permet une reconnexion à un soi apaisé par le biais de l'image et de la création, un tiers-lien soutenant et vivant.

§10 La communication entre personnes souffrant d'Alzheimer est souvent à sens unique. Ici, pourtant, un véritable échange porte chacun, mais aussi l'ensemble puisque Marguerite embarque ses compagnons dans la création d'une histoire grâce à un langage éphémère. L'essence même du langage et de l'écrit est de formuler un sens pour communiquer. Ici, le sens n'a plus une signification commune mais cela résonne pour toutes les personnes présentes. Un sens, à un instant précis, est intrascriptible. Il y a émergence d'un récit poétique pour un observateur extérieur. Médusées, les aides-soignantes remarquent qu'il y a des personnes habitant ces corps qui leur semblaient vides. De l'intérieur, c'est avant tout l'événement du vivant qui s'exprime dans une empathie corporelle. Les symptômes d'aphasie, grommellement, d'incohérence deviennent matières à et pour créer. Les déambulations suspendues pour certains s'harmonisent avec les résidentes immobiles mais éveillées.

Du désir à l'agir

À la fin de la séance des balançoires, Marguerite reprend l'image des dolmens. Elle repart dans un récit, une histoire de train qui relie ses deux espaces-images et du paysage observé à la fenêtre du train. Elle demande une relecture, enlève des mots, les précise. Une organisation, une cohérence et surtout un plaisir d'être là, en création, émergent.

Pendant la guerre contre les nazis, d'une couleur beige dorée, c'est lumineux.

La réalité de cette couleur qui était massive dans ce lointain estompé qui ne semble pas finir ; une colline, y a le rebord des collines. Cela peut être au sud. C'est la vue de ce que l'on peut voir dans un transport, une bicyclette ou d'un train. C'est un terrain vallonné. Et il y a un problème avec le train, avec les roues ; le train s'arrête et on voit ce paysage de la fenêtre.

Le train redémarre. Fausse alerte. En route, j'espère sans autre problème... Et je garde dans les yeux, ce flou nacré... Et un grand apaisement s'empara de moi.

Elle exprime son contentement de ce qu'elle a réalisé et le fait de se sentir entourée. Elle raccompagne à la porte une visiteuse, s'excusant de ne pouvoir la ramener à sa voiture. Elle indique ensuite aux personnes présentes qu'elle va dans sa chambre se reposer avant le repas.

Marguerite était décrite en déambulation incessante et dans une profonde tristesse. Venir à sa rencontre avec une image a éveillé sa curiosité. Gaston Bachelard, dans *L'air et les songes* (1992), aborde d'ailleurs « la mobilité des images » en évoquant l'imagination, et sa capacité à nous faire agir p. 138. Dans *La terre et les rêveries du repos* (2004), il note que « l'imagination n'est rien d'autre que le sujet transporté dans les choses ». Intimement liés dans un processus dynamique, imagination et image se nourrissent réciproquement et la vitalité de l'image favorise inconsciemment un mouvement intérieur. Celui-ci se prolonge visuellement à l'intérieur de soi vers l'extérieur, stimulant dans le cas de Marguerite son être de désir enfoui. Ce désir réapparu a permis cette force créative et son parcours en création. L'écriture a posé et organisé non seulement l'image mais Marguerite elle-même.

Cette potentialité de l'image facilite l'ouverture des possibles, base d'un accompagnement en art-thérapie. Cet agir des images permet notamment de stimuler l'imagination, de déclencher une création pour entamer une remise en mouvement interne de ce qui était figé, perdu, traumatisé... C'est entrer par une porte dérobée pour être au plus proche de soi et exister. Cet élan vital révèle que Marguerite n'est pas « quelqu'une » mais une personne unie en création.

Références

- BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Presses universitaires de France, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, Édition critique, Presses universitaires de France, 2020.
- BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*, Nouvelle édition, Éditions José Corti, 2004.
- KLEIN, Jean-Pierre et Édith VIARMÉ. « Éditorial : La réception de l'œuvre est une mise en œuvre », *Art et thérapie*, vol. 126-127, n°1, 2020, p. 1-2. <<https://shs.cairn.info/revue-art-et-therapie-2020-1-page-1>>.
- MORIZOT, Baptiste et Estelle ZHONG MENGUAL. *Esthétique de la rencontre : l'énigme de l'art contemporain*, Les Éditions du Seuil, 2018.

Marqueurs

- # Acte de langage/acte d'image p. 42 p. 50 p. 58 p. 62 p. 70 p. 86 p. 106 p. 114 p. 118 p. 130 p. 166 p. 170 p. 178
- # Affect p. 42 p. 62 p. 78 p. 102 p. 142 p. 150
- # Cartes postales p. 50 p. 66 p. 74 p. 154
- # Collaboration p. 38 p. 66 p. 98 p. 110 p. 134 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 162
- # Collection p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 114 p. 122 p. 142 p. 150 p. 154 p. 162 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Contrepoint p. 38 p. 58 p. 66 p. 78 p. 102
- # Corps p. 38 p. 50 p. 78 p. 102 p. 130 p. 150
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # France p. 30 p. 38 p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 102 p. 106 p. 110 p. 118 p. 122 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Image concrète/image mentale p. 22 p. 26 p. 46 p. 54 p. 102 p. 106 p. 122 p. 154 p. 162 p. 170 p. 174 p. 182
- # Image du passé/image du présent p. 34 p. 74 p. 78 p. 82 p. 126 p. 134 p. 142 p. 146 p. 166
- # Image matrice p. 38 p. 42 p. 70 p. 78 p. 102 p. 106 p. 122 p. 162 p. 166 p. 174 p. 178
- # Matérialité p. 62 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 122 p. 142
- # Mémoire p. 54 p. 126 p. 162 p. 166 p. 174
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182

- # Présence/absence p. 54 p. 62 p. 74 p. 78 p. 102 p. 106 p. 122 p. 126 p. 134 p. 142 p. 146 p. 170
- # Resignification p. 22 p. 26 p. 34 p. 54 p. 70 p. 82 p. 86 p. 106 p. 130
- # Réception p. 90 p. 118 p. 142
- # Révélation p. 70 p. 122 p. 126 p. 130 p. 134 p. 142 p. 146 p. 154
- # Trauma p. 34 p. 134 p. 146 p. 174
- # Écriture p. 42 p. 58 p. 62 p. 130 p. 166 p. 170 p. 174 p. 182



Photographie d'archives utilisée dans *L'Asturienne*. Archives famille Lamarche

Un processus alchimique

§1 J'achète des images, par exemple de vieilles photos anonymes en brocante. À Liège, j'ai trouvé une photo d'un soldat 12^e de ligne qui a l'air d'un poète, avec un regard mélancolique ; son régiment a été décimé en tentant de repousser l'avance allemande en 1914 et ce regard semble prémonitoire de la grande boucherie. J'ai aussi beaucoup de photos de famille du XIX^e. J'en ai utilisé certaines pour écrire *L'As-turienne* (Les Impressions nouvelles, 2021), une saga industrielle familiale. C'est un livre que j'ai voulu nourrir d'images, il s'agit d'une écriture documentaire, ou plutôt du récit d'une quête des origines qui se lirait « comme un roman ».

§2 Quand j'écris à partir d'une image, il y a toujours un temps de latence, de maturation p. 122. Puis, lorsque je m'y mets, je suis à ce point imprégnée de l'œuvre visuelle que le texte vient assez vite. L'image est un adjuvant extrêmement puissant, à condition de ne pas l'instrumentaliser, de la questionner sans hâte, bref de prendre le temps de la contemplation. Je dois autoriser l'image à voyager en moi, à y rejoindre une préoccupation intime, à cristalliser une émotion. C'est un processus alchimique. Si j'y verse les bons ingrédients — ouverture, respect, confiance —, l'image peut agir quand je fais autre chose. Sa puissance demeure comme un objet silencieux posé en moi tandis que je m'agite pour remplir diverses tâches. Par exemple, lorsque j'ai dû, faute de concentration, interrompre un projet pendant des mois, la beauté mystérieuse de l'image qui me guidait au départ m'a ramenée, au bout d'un an, à l'écriture. Cette photo inspiratrice d'un futur livre, je la portais en moi et j'ai fini par l'encadrer et la placer dans ma chambre, comme pour concrétiser fermement mon intention d'écrire sur le sujet.

§3 Avant de publier mon premier livre à l'âge de quarante ans, j'ai noté mes rêves et je les ai contemplés. Quand les rêves m'ont quittée, quand cette source addictive s'est tarie, je me suis mise à écrire, parfois au départ de rêves anciens dont j'ai fait des poèmes, des proses brèves et parfois l'entame d'un récit. L'écriture nourrie d'images est devenue une autre drogue. Comme lectrice, je privilégie les récits où je puis « me faire un film », projeter mes propres images. (Je suis, pour cette raison sans doute, une piètre lectrice d'essais).

§4 Depuis quelque temps, je suis hantée par une photographie vue au fort de Breendonk, une grand-mère et trois petits enfants qui vont, sans le savoir, vers le four crématoire.

La puissance de cette image en noir et blanc, un peu floue, est poignante. Une autre photo vue à Breendonk représente un soldat allemand mettant en joue une mère qui fuit avec son enfant. Ce duo d'images ne me quitte plus.

