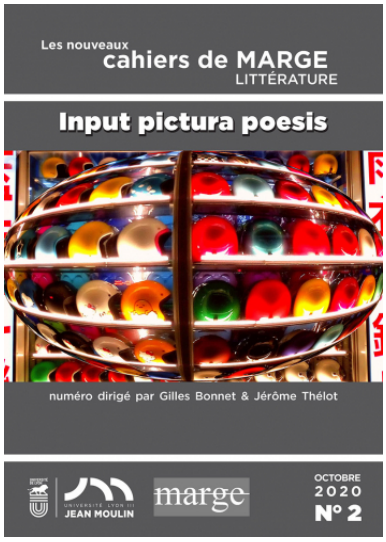


Nouveaux cahiers de Marge
ISSN : 2607-4427

2 | 2020
Input Pictura Poesis

Littérature et photographie numérique(s)

https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=297

Electronic reference
« Input Pictura Poesis », *Nouveaux cahiers de Marge* [Online], Online since 20 avril 2020, connection on 10 mars 2024. URL : https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=297

Copyright
CC BY-NC-SA

DOI : 10.35562/marge.297

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

INTRODUCTION

Ce numéro des *Nouveaux Cahiers de marge* a été préparé sous la direction conjointe de Gilles Bonnet & Jérôme Thélot.

ISSUE CONTENTS

Gilles Bonnet
Vers une pixelittérature ?

1. Relances théoriques

Pascal Krajewski
Pictura aut poesis : histoires d'hybridations et de remédiations

Jean-Pierre Montier
La photolittérature à l'ère – l'aire – numérique : de l'entre-deux à l'interconnexion

Servanne Monjour
La photolittérature face à la remédiation photographique

2. Collectes & mémoires

Dominique Pety
Collectionneurs d'instants : poésie et photographie sur le net

Anne Reverseau
Glanage d'images et poétique numérique :
Christine Jeanney, rencontres et sérendipité

Stéphane Bikialo and Anne-Cécile Guilbard
Les ailleurs du *hic et nunc*

Marta Caraion
Mémoire matérielle, photographie, indicialité

3. Espaces numériques

Arnaud Maïsetti
Légendes de la ville : politiques du passage à l'écriture numérique

Romain Buffat
Dreamlands : Street View et des mondes possibles

Enrico Agostini Marchese
Écrire l'espace : dynamiques d'imbrication performative de la photographie dans la littérature numérique

Nathalie Froloff
Carol Müller ou Écrire le paysage

4. Poétiques (des) supports

Danièle Méaux
Sites de photographes : espaces d'enquête

Jean-Yves Fick

Au fil des temps

Vers une pixelittérature ?

Gilles Bonnet

Copyright
CC BY-NC-SA

TEXT

1 Dans son introduction à l'important volume collectif *Transactions photolittéraires* (2015), Jean-Pierre Montier ouvre la réflexion à de nouveaux chantiers :

> Cette ouverture finale en direction du numérique, sans effacer loin s'en faut la tradition argentique, remet en perspective les questions fondamentales soulevées par la photolittérature, tout en pointant les ouvertures qui s'offrent grâce aux nouvelles technologies de l'image et du texte, lesquelles n'oblitèrent pas le livre classique, mais l'enrichissent en en modifiant les usages, en frayant des transactions ou (re)conversions potentielles, imprévisiblement. [1]

2 C'est à cette généreuse injonction que ce volume souhaite tenter de répondre, en prenant pour socle de ses réflexions, la notion de *photolittérature*, ainsi définie :

> Le concept « photolittérature » désignera l'ensemble des conjonctions qui, des années 1840 à aujourd'hui, ont noué la production littéraire avec l'image photographique, les processus de fabrication spécifiques qui la caractérisent et les valeurs (sémiotiques, esthétiques, etc.) qu'elle infère. Il s'agit matériellement de productions éditoriales illustrées de photographies, mais aussi d'œuvres dans lesquelles le procédé et l'imaginaire qui lui est associé (l'exploitation de l'idée de « révélation », la rhétorique de l'inversion en positif/négatif, ou noir/blanc, ou bien encore la décomposition de descriptions en équivalents d'instantanés, etc.) jouent un rôle structurant. [2]

3 Or, dans le sillage du *visual turn* caractéristique du dernier quart du vingtième siècle, les interactions entre image et texte se sont intensifiées, rendant bien souvent caducs les anciens rapports d'illus-

tration ou de simple documentation dans un sens, d'ekphrasis ou de glose dans l'autre. De plus, la transition numérique, si elle fut à l'origine de riches controverses sur la perte éventuelle de l'indicialité comme caractéristique ontologique centrale de la photographie, eut également pour conséquence de démultiplier et de diversifier encore les compagnonnages iconotextuels au point d'exiger des approches critiques et théoriques ouvertes à ces systèmes d'une complexité sémiotique neuve. La circulation massive des images sur le Web 2.0 ne se contente pas d'élargir l'audience des clichés postés sur un blog ou un réseau social, mais tisse des liens à la fois vers des pratiques préexistantes, comme le collage ou le calligramme, le ready-made ou le montage, voire invente de nouvelles formes de coprésence du texte et de l'image.