Il m'est arrivé d'animer des ateliers d'écriture dans des musées p. 158. Faire travailler les personnes au départ d'œuvres d'art, de tableaux, voire même de reproductions d'images, est un accélérateur. Cela sollicite l'inconscient et permet de se projeter plus aisément qu'au départ d'une consigne écrite. Cela m'est arrivé au musée Art et Marges à Bruxelles, au Musée L à Louvain-la-Neuve. On m'a également demandé de travailler pour des expositions, des musées, des livres d'artistes, ce qui a donné de nombreux textes inspirés par des œuvres d'art — Jeff Wall, Berlinde De Bruyckere, Louise Bourgeois, Kiki Smith, Jephah de Villiers, Kikie Crèvecoeur... Toutes ces pages sont dispersées dans des catalogues, des livres d'art, des magazines, donc vouées à une forme de dispersion et invisibles après un certain temps. Mais elles sont le fruit de magnifiques rencontres et ont comblé mon goût de la forme brève.

Lorsqu'un livre est publié en édition de poche, l'éditeur propose en général une ou deux images pour la couverture. Il m'est arrivé de refuser une image qui, si séduisante soit-elle, ne représentait pas le contenu ni l'esprit du livre. C'est une négociation délicate mais en général j'obtiens gain de cause. Et le talent des graphistes fait le reste.

J'achète des « livres d'images » pour adultes ou pour enfants et me constitue une sorte de collection. Certains éditeurs, comme Frémok, m'attirent particulièrement. Ou la collection abritée par les Ateliers du texte et de l'image, à Liège. Certaines librairies, comme la librairie Tram(e) à Forest ou la Maison CFC place des Martyrs à Bruxelles ou encore le Comptoir du Livre à Liège, habillent leurs murs d'œuvres contemporaines qui donnent envie de s'attarder au milieu des livres.

Enfin, si la lecture est le carburant de l'écriture — je lis, relis et m'entoure d'écrivains tutélaires —, mes escapades vers des villes abondantes en propositions muséales constituent aussi un rafraîchissement de mon inspiration. Dernièrement, à Paris, dans l'exposition des photos de Julia Margaret Cameron au Jeu de Paume, j'ai trouvé un portrait qui me semblait correspondre idéalement à l'un des personnages de mon prochain livre. Le recours de Cameron à des procédés

photographiques et chimiques *instables* favorise une spontanéité d'avant-garde tout en conférant un statut iconique à ses portraits. C'est une métaphore de l'écriture vagabonde que je pratique, où les surprises abondent. De manière générale, certaines atmosphères et couleurs m'inspirent davantage que d'autres. Les films d'Akerman. Les natures mortes de Chardin. Les pastels du verviétois Maurice Pirenne. C'est de l'ordre du silence, de la joie, de la mélancolie.

§9 Devant ma bibliothèque ou au-dessus, je dépose gallets ou figurines, de petites estampes, l'un ou l'autre dessin d'enfant et certains livres que « j'expose » pour la beauté de leur couverture.

Témoignage écrit sur la base d'un entretien avec Anne Reverseau réalisé en mai 2023 à la Maison du Livre de Saint-Gilles et revu en 2024.

Marqueurs

- # Archive p. 34 p. 62 p. 66 p. 74 p. 78 p. 82 p. 154 p. 170 p. 174 p. 182
- # Collaboration p. 38 p. 66 p. 98 p. 110 p. 134 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158
- # Collection p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 114 p. 122 p. 142 p. 150 p. 154 p. 158 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Commande p. 78 p. 110 p. 150 p. 154 p. 170
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Famille p. 62 p. 98 p. 146 p. 154 p. 174 p. 182
- # Hasard p. 54 p. 74 p. 86 p. 98 p. 118 p. 154 p. 166 p. 174 p. 178
- # Iconothèque p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 170
- # Image concrète/image mentale p. 22 p. 26 p. 46 p. 54 p. 102 p. 106 p. 122 p. 154 p. 158 p. 170 p. 174 p. 182
- # Image matrice p. 38 p. 42 p. 70 p. 78 p. 102 p. 106 p. 122 p. 158 p. 166 p. 174 p. 178
- # Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 58 p. 62 p. 70 p. 78 p. 90 p. 94 p. 98 p. 110 p. 126 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 174
- # Modèle poétique p. 58 p. 98 p. 106 p. 134 p. 150 p. 170 p. 174
- # Mémoire p. 54 p. 126 p. 158 p. 166 p. 174
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Photolittérature p. 22 p. 26 p. 38 p. 62 p. 70 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 134 p. 142 p. 146 p. 150 p. 170 p. 174
- # Témoignage p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182





« Page 145 », photographie numérique, Philippe De Jonckheere (*with a little help from Pierre-Emmanuel Weck*), d'après Robert Frank, *The Americans* (*Les Américains*), Aperture, 2024

Sans image, pas une ligne écrite

§1 Bien avant d'écrire — écrire est un bien grand mot, je me demande si écrire n'était pas, alors, pour moi, un verbe intransitif —, je prenais des photographies, je faisais des images — et images (un bien grand mot aussi) serait, au contraire, un complément d'objet direct, le COD de ce que je faisais alors. J'étais photographe et je l'ai été longtemps avant d'écrire. Écrire était tellement difficile, tant il fallait, dans mon cas, apprendre, en écrivant, à me passer des images, à ne plus y recourir, à ne plus pouvoir compter sur elles — écrire, dans mon cas, ne produisait pas encore des images, écrire était alors strictement intransitif, ça ne produisait pas grand-chose : on ne voyait pas ce que je voulais dire — pour ne pas dire écrire —, tout — ce que j'écrivais, ce que j'avais envie de dire, ai-je envie de dire, comme on dit maintenant, quand on n'est pas très sûr ou certaine de ce que l'on veut dire — tout donc, reposait pourtant sur des images qui avaient longtemps été mon langage, mes fictions, mon pays, ma contrée, ma langue, je peux difficilement parler de langue maternelle, ou paternelle — je ne connais de cette dernière que la signification de mon nom de famille : le jeune homme.

§2 Et à peine je commençais à écrire — un bien grand mot — que les images arrivaient, m'assaillaient littéralement — comme arrivent les mots de sa langue quand on tente d'en parler une autre.

§3 Je vous donne un exemple. Dont je me souviens. Je revois les choses parfaitement. Je revois la table et la pièce où j'ai commencé à écrire ce moment de suspens — ce n'est pas une image, je décrivais un moment de suspens, un moment de toute éternité, j'avais écrit « de toute éternité » mais j'ai rayé, j'ai trouvé que cela faisait tarte, grandiloquent, mais surtout (surtout !), je tentais de caractériser ce que, dans une autre langue, on appelle le *in-between*, une concrétion de temps en somme, et ce qui me venait alors à l'esprit était une image, pas n'importe quelle image, l'image d'un jeune homme assis à une table écrivant — j'étais ce jeune homme —, le stylo au-dessus de son texte, hésitant, et pensant, justement, à un tout autre homme, un homme qu'il n'a pas connu, un inconnu, littéralement, et pourtant cet homme avait sa photo, pour dire les choses comme ça, dans de nombreux musées du monde, il avait été chauffeur de poids-lourd, on dirait routier, et il s'était arrêté et attablé dans un *diner*, on dirait un routier en français, et un photographe, qui,

plus tard, serait mondialement connu, mais ce jour-là sans doute n'avait-il pas une dégainée plus exemplaire que celle du routier se restaurant dans un routier, nous étions au mitant des années 1950, aux États-Unis d'Amérique, à San Francisco, si on se fie à la légende de l'image — et peut-on s'y fier ? —, et le jeune homme qui écrit à sa petite table, écrit, lui, à propos de Robert Frank — c'est son mémoire de fin d'études aux Arts Déco —, son stylo retenu au-dessus de son texte, de son tapuscrit, il fait de l'ombre au texte — vous voyez l'image, l'ombre ? —, c'est l'été, 1989, et dans la suspension de son geste il pense au camionneur inconnu, sa fourchette également retenue au-dessus de son modique mais copieux repas, poulet, purée et une bouteille oblongue de soda, du Coca-Cola, image qu'il veut décrire dans son texte — ça va vous suivez ? —, dehors il fait une chaleur caniculaire, pour bien faire, je m'en souviens très bien, il faudrait aller dans la pièce d'à côté pour chercher le livre des *Américains* de Robert Frank — ce qu'il faudrait que je fasse aussi, en écrivant ceci en 2024, pour, au moins, vous donner le numéro de la page pour que vous puissiez vous y référer et comprendre, c'est un grand mot, de quelle image je veux parler — ce que le jeune homme, lui, répugne à faire, aller chercher le livre dans la pièce voisine, je m'en souviens parfaitement, le jeune homme d'ailleurs ferme les yeux et se remémore la photographie en question, il se souvient de deux ou trois choses : la chaise vide à côté du camionneur au dossier en formica, le contenu du plateau, poulet-purée-Coca, et surtout de l'égarement du regard du gars, qui, pense alors le jeune homme, est l'image même de sa propre hésitation — il y a comme cela, à ce moment de l'existence du jeune homme, un grand nombre d'indécisions avec lesquelles il ferraille pas mal, il est jeune, et il finit, dans son esprit, les yeux clos, dehors la chaleur de l'été cévenol, ses grillons, les volets clos pour se garantir de la canicule — lesquels volets clos, de couleur rouge basque, je n'invente rien, ont été à l'origine d'un petit miracle lumineux, le jeune homme était alors enfant, un petit trou dans l'un des deux volets créait un effet de chambre obscure dans la pièce et projetait sur le mur du fond, je n'invente rien (quand j'écris je n'invente pas grand-chose), l'image renversée du paysage devant la fenêtre de sa chambre qui n'était autre que le Mont-Lozère dans les Cévennes et ou, vieux bonhomme désormais, il vit, je vis, et où il écrit, j'écris, tout ceci, comprenant rétrospectivement

comme l'effet de *camera obscura* dans sa chambre a décidé ultérieurement de sa vocation de photographe, et cela dans la même chambre, où il dort désormais, où je dors désormais — le jeune homme donc, les yeux clos donc, finit donc, par devenir le camionneur, qui demeure, songeur la bouche tordue par sa bouchée de poulet purée qu'il va rincer d'une gorgée de Coca — quel repas! — et il finit par écrire cela, le jeune homme écrit cela, à propos du camionneur, de sa bouchée de purée, mais aussi à propos de cette photographie et de son photographe et ce sera, oui, son premier texte publié, des années plus tard — on aura changé de décennie l'année suivante, puis de siècle, et même de millénaire, la décennie suivante —, un texte intitulé *Dans les lignes de sa main*, et dont je comprends, m'en souvenant, fermant les yeux pour mieux revoir tout ceci, comme j'avais, jeune homme, fermé les yeux, imaginant cet autre homme, inconnu, et je comprends, *in fine*, que c'est comme cela que le jeune homme a écrit, qu'il est devenu écrivain — un bien grand mot —, s'imaginant camionneur, et comment, dans la même chambre — une chambre obscure et magique —, à la même table, finalement, le jeune homme, âgé désormais, écrit, j'écris, je vous écris. Je ne sais pas si vous voyez bien l'image — celle du roulier, elle, se trouve à la page 145 des *Américains* de Robert Frank, je viens de vérifier —, en tout cas, vous aurez compris, entre les lignes, que sans image, pas une ligne d'écrite.

Pour Pierre-Emmanuel Weck, sans qui...
Le Bouchet de la Lauze, septembre 2024

Marqueurs

- # Acte de langage/acte d'image p. 42 p. 50 p. 58 p. 62 p. 70 p. 86 p. 106 p. 114 p. 118 p. 130 p. 158 p. 170 p. 178
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Exemple historique XX^e p. 22 p. 26 p. 30 p. 42 p. 58 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 130 p. 134 p. 142
- # France p. 30 p. 38 p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 102 p. 106 p. 110 p. 118 p. 122 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Hasard p. 54 p. 74 p. 86 p. 98 p. 118 p. 154 p. 162 p. 174 p. 178
- # Image du passé/image du présent p. 34 p. 74 p. 78 p. 82 p. 126 p. 134 p. 142 p. 146 p. 158
- # Image matrice p. 38 p. 42 p. 70 p. 78 p. 102 p. 106 p. 122 p. 158 p. 162 p. 174 p. 178
- # Légende p. 30 p. 86 p. 106 p. 138 p. 150 p. 182
- # Mémoire p. 54 p. 126 p. 158 p. 162 p. 174
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Portrait p. 42 p. 70 p. 94 p. 126 p. 146
- # Témoignage p. 162 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- # Écriture p. 42 p. 58 p. 62 p. 130 p. 158 p. 170 p. 174 p. 182
- # Écrivain-artiste p. 38 p. 42 p. 46 p. 58 p. 70 p. 94 p. 98 p. 102 p. 110 p. 114 p. 130 p. 174

en pénétrant le Prince de la Cour qui est tout
le monde est de la sorte et comme d'un monde
en un monde.

Les colporteurs qui se trouvent dans une rue
de la capitale de la France ont une complication
d'opinion sur la sorte de la langue qui leur est
parvenue et sur la sorte de la langue qui leur est
parvenue.

Les gens de la Cour qui se trouvent dans la capitale
de la France ont une complication d'opinion sur la
sorte de la langue qui leur est parvenue et sur la
sorte de la langue qui leur est parvenue.



Agatha Christie, *A Lamassu at Nimrud*, 1949. Courtoisie de John Mallowan

L'hypothèse d'une désorientation

§1 Il y a toujours de l'image. La plus fugitive des sensations, la plus indécise des situations, se condense peu à peu en image avant d'être écrite, pour être écrite. On voit et on écrit. Je ne décris que ce que je vois. Aussi abstrait que cela soit. Je descends en pensée dans une sorte de milieu, et je regarde. L'écriture est une vue de l'esprit. Et j'aime que l'étymologie du mot « image » soit, dit-on, obscure, à chercher du côté du fantôme.

§2 Condensation, coagulation. Je me le représente comme ça. Il y a toujours une épaisseur fuyante d'images qui se trouve saisie par l'écriture. Et cet effort, car c'est un effort (après, d'autres petites difficultés se présentent...), est un travail du regard, du regard intérieur. C'est d'ailleurs comme ça, je crois, qu'on nomme cette petite ouverture sur l'obscur. Un regard. Eh, bien c'est ça, c'est pareil.

§3 Et parfois, quelques supports, les photographies notamment, y conduisent. Je pense à Roland Barthes et à la photographie de sa mère, la photo dite « du jardin d'hiver », qui lance l'écriture de *La Chambre claire*, image absente d'un livre qui en reproduit de nombreuses. Je pense à l'écriture de *L'Amant*, qui s'est écrite à partir d'un recueil de photographies, et dont Marguerite Duras a dit que le titre initial était « L'image absolue », image absente par définition. Ces photographies ont une force si magnétique qu'elles mobilisent l'écriture de tout un livre. Je pense ici, puisque vous m'interrogez sur mon propre travail, au début de *L'Exposition*. C'est une photographie, celle d'une femme avec un couteau, qui a lancé la possibilité même du livre. Cette femme n'avait rien à voir avec mon sujet, mais soudain, dans l'éclair d'une rencontre....

§4 Je me souviens de Francis Bacon disant : « Si j'avais pu l'écrire, je ne me serais pas emmerdé à le peindre ». Évidemment, écrire c'est dire exactement l'inverse. Mais ce serait un peu vite dit, car nous naviguons entre l'excès et l'insuffisance.

§5 Parfois je rêve de ne faire que ça, décrire des photographies. Ce serait merveilleux, si facile (l'écriture s'appuie sur cette ekphrasis p. 178, mais elle est quand même bien plus retorse que ça). Je ne collectionne pas les images p. 46, j'aurais peur de sombrer, mais bien sûr j'en retiens certaines sous une forme assez faiblarde de mini-collecte, là, quelque part, j'ai un petit stock. Par exemple une petite collection de trous p. 182, comme celui que je montre ici. Je ne les sors pas, ne les

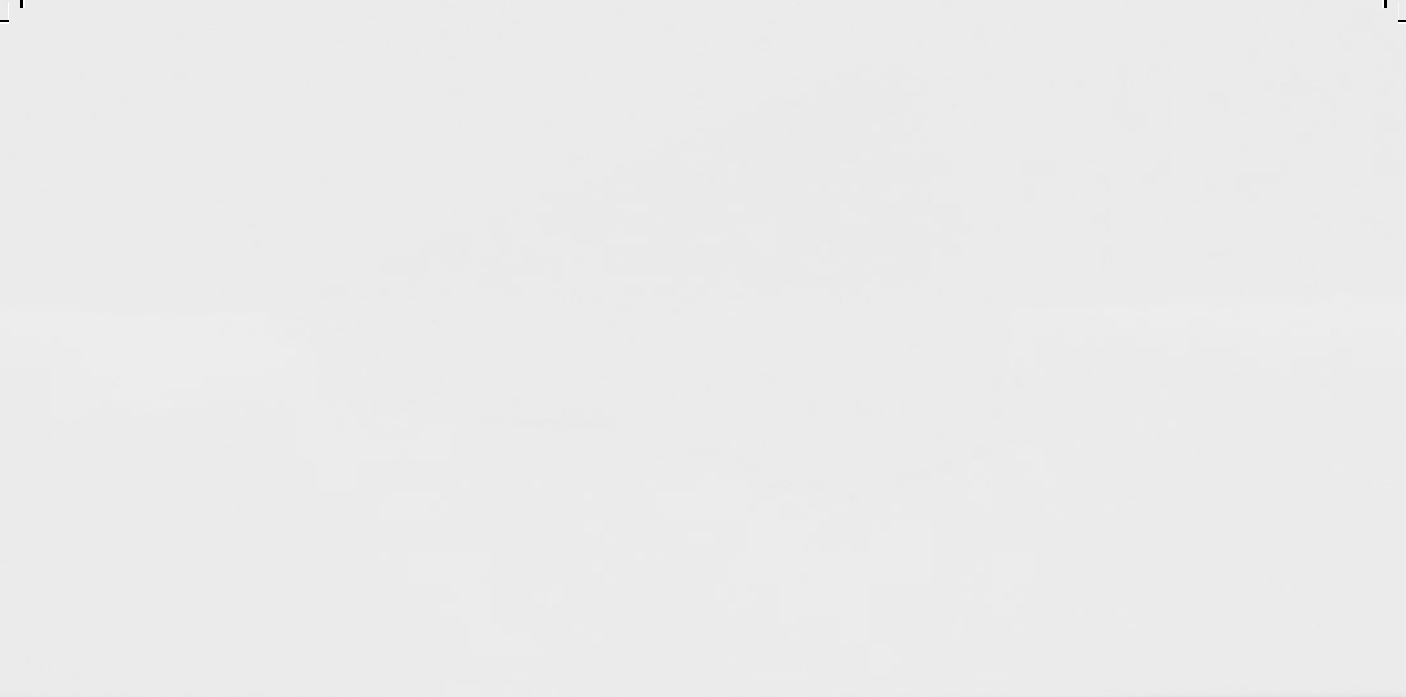
mets pas au mur, et surtout pas près de ma table de travail, tout change trop vite en esprit pour immobiliser un montage, une série. Mais j'ai toujours aimé bricoler des « romans-photos », une image, une ligne de texte. J'en ai fait pour des amis. Si j'avais le temps, je le passerais peut-être à ça : monter des photographies entre elles, bâtir les intervalles entre elles, faire des récits à partir de ces pleins et de ces vides. C'est le moyen le plus désinvolte de satisfaire le goût de l'ellipse, de la rupture, de la reprise.