4 L'avènement de la photographie numérique se traduit en effet par au moins deux évolutions majeures, quantitative et qualitative :

5 *Quantitative* : le passage de la photographie de l'argentique au numérique a entraîné sans conteste une prolifération des images. « La disponibilité d'appareils photo aux innombrables modèles stimule outre mesure la production et l'usage d'images et de films », constate Raffaele Simone, « et, de manière générale, transforme le monde en objet à photographier (c'est-à-dire à faire voir plutôt qu'à connaître et expérimenter) »[3]. Le développement de la photophonie, d'abord cantonnée au moblogging (*mobile blogging*), puis encouragée par l'apparition de plateformes dédiées à la publication en ligne de clichés, constitue probablement l'un des faits culturels et esthétiques les plus marquants de la décennie 2010 en train de s'achever. Selon la CNIL, environ 300 millions de photos sont ainsi partagées chaque jour sur les réseaux sociaux. En 2017, 72 milliards de photos auront été publiées sur FaceBook[4]… Au point, écrivait dès 2006 Régis Durand, que « tout semble destiné à devenir visible, à devenir image, [et] il est impossible de dire avec certitude s'il existe encore de l'invisible »[5]. Le fameux slogan « Tous photographes » induit deux réceptions antithétiques : l'une se félicitant d'une démocratisation horizontale de l'activité photographique, qui renouerait avec l'utopie démocratique des pionniers californiens de l'internet et qui verrait dans les immenses silos de clichés flottant dans le cloud actuellement un avatar de ce *commun* originellement proposé comme horizon au Web[6], l'autre pointant d'un doigt accusateur cette figure de

l'amateur, que les réseaux sociaux avides d'images et fonctionnant sur le mode de l'autopublication (FlickR, Instagram, Tumblr, Pinterest, Snapchat…) accueillent voire suscitent, afin d'alimenter des bases de données ensuite revendues aux publicitaires les plus offrants. Que peut encore le verbe face à ce déferlement d'images ? Plutôt que de renouer avec les craintes et les plaintes formulées dès Baudelaire et régulièrement ravivées au siècle qui vit l'invention du daguerréotype, il semble que nombre d'écrivains contemporains choisissent de prendre en compte une telle prolifération pour inventer des poétiques neuves. La prolifération des logiciels cartographiques qui prétendent épuiser la représentation du monde dans une saisie tendue vers l'exhaustivité en viennent paradoxalement, note Servanne Monjour, à fonctionner comme des « passerelles vers l'imagination et la fiction », qui tentent de contrecarrer l'inquiétante monstruosité du panoptisme [7]. Des projets tels que *Traque Traces* de Cécile Portier visent à interroger au nom de *l'habiter* cette réduction photographique du monde à une masse de données – cette « datafication » que dénonce Éric Sadin [8] : « Cette fiction, écrit C. Portier, a ce but. Jouer avec les données au petit jeu de l'arroseur arrosé. Écrire les données qui nous écrivent. Refaire pour de faux leur grand travail sérieux d'analyse et d'objectivation. » [9] Des grains de sable dans l'algorithme. Le site *GeoGreeting* quant à lui, propose une telle réappropriation, d'ailleurs ludique, combinée à une exploration neuve des rapports entre texte et image : la surface de la terre y devient stock de hiéroglyphes, que tout usager peut combiner à sa guise, pour littéralement, écrire un texte d'images [10]. Si elle dit son « étourdissement devant l'énormité du matériau accessible », documentation apparemment sans bornes distribuée en ligne, Christine Montalbetti, elle, raconte également les transformations induites sur son écriture qui a pu symétriquement « réinjecter de la fantaisie » dans le texte littéraire [11], en exagérant sciemment par exemple la précision des détails évoqués dans son roman *La Vie est faite de ces toutes petites choses*.

6 *Qualitative* : de fait, l'image numérique propose une échelle ouverte : du grain de sable, *petite chose* qui rencontre comme par familiarité, le pixel, au cliché cosmique (ceux dont nous a récemment abreuvé l'astronaute Thomas Pesquet) ou à la prise de vue à 360 degrés. De plus, la photographie numérique peut être aisément retouchée

a posteriori grâce à des logiciels dont l'usage se simplifie de jour en jour. S'accentue dès lors notre capacité d'intervention sur le matériau photographique, intervention que Jonathan Lipkin, dès 2006, identifiait comme l'un des traits saillants « d'une civilisation qui nous incite à considérer notre être comme une entité aux formes changeantes, où les gens célèbres changent fréquemment l'apparence sur laquelle est construite leur réputation »[12]. L'image numérique en réseau peut être récupérée, remixée, pour donner lieu à des exercices de variations, qui entraîneraient les clichés, puisés sur Instagram ou Flickr, vers ce statut d'« images métamorphiques », jouant avec l'imagerie médiatique existante, et dont Jacques Rancière fait l'emblème d'une modernité esthétique[13]. Ces appropriations, typiques de notre culture numérique contemporaine friande de remixes et de détournements, sont dans le même temps encouragées par la participation de la photographie numérique diffusée sur internet à l'économie des données qui domine nos pratiques et usages en ligne. Stockée dans d'énormes bases de données – ces nouvelles iconothèques – la photographie, une fois taguée, indexée, souvent constituée en série anthologique, constitue elle-même un objet de glanage, de collecte et donc d'appropriation au risque d'une banalité universalisée du mème photographique. Si le photographe de l'ère argentique pouvait à bon droit prétendre au statut de « chasseur » qu'un Vilém Flusser lui attribuait[14], c'est désormais tout internaute, et *a fortiori* tout écranvain[15] que l'on pourrait désigner ainsi dans sa pratique préhensive, parfois citationnelle.

7 Au croisement de ces deux régimes de la transition numérique qui touchent la photographie et en remodèlent les enjeux éthiques et esthétiques, apparaît cette caractéristique majeure qui fait le lien entre ces deux pans, qualitatif et quantitatif : la circulation rapide, sur de multiples supports connectés, de l'image numérique, inscrite dans