Ce lien entre l'écriture et l'image, j'ai aussi tenté de l'explorer sur le plan éditorial avec la collection « Diaporama ». Les écrivains sont très sollicités pour parler de leur travail, et la forme de l'entretien peut parfois lasser. Invitant moi-même des écrivains à l'IMEC pour des rencontres, sachant combien c'est l'un des moyens privilégiés pour le public de découvrir des textes, j'ai pensé qu'il pouvait être intéressant de varier un peu l'exercice, de transformer légèrement l'invitation. Nous avons donc invité des écrivains à explorer leur propre travail en s'appuyant aussi sur des images. Comment décrire le temps de l'écriture — non pas en une biographie d'écrivain illustrée, mais plutôt le roman-photo de l'écriture elle-même. Comment raconter ce qui est en train de se passer, comment ça s'éprouve ? Entre expérience sensible et discours de la méthode, comment ça se décrit ? Dans « Diaporama », chacun est invité à écrire sa *poétique*. Et parce que c'est difficile à faire, les photographies peuvent prendre le relais du texte, jamais pour l'illustrer mais au contraire pour le déplacer, le désorienter. Entre texte et image, l'hypothèse d'une mutuelle désorientation. Ce n'est qu'une hypothèse.

Témoignage écrit sur la base d'un entretien avec Anne Reverseau réalisé en 2021 à l'IMEC et revu en 2024.

Marqueurs

- # Acte de langage/acte d'image p. 42 p. 50 p. 58 p. 62
p. 70 p. 86 p. 106 p. 114 p. 118 p. 130 p. 158 p. 166
p. 178
- # Archive p. 34 p. 62 p. 66 p. 74 p. 78 p. 82 p. 154 p. 162
p. 174 p. 182
- # Collection p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 114
p. 122 p. 142 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 174 p. 178
p. 182
- # Collection éditoriale p. 78 p. 110
- # Commande p. 78 p. 110 p. 150 p. 154 p. 162
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54
p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118
p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166
p. 174 p. 178 p. 182
- # France p. 30 p. 38 p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 102 p. 106
p. 110 p. 118 p. 122 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158
p. 166 p. 174 p. 178 p. 182
- # Hybridation p. 34 p. 42 p. 58 p. 74 p. 82 p. 86 p. 106
p. 130 p. 142 p. 174
- # Iconothèque p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106
p. 162
- # Image concrète/image mentale p. 22 p. 26 p. 46 p. 54
p. 102 p. 106 p. 122 p. 154 p. 158 p. 162 p. 174 p. 182
- # Modèle poétique p. 58 p. 98 p. 106 p. 134 p. 150 p. 162
p. 174
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62
p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118
p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158
p. 162 p. 166 p. 174 p. 178 p. 182
- # Photolittérature p. 22 p. 26 p. 38 p. 62 p. 70 p. 98 p. 102
p. 106 p. 110 p. 134 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 174
- # Présence/absence p. 54 p. 62 p. 74 p. 78 p. 102 p. 106
p. 122 p. 126 p. 134 p. 142 p. 146 p. 158
- # Roman-photo p. 70 p. 98 p. 110
- # Série d'images p. 78 p. 98 p. 110 p. 118 p. 138 p. 150
p. 154 p. 174 p. 178
- # Témoignage p. 162 p. 166 p. 174 p. 178 p. 182
- # Écriture p. 42 p. 58 p. 62 p. 130 p. 158 p. 166 p. 174
p. 182



«L'œuvre d'art est un acte de langage»
«L'œuvre d'art est un acte de langage»
«L'œuvre d'art est un acte de langage»





« Torpedo », 2018 © Lydia Flem. Courtoisie de la Galerie Françoise Paviot

Toutes les interprétations sont possibles

§1 Un mot pourrait décrire ma pratique photolittéraire : *composition*. J'assemble des objets, pris à l'improviste, selon l'humeur du moment, parfois à portée de main ou au hasard d'un regard porté autour de moi p. 50.

§2 Les synonymes de composer : former un tout en assemblant, agencer, assembler, combiner... me conviennent à ceci près que dans ma pratique photographique, la part consciente, volontaire, se mêle à une part largement inconsciente ou préconsciente, comme l'écriture automatique des surréalistes, leurs collages, leur jeu « *Le cadavre exquis boira le vin nouveau* », quelque chose de non-maîtrisé « s'auto-organise » à travers un réseau d'associations insues. Un peu comme un rêve éveillé.

§3 Mes photographies sont quasi toujours prises de haut en bas, en surplomb d'une table, d'une surface plane (plancher, rebord de fenêtre) sur laquelle je pose des objets, le tout d'une manière rapide, parfois même précipitée, intuitive, et, bien sûr, éphémère. D'où le titre de mon blog « *Table d'écriture* » qui lie écriture et photographie sur un même support horizontal. La table est un appui mais je tiens l'appareil-photo (léger) en hauteur et vers le bas. Je tourne souvent autour de la table, comme une danse, bougeant des doigts les divers objets pour « les faire parler ensemble ». Mais dès que cela devient trop « pensé », trop « choisi », cela ne me convient pas. Si image il y a, c'est lorsque l'image me révèle quelque chose de moi que je ne sais pas. Je ne prévois rien, je n'ai pas un plan ou un canevas dans la tête. Je cherche à mettre en scène une sensation intérieure, la rendre la plus visible possible, même si, finalement, cela demeure énigmatique. Je souhaiterais que le regard des spectateurs reste flottant, lui aussi, et suscite une rêverie avec leurs associations personnelles. Il n'y a pas de « vérité » ou « d'exactitude » à déceler, à déchiffrer. Toutes les interprétations sont possibles. Lors de la Biennale de la photographie à Berlin, à l'Institut français, était exposée l'une des images de la série « Clefs sur l'échiquier » avec des clefs d'hôtel marquées de numéros qui évoquaient, pour moi, le trauma transgénérationnel de la Shoah, mais des spectatrices ont été enthousiasmées par l'impression de feu et de joie qu'elles y voyaient. Une autre série, qui faisait le pari insensé de transformer la sensation de douleur en geste visuel, a plu à Ela Bienenfeld, la sœur-cousine de Georges Perec. Elle a choisi l'une d'elles pour la couverture

du livre de poche *Penser/Classer*. Ainsi ma « Tentative d'épuisement de la douleur » est devenue « Hommage à Georges Perec ».

L'étymologie du mot photographie, écriture de lumière, me plaît. J'ai l'impression d'écrire mes images, qu'elles naissent de mon imagination, avec des choses-symboles plutôt que des mots, mais aussi avec des mots. Je me rends compte dans l'après-coup qu'il y a beaucoup de traces écrites (imprimées ou manuscrites) dans mes images. Je ne cherche pas à capter la réalité, mais à inventer un espace qui serait comme un reflet de la psyché avec sa part d'inattendu. J'aurais aimé pouvoir photographier mes rêves, à défaut, je ne cesse de chercher à rendre visible mon monde intérieur : émotions, sensations, perceptions. Est-ce « l'inconscient optique » de Walter Benjamin ? Je me souviens de ma surprise en découvrant qu'en photographiant la plaque de verre du négatif de la carte de déportée de ma mère, arrivée au Lutetia, j'avais involontairement saisi la trace de mes mains et de mon visage en « surimpression. »

Le réel est un faux semblant sauf quand, par les accidents de la vie, de la santé, on s'y cogne. C'est pourquoi la psychanalyse irrigue mes relations au réel, qui souvent se dérobe, ou revient, déplacé, déguisé, transformé, dans nos rêves nocturnes, nos lapsus, nos choix inconscients. Toujours quelque chose nous échappe.

Je ne voudrais renoncer à aucune des deux écritures, celle des images et celle, moins immédiate, de l'imagination tressée par les mots. Dans le cas singulier de *La Reine Alice*, ce sont les photographies postées sur mon blog qui ont plus tard donné naissance à l'écriture du conte.

La série *Féminicide* est née en 2016 d'une succession de hasards, à la veille d'une soirée à la Maison de l'Amérique latine autour du livre de Ivan Jablonka, *Laëtitia*, publié par Maurice Olender dans sa « Librairie du XXI^e siècle ». Plutôt que de répondre à l'invitation de parler du livre, j'ai proposé de montrer des images qui n'existaient pas encore. Je me souviens de cette sombre fin d'après-midi d'automne. J'avais entrepris de découper le contour de mes mains sur les photocopies de deux lettres d'amour échangées par mes parents. Je ne me rappelle plus pourquoi, je me suis mise à chercher dans mes archives mes premiers cahiers d'écriture, conservés depuis les années 1960. Consternée, j'ai lu les premières phrases que l'école imposait aux fillettes de l'époque pour

apprendre à lire et à écrire. Blessures d'un accès à la langue française et à la culture qui s'inscrivaient d'emblée, comme une évidence, avec la violence de la discrimination. J'ai posé des objets — rasoir et tube de rouge à lèvres, mais aussi stylos — autour des mots du cahier et saisi ces photomontages.

*Papa se rase le matin,
travaille dans son bureau,
conduit sa voiture,
fume en lisant son journal,
écoute la radio.
Maman prépare le dîner,
lave la vaisselle,
lave le linge
repasse le linge,
nettoie la maison
coud et tricote.*

§8 Révoltée, la paire de vieux ciseaux rouillés toujours à la main, j'aperçus dans mon bureau une reproduction de la *Fornarina* de Raphaël (l'un des personnages de *La Reine Alice*) sur laquelle je fis tourner mes ciseaux comme les deux lames d'une terrifiante horloge, celle qui égrène, heure après heure, siècle après siècle, la violence ordinaire. Suivirent d'autres icônes de l'histoire de l'art occidental, né du regard masculin : *La Jeune fille à la perle*, *Vénus*, *Suzanne et les vieillards*, etc. sur lesquelles poser un banal objet domestique, aussi banal que l'est le féminicide. Mon dispositif voulait souligner ce constat insupportable : le mélange millénaire de l'exaltation de la beauté féminine et de la violence qui ne cesse d'être faite aux femmes parce qu'elles sont des êtres féminins. Avec le temps, je ne vois plus leurs regards éfrayés au bord des lames mais quelque chose comme une flamme de révolte et de défi.

Marqueurs

- # Archive p. 34 p. 62 p. 66 p. 74 p. 78 p. 82 p. 154 p. 162 p. 170 p. 182
- # Belgique p. 58 p. 130
- # Collection p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 114 p. 122 p. 142 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 178 p. 182
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 178 p. 182
- # Famille p. 62 p. 98 p. 146 p. 154 p. 162 p. 182
- # France p. 30 p. 38 p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 102 p. 106 p. 110 p. 118 p. 122 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 166 p. 170 p. 178 p. 182
- # Hasard p. 54 p. 74 p. 86 p. 98 p. 118 p. 154 p. 162 p. 166 p. 178
- # Hybridation p. 34 p. 42 p. 58 p. 74 p. 82 p. 86 p. 106 p. 130 p. 142 p. 170
- # Image concrète/image mentale p. 22 p. 26 p. 46 p. 54 p. 102 p. 106 p. 122 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 182
- # Image matrice p. 38 p. 42 p. 70 p. 78 p. 102 p. 106 p. 122 p. 158 p. 162 p. 166 p. 178
- # Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 58 p. 62 p. 70 p. 78 p. 90 p. 94 p. 98 p. 110 p. 126 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162
- # Modèle poétique p. 58 p. 98 p. 106 p. 134 p. 150 p. 162 p. 170
- # Mémoire p. 54 p. 126 p. 158 p. 162 p. 166
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 178 p. 182
- # Photolittérature p. 22 p. 26 p. 38 p. 62 p. 70 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 134 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 170
- # Protocole p. 86 p. 118 p. 150 p. 178
- # Série d'images p. 78 p. 98 p. 110 p. 118 p. 138 p. 150 p. 154 p. 170 p. 178
- # Trauma p. 34 p. 134 p. 146 p. 158
- # Témoignage p. 162 p. 166 p. 170 p. 178 p. 182
- # Web p. 82 p. 86 p. 118 p. 178
- # Écriture p. 42 p. 58 p. 62 p. 130 p. 158 p. 166 p. 170 p. 182
- # Écrivain-artiste p. 38 p. 42 p. 46 p. 58 p. 70 p. 94 p. 98 p. 102 p. 110 p. 114 p. 130 p. 166





Une capture d'écran de *L'image contient peut-être*, participation de Nicolas Tardy au projet *Acoustic Cameras* en 2021

Écrire ce que l'on ne voit pas

§1 J'écris toujours sur ordinateur. Je fais, comme beaucoup, des allers-retours entre mon traitement de texte et mon navigateur internet. Cela me permet d'aller piocher tout et n'importe quoi pouvant me servir pour écrire, textes comme images.

§2 J'ai parfois utilisé des images spécifiquement web : des webcams. Ça a commencé lorsqu'on m'a proposé de participer au projet *Acoustic Cameras*, qui récupère le flux de différentes webcams et demandent de produire un enregistrement audio qui devient une bande son associée. J'avais déjà réfléchi à ce type d'image pour l'avoir utilisé lors d'ateliers d'écriture p. 158. Urbain, j'ai choisi pour ce projet une vue d'immeubles à Amsterdam. Mon texte imagine les personnes dans les habitations.

§3 En cherchant cette webcam, un autre projet est né. Il a donné lieu à un livre (*Localisation Londres*, Lanskine, 2023) écrit en partant d'une webcam située dans un salon de coiffure pour hommes à Londres. Ce lieu apparaissait comme une petite scène avec des protagonistes qui rentrent et sortent. Cette idée de scène occupée à certains moments m'a fait placer une photo du lieu sans personne avant et après le texte dans le livre. Le texte se concentrant sur les personnes et leurs mouvements qui viennent habiter ce décor.

§4 La différence entre observer une webcam et des films ou des photos, c'est qu'il faut saisir très vite les choses. Il n'y a pas d'arrêt ou de retour en arrière possible. Si je passe trop de temps à noter, je perds le flux, la personne que je suis en train de décrire sur un fauteuil est déjà sortie du salon. Je suis passé par une prise de notes au dictaphone (plus rapide que la main pour un premier jet), puis j'ai retranscrit cela avant de le retravailler en mettant l'ensemble à l'imparfait car je voulais que le lecteur ait la sensation d'arriver après l'action. M'intéressait aussi la question du rapport spatial entre les choses. Dans ce cas, on a une spatialisation en mouvement p. 138 : la coiffeuse qui se déplace, contourne le client, sort du champ de la webcam, revient, le coiffeur se déplaçant simultanément... Ce sont des choses que j'essaie de transcrire dans l'écriture. Décrire le mouvement de quelqu'un et passer au mouvement de quelqu'un d'autre, jouer sur les glissements de l'un à l'autre.

§5 Pour certains projets, j'ai parfois constitué spécifiquement des stocks d'images. Par exemple, pour *Cohabitations* dans *Monde de seconde main* (l'Attente, 2019), je suis parti de

photos de Lee Friedlander. Cela avait été impulsé en voyant sur internet quelques images d'une de ses séries : *The Little Screens*. J'ai fait une recherche en ligne pour savoir le nombre de photos qu'elle contenait. Je les ai traquées sur le net. J'ai complété en photographiant dans des catalogues en bibliothèque pour reconstituer la série. Plus j'avais, plus je sentais un potentiel, un écho à mes intérêts, mes questionnements. C'est d'abord de l'ordre de l'intuition plus que de la réflexion. Je vois une image quelque part et j'y sens un potentiel d'écriture... pour moi, ou pour d'autres dans le cadre d'un atelier. Cela peut être dans un catalogue que je possède, dans une bibliothèque ou sur internet. Je retourne voir des sites que j'ai bookmarké ou des comptes Instagram d'artistes ou de photographes qui m'intéressent. Je fais de moins en moins ce type de bookmarks, cela s'est déplacé avec Instagram p. 182. J'essaie aussi de ne pas juste engranger pour engranger.

Dans les ateliers d'écriture que j'anime depuis 25 ans, j'utilise de plus en plus l'image comme impulsion pour écrire, car elle n'a pas le côté intimidant d'un texte littéraire. Mais il faut trouver des images qui forment un bon point de départ. Par exemple, avec les tableaux de paysages impressionnistes, j'ai constaté que ça ne décolle pas vraiment, le pictural prend le dessus. C'est pourquoi je privilégie la photographie, qu'elle soit documentaire ou entièrement construite, mise en scène par son auteur. Des images de l'ordre du décor, quand il n'y a pas de personne, fonctionnent bien. Elles permettent à celui qui écrit de s'y projeter p. 158.

C'est aussi intéressant de sortir de l'image fixe. Avec des ados dans un lycée pro où l'objectif était de travailler le français et les compétences numériques avec la professeure de Lettres et la professeure documentaliste, j'ai utilisé un autre type d'images spécifiquement web p. 82 : Google Street View. Mon idée était de faire écrire les participants sur des lieux connus d'eux, mais avec un autre regard porté dessus. C'est aussi l'occasion de travailler un rapport singulier au temps. En « panotant », ils découvrent que les images raccordées n'appartiennent parfois pas au même moment, à la même saison ; qu'on passe d'un type en T-shirt à une dame en manteau d'hiver ou qu'un échafaudage disparaît. Je trouvais intéressant que ce rapport au temps se traduise de manière spatiale. Un élève avait choisi d'écrire sur son ancienne maison. Il a commencé à écrire des choses comme « Je

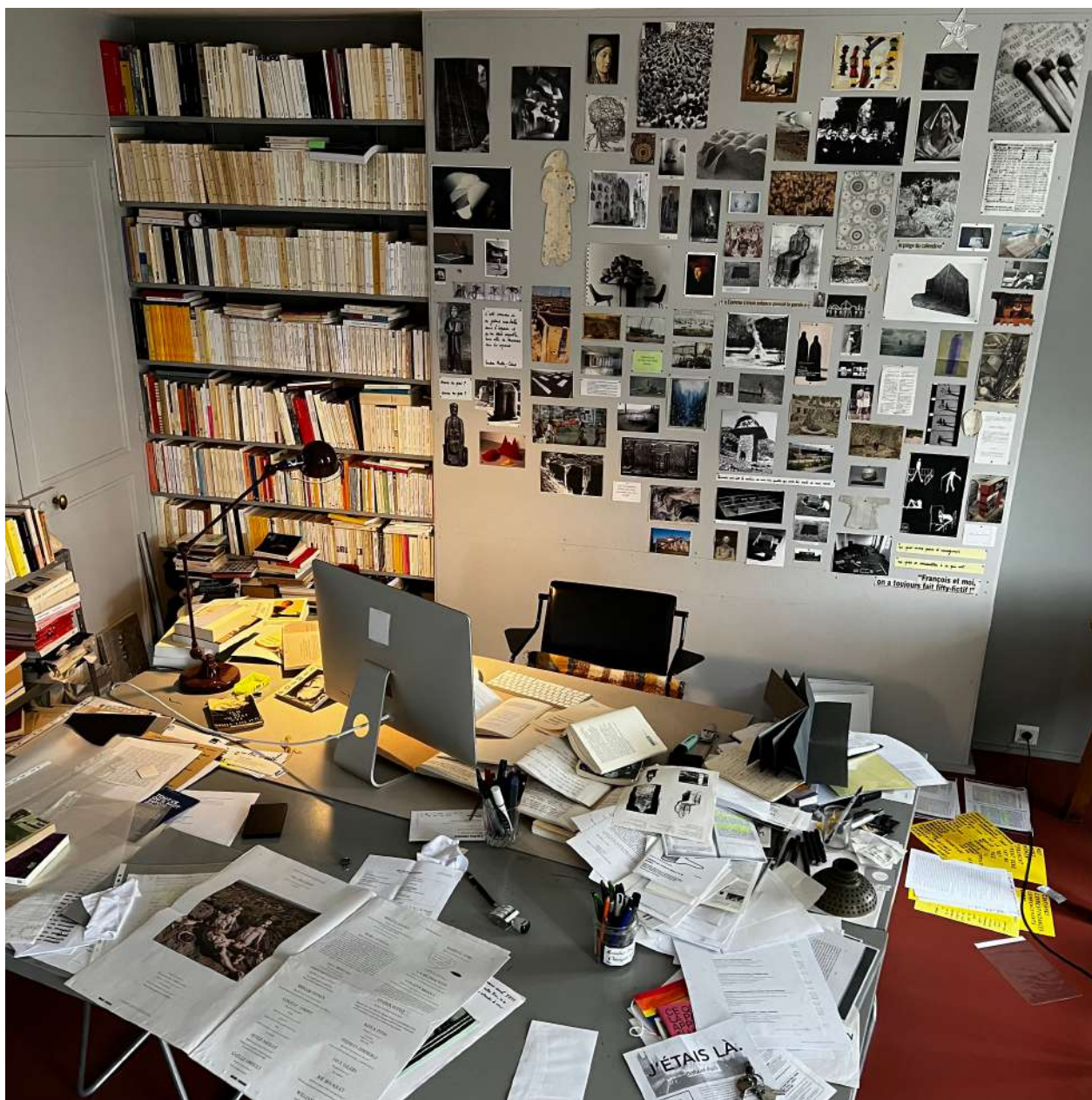
revenais de la boulangerie ». On lui a dit « Ben vas-y à la boulangerie », et il a refait le parcours. D'autres faisaient le tour de leur ancien collège. Comme Google ne va pas encore faire des photos dans les collèges, ils cliquaient désespérément pour entrer dans leur collège en disant : « Mais, là, on ne voit pas qu'il y a telle et telle chose ». On leur a répondu : « Justement écris-le, ce qu'on ne voit pas ». Cette approche a vraiment été riche, combinant description des images et souvenirs associés entremêlés.

Témoignage écrit sur la base des entretiens avec Anne Reverseau réalisés en 2020 et 2021 en ligne, et revu en 2024.

Marqueurs

- # Acte de langage/acte d'image p. 42 p. 50 p. 58 p. 62 p. 70 p. 86 p. 106 p. 114 p. 118 p. 130 p. 158 p. 166 p. 170
- # Collection p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 114 p. 122 p. 142 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 182
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 182
- # Fiction p. 54 p. 74 p. 78 p. 90 p. 94 p. 110 p. 114 p. 122 p. 126 p. 142 p. 154
- # France p. 30 p. 38 p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 102 p. 106 p. 110 p. 118 p. 122 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 166 p. 170 p. 174 p. 182
- # Hasard p. 54 p. 74 p. 86 p. 98 p. 118 p. 154 p. 162 p. 166 p. 174
- # Image matrice p. 38 p. 42 p. 70 p. 78 p. 102 p. 106 p. 122 p. 158 p. 162 p. 166 p. 174
- # Images fixes/animées p. 78 p. 82 p. 98 p. 114 p. 138
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 182
- # Poésie p. 30 p. 58 p. 70 p. 86 p. 106 p. 130
- # Protocole p. 86 p. 118 p. 150 p. 174
- # Série d'images p. 78 p. 98 p. 110 p. 118 p. 138 p. 150 p. 154 p. 170 p. 174
- # Témoignage p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 182
- # Web p. 82 p. 86 p. 118 p. 174





Abri Durif, Paris, 05.09.24

Dos aux images

§1 J'écris en tournant le dos aux images. Si je les avais tout le temps sous les yeux, je ne pourrais pas écrire. Et puis, si elles constituent mon environnement immédiat, elles n'entrent pas pour autant directement dans le processus d'écriture. Concrètement, dans la pièce où j'écris, j'ai disposé deux portes sur tréteaux qui m'offrent ainsi un vaste bureau, sur lequel se déposent assez vite livres, cahiers, papiers imprimés, feuilles volantes, phrases recopiées à la main, images découpées, cartons d'invitation, crayons, feutres, stylos... tout un petit bazar dont j'ai besoin pour me sentir chez moi — mon lieu de vie devenant lieu de travail. Cette grande table trônant en plein milieu de la pièce, on peut en faire le tour, elle est décollée du mur où j'ai aimanté une constellation d'images découpées dans la presse, d'images photocopées — couleur et noir et blanc — d'œuvres d'art qui m'accompagnent depuis longtemps. Un grand nombre représentent des espaces conçus par des artistes : des vues d'installations *in situ* se mêlent à d'autres, prélevées dans le livre de Bernard Rudofsky — *Architecture sans architectes* — que j'avais dégoté chez un bouquiniste lorsque j'étais étudiant, en même temps que celui de Georges Perec — *Espèces d'espaces* p. 174. À la question posée par Breton « Qu'est-ce que ton atelier ? », Giacometti répondait : « Ce sont deux petits pieds qui marchent. » Ainsi, je ne cesse d'aller et de venir entre le plan horizontal de la table et le pan de mur sur lequel je déploie mon atlas d'images en mouvement p. 50. Mais au moment de commencer un texte, je me saisis plutôt d'une bribe de phrase qui me turlupine que d'une image qui me fait signe. En revanche, par le travail d'écriture, je cherche à construire un espace d'images, en ayant toujours présent à l'esprit l'abri sous roche d'époque magdalénienne qui était dans le fond de la grange de ma grand-mère, à Enval, où ont eu lieu des fouilles à la fin des années soixante, où ont été prélevés des outils en silex, des objets de parure, des plaquettes gravées, le fragment d'une Vénus miniature. Le livre en cours renvoie à cet espace matriciel : terrier, grotte ornée, cavité que l'on creuse dans son propre sous-sol. Reste à savoir si le livre achevé correspond à la chambre excavée, déblayée, mise au jour, ou bien alors au monticule de déblais apparu à la surface, quelques pas plus loin, trié, réagencé, matériau pour un nouvel édifice.

§2 Si, à un moment donné, je défais ce mur d'images derrière moi, c'est pour marquer un nouveau cycle de travail, re-

lancer la machine à moudre et à écrire. En effet, écrire reviendrait ici à passer au crible un grand nombre d'images qui me sont familières, afin de n'en garder que quelques-unes qui me surprendraient en cours d'écriture. Lors de ma résidence à la villa Médicis, par exemple, j'ai reproduit dans mon pavillon ce que j'ai l'habitude de faire dans mon abri parisien. Dès les premiers jours de mon installation, une fois les deux tables disposées dans l'espace — l'une pour écrire, l'autre pour réduire en confettis une partie de mes archives —, le premier geste d'habitant-usager a consisté à épingler une multitude d'images sur les murs et meubles qui m'entouraient. Au fil des mois, certaines d'entre elles ont été perforées, elles sont devenues de la dentelle, dont je n'ai pas réussi à me séparer, j'ai glissé chacune entre deux feuilles de papier blanc. Ainsi, détruire une image en produit aussitôt une autre ; et plus généralement, une image en appelle toujours une autre, elle n'existe jamais seule. Sans oublier les photos prises avec mon smartphone lors de mes déambulations dans la ville, que je publiais au fil des jours sur mon Instagram (francois.durif), en prenant soin de les légender — sorte de journal de travail. La machine à fabriquer des confettis, c'est peut-être davantage le fait de constituer cette mosaïque d'images pixellisées, en acceptant de me conformer à la grille d'Instagram et à l'esthétique générée par l'iPhone, qu'à l'intention affichée de détruire à l'aide d'un emporte-pièce les images conservées dans des boîtes en carton depuis mes années de formation aux Beaux-Arts p. 166.

Dans mon dernier récit — *Torno subito*, paru aux éditions Verticales — écrit en partie à Rome, la silhouette courbe d'une figure assise est apparue à plusieurs reprises, sans que je l'ai vu vraiment venir : de la figurine en fil de fer et pâte à bois confectionnée dans la salle de bains de l'internat au lycée Diderot à Marseille alors que j'avais quinze ans, à la carte postale d'un dessin d'Henry Moore — *Woman Seated in the Underground* (1941) — épinglée au-dessus de ma table de travail dans ma chambre de bonne, que j'ai ensuite associée à l'aquarelle de Bruce Nauman — *Seated Storage Capsule (for H. M.)*, 1966 —, dont j'avais photocopié la reproduction dans un livre consulté à la bibliothèque des Beaux-Arts de Paris. Un matin, alors que je me rendais avec des amis à Tarquinia, j'ai appris la mort subite de ma mère p. 102 — retrouvée chez elle, assise sur son canapé, par l'infirmière, un matin de février 2023. Cette image de ma mère surprise par la mort

38

dans la position assise m'ayant frappé, je l'ai aussitôt reliée à cette ébauche de sculpture réalisée à quinze ans et aux dessins d'Henry Moore et de Bruce Nauman ; je les cite dans le texte, sans pourtant avoir eu le désir de les reproduire à l'intérieur du livre. Elles me travaillent depuis suffisamment longtemps pour que je les trimballe partout avec moi ; je les ai incorporées ; il est possible de les faire venir ou de les convier à tout moment dans le récit, comme des images qui me regardent, des prophéties. De même cette image découpée dans un journal, celle de Simon Hantaï accroupi au milieu de ses toiles au sol, aux murs, elle représente à mes yeux l'artiste secrétant son propre espace, vivant dans son œuvre, pris dans son dispositif, comme Kurt Schwitters et son *Merzbau* ou Constantin Brancusi en train de manier ses sculptures dans son atelier. Avec mon décor de papier, je ne recherche rien d'autre. Manier quotidiennement mes images, c'est une manière d'habiter le lieu où je suis ; et le geste d'écrire en est le prolongement, c'est une façon autre de construire un espace de pensée dans lequel je puisse circuler à ma guise et me sentir à l'abri, tout en ayant le souci de faire de la place pour accueillir le lecteur, la lectrice, dans mon gourbi. Impossible d'effacer mes traces.

Marqueurs

- # Archive p. 34 p. 62 p. 66 p. 74 p. 78 p. 82 p. 154 p. 162 p. 170 p. 174
- # Collection p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 114 p. 122 p. 142 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174 p. 178
- # Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178
- # Famille p. 62 p. 98 p. 146 p. 154 p. 162 p. 174
- # France p. 30 p. 38 p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 102 p. 106 p. 110 p. 118 p. 122 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178
- # Image concrète/image mentale p. 22 p. 26 p. 46 p. 54 p. 102 p. 106 p. 122 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174
- # Légende p. 30 p. 86 p. 106 p. 138 p. 150 p. 166
- # Mur d'images p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 122
- # Médiation p. 46 p. 50 p. 66 p. 82 p. 90 p. 94
- # Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62 p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118 p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178
- # Sculpture p. 70 p. 138
- # Témoignage p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178
- # Écriture p. 42 p. 58 p. 62 p. 130 p. 158 p. 166 p. 170 p. 174

Index des marqueurs

- Acte de langage/acte d'image p. 42 p. 50 p. 58 p. 62 p. 70
p. 86 p. 106 p. 114 p. 118 p. 130 p. 158 p. 166
p. 170 p. 178
- Adaptation p. 34 p. 70 p. 74 p. 82 p. 130 p. 138
- Affect p. 42 p. 62 p. 78 p. 102 p. 142 p. 150 p. 158
- Agustín Fernández Mallo p. 34
- Algérie p. 66
- Annie Ernaux p. 146 p. 150
- Archive p. 34 p. 62 p. 66 p. 74 p. 78 p. 82 p. 154 p. 162
p. 170 p. 174 p. 182
- Aubrey Beardsley p. 90 p. 94
- Barbara Hodgson p. 142
- Belgique p. 58 p. 130 p. 174
- Braconnage p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 38 p. 42 p. 46 p. 50
p. 114
- Brésil p. 126
- Bricolage p. 58 p. 62 p. 66 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 138
p. 150
- Canada p. 42 p. 142
- Caroline Lamarche p. 162
- Cartes postales p. 50 p. 66 p. 74 p. 154 p. 158
- Censure p. 94 p. 98
- Charles Péguy p. 30
- Christian Dotremont p. 58 p. 130
- Circulation p. 22 p. 26 p. 70 p. 82
- Citation p. 22 p. 26 p. 118
- Collaboration p. 38 p. 66 p. 98 p. 110 p. 134 p. 138 p. 146
p. 150 p. 154 p. 158 p. 162
- Collectif/individuel p. 54 p. 66 p. 82 p. 98 p. 114 p. 134
p. 142 p. 154
- Collection p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 74 p. 78 p. 114 p. 122
p. 142 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170 p. 174
p. 178 p. 182
- Collection éditoriale p. 78 p. 110 p. 170
- Commande p. 78 p. 110 p. 150 p. 154 p. 162 p. 170
- Contrepoint p. 38 p. 58 p. 66 p. 78 p. 102 p. 158
- Corps p. 38 p. 50 p. 78 p. 102 p. 130 p. 150 p. 158
- Critique p. 30 p. 54 p. 106 p. 114 p. 122 p. 134 p. 146
p. 150 p. 154
- Dessin p. 22 p. 42 p. 54 p. 58 p. 66 p. 74 p. 90 p. 94
p. 114 p. 126 p. 130
- Écriture p. 42 p. 58 p. 62 p. 130 p. 158 p. 166 p. 170 p. 174
p. 182
- Écrivain-artiste p. 38 p. 42 p. 46 p. 58 p. 70 p. 94 p. 98
p. 102 p. 110 p. 114 p. 130 p. 166 p. 174
- Edward Saïd p. 134
- Emmanuel Laugier p. 106
- Érotisme p. 22 p. 26 p. 90 p. 126
- Espagne p. 34
- États-Unis p. 54 p. 70 p. 86 p. 114 p. 138
- Europe p. 82
- Exemple contemporain p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 70
p. 74 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106 p. 110 p. 114 p. 118
p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 154 p. 158 p. 162
p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- Exemple historique XIX^e p. 30 p. 90 p. 94 p. 122 p. 126
- Exemple historique XX^e p. 22 p. 26 p. 30 p. 42 p. 58 p. 62
p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 130 p. 134 p. 142
p. 166
- Famille p. 62 p. 98 p. 146 p. 154 p. 162 p. 174 p. 182
- Fiction p. 54 p. 74 p. 78 p. 90 p. 94 p. 110 p. 114 p. 122
p. 126 p. 142 p. 154 p. 178
- France p. 30 p. 38 p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 102 p. 106
p. 110 p. 118 p. 122 p. 138 p. 146 p. 150 p. 154
p. 158 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182
- François Durif p. 182
- Génétique p. 42 p. 122 p. 126
- Geste d'image p. 34 p. 38 p. 50 p. 58 p. 70 p. 74 p. 78
p. 82 p. 102 p. 118 p. 130 p. 142 p. 154
- Gravure p. 22 p. 26 p. 30
- Hasard p. 54 p. 74 p. 86 p. 98 p. 118 p. 154 p. 162 p. 166
p. 174 p. 178
- Hélène Giannecchini p. 50
- Henri de Régnier p. 122
- Hervé Guibert p. 102
- Hongrie p. 98
- Hybridation p. 34 p. 42 p. 58 p. 74 p. 82 p. 86 p. 106
p. 130 p. 142 p. 170 p. 174
- Iconotexte p. 58 p. 70 p. 130 p. 142
- Iconothèque p. 46 p. 50 p. 66 p. 78 p. 82 p. 86 p. 106
p. 162 p. 170

Illustration p. 22 p. 26 p. 30 p. 38 p. 90 p. 126 p. 142

Image concrète/image mentale p. 22 p. 26 p. 46 p. 54
p. 102 p. 106 p. 122 p. 154 p. 158 p. 162 p. 170
p. 174 p. 182

Image du passé/image du présent p. 34 p. 74 p. 78 p. 82
p. 126 p. 134 p. 142 p. 146 p. 158 p. 166

Image fictionnelle/non-fictionnelle p. 74 p. 82 p. 98 p. 110
p. 114 p. 118

Image matrice p. 38 p. 42 p. 70 p. 78 p. 102 p. 106 p. 122
p. 158 p. 162 p. 166 p. 174 p. 178

Images fixes/animées p. 78 p. 82 p. 98 p. 114 p. 138 p. 178

János Géczi p. 98

Jean Mohr p. 134

Jocelyn Brooke p. 22 p. 26

László Molnár p. 98

Légende p. 30 p. 86 p. 106 p. 138 p. 150 p. 166 p. 182

Leïla Sebbar p. 66

Livre illustré p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 42 p. 46 p. 58 p. 62
p. 70 p. 78 p. 90 p. 94 p. 98 p. 110 p. 126 p. 134
p. 138 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162 p. 174

Lydia Flem p. 174

Marie-Claire Blais p. 42

Matérialité p. 62 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 122 p. 142
p. 158

Médiatisation p. 46 p. 50 p. 66 p. 82 p. 90 p. 94 p. 182

Mémoire p. 54 p. 126 p. 158 p. 162 p. 166 p. 174

Métamorphose p. 54 p. 90 p. 94 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110
p. 118

Michel Butor p. 38

Modèle poétique p. 58 p. 98 p. 106 p. 134 p. 150 p. 162
p. 170 p. 174

Mur d'images p. 46 p. 50 p. 54 p. 70 p. 122 p. 182

Nadège Fagoo p. 146

Nathalie Léger p. 170

Nicolas Tardy p. 178

Palestine p. 134

Patrick Mauriès p. 46

Patti Smith p. 70 p. 138

Pays-Bas p. 62

Peinture p. 58 p. 66 p. 82 p. 130

Philippe De Jonckheere p. 166

Photographie p. 26 p. 34 p. 38 p. 46 p. 50 p. 54 p. 62
p. 66 p. 70 p. 78 p. 98 p. 102 p. 106 p. 110 p. 114
p. 118 p. 130 p. 134 p. 138 p. 142 p. 146 p. 150
p. 154 p. 158 p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178
p. 182

Photolittérature p. 22 p. 26 p. 38 p. 62 p. 70 p. 98 p. 102
p. 106 p. 110 p. 134 p. 142 p. 146 p. 150 p. 162
p. 170 p. 174

Pierre Ménard p. 118

Poésie p. 30 p. 58 p. 70 p. 86 p. 106 p. 130 p. 178

Portrait p. 42 p. 70 p. 94 p. 126 p. 146 p. 166

Présence/absence p. 54 p. 62 p. 74 p. 78 p. 102 p. 106
p. 122 p. 126 p. 134 p. 142 p. 146 p. 158 p. 170

Protocole p. 86 p. 118 p. 150 p. 174 p. 178

Québec p. 42

Rachel Kushner p. 54 p. 114

Raul Pompeia p. 126

Réception p. 90 p. 118 p. 142 p. 158

Remédiation p. 30 p. 34 p. 54 p. 74 p. 78 p. 82 p. 86
p. 106 p. 130 p. 154

Resignification p. 22 p. 26 p. 34 p. 54 p. 70 p. 82 p. 86
p. 106 p. 130 p. 158

Révélation p. 70 p. 122 p. 126 p. 130 p. 134 p. 142 p. 146
p. 154 p. 158

Robert Frank p. 166

Roman-photo p. 70 p. 98 p. 110 p. 170

Royaume-Uni p. 22 p. 26 p. 90 p. 94

Saturation p. 46 p. 50 p. 66 p. 74 p. 82 p. 86 p. 110 p. 118
p. 138

Sculpture p. 70 p. 138 p. 182

Série d'images p. 78 p. 98 p. 110 p. 118 p. 138 p. 150
p. 154 p. 170 p. 174 p. 178

Singularité/pluralité p. 66 p. 86 p. 134 p. 138 p. 146

Télescopage d'époques p. 22 p. 26 p. 30 p. 34 p. 50 p. 70
p. 78 p. 82 p. 86 p. 142 p. 154

Témoignage p. 162 p. 166 p. 170 p. 174 p. 178 p. 182

Thierry Magnier p. 110

Trauma p. 34 p. 134 p. 146 p. 158 p. 174

Valérie Mréjen p. 74 p. 154

Victor Hugo p. 30

Vincent Josse p. 150

Web p. 82 p. 86 p. 118 p. 174 p. 178

Willem Frederik Hermans p. 62

Zach Whalen p. 86

From 1918



L'Acte d'image en littérature, ouvrage collectif sous la direction de Servanne Monjour et Anne Reverseau, est une publication issue du colloque bilingue *L'acte d'image en littérature/The Image-Act in Literature (1880-2020)* qui a eu lieu les 18 et 19 avril 2024 au Musée L de Louvain-la-Neuve (Belgique), sous la direction d'Anne Reverseau (FNRS / UCLouvain) avec la collaboration d'Andrés Franco Harnache et de Yorik Janas (UCLouvain). Voir le programme complet : https://www.fabula.org/actualites/documents/119992_6f292a830296f08f9d9858efef0cd117.pdf.

Elle a été rendue possible par le programme de recherche HANDLING (*Writers Handling Pictures. A Material Intermediality (1880-today)*), dirigé par Anne Reverseau à l'UCLouvain et financé par le Conseil Européen de la Recherche (ERC) de 2019 à 2024 (bourse n° 804259), avec la collaboration de Sorbonne-Université, du Musée L, de l'institut INCAL et du Centre de recherche L/T de l'UCLouvain.



Conception

Cet ouvrage a été fabriqué avec une chaîne éditoriale modulaire en appliquant les principes du *single source publishing* (une même source pour plusieurs formats de sortie). Les textes, les métadonnées et les références bibliographiques sont édités respectivement dans les formats Markdown, YAML et BibTeX, à partir desquels sont produits des fichiers HTML statiques pour la version web et pour la version paginée, cette dernière étant ensuite transformée au format PDF imprimable. La chaîne de conversion et de transformation est basée sur le générateur de site statique Eleventy (<https://www.11ty.dev/>). Les contenus sont édités et versionnés avec l'éditeur de texte Stylo et exposés via l'API GraphQL de Stylo (<https://stylo.huma-num.fr/>).

Conçus par des chercheur·e·s en lettres et sciences humaines, les ouvrages publiés par les *Ateliers* se distinguent de la monographie académique traditionnelle en explorant des formes d'écriture alternatives : essai, manifeste, échanges

épistolaires, carnet de recherche, curation... L'objectif de la collection est de proposer des modèles d'écriture et de publication favorisant la conversation entre les chercheur·e·s, la réappropriation du savoir et l'éditorialisation des contenus publiés. L'élaboration de ce modèle est allée de pair avec la mise au point de chaînes éditoriales innovantes, basées sur des outils libres et ouverts, allant de Pandoc (convertisseur) à Git (gestion de versions), en passant par Zotero (gestion de références bibliographiques), ou Eleventy (générateur de site statique).

L'édition numérique (<https://ateliers.sens-public.org/handling>) s'appuie sur un système de publication modulaire et adaptable aux contenus, et qui engage une attention différente, disséminée et distribuée, privilégiant l'approfondissement par rebonds et des modes de navigation dans les contenus différents de l'édition imprimée. Les *Ateliers* entendent repenser le rôle de l'éditeur·rice et, plus largement, la fonction éditoriale elle-même pour créer, au-delà de l'accès aux contenus, les conditions d'appropriation et d'interprétation des contenus.

Nos choix techniques et éditoriaux ont été établis selon cinq principes généraux :

- la granularité des contenus et la structuration fine des données ;
- la modularité de la chaîne éditoriale et des différents formats ;
- les principes du *low-tech* appliqués aux formats et aux logiciels ;
- la pérennité des données et de leur accessibilité ;
- le logiciel libre, l'ouverture des sources et l'accès ouvert.

Sources et crédits

- Édition et enrichissement : Anne Reverseau, Servanne Monjour et Hélène Beauchef ;
- Correctrice (anglais) : Paula Cook ;
- Conception et fabrique éditoriale : Antoine Fauchié, Julien Taquet, Hélène Beauchef et Servanne Monjour ;
- Développement de la chaîne et design graphique : Julien Taquet ;
- Typographies : *Nyght Serif*, dessiné par Maksym Kobuzan, pour Tunera Type Foundry, *Piazolla*, dessiné par Juan Pablo del Peral pour Google Fonts et *Jost**, dessiné par Owen Earl pour Indestructible Type*.

Sources : ouvrage & chaîne éditoriale (<https://gitlab.huma-num.fr/ateliers-sp/handling>).

Imprimé au printemps 2025 par Ciacò à Louvain-la-Neuve, Belgique

ISBN : 978-2-924925-30-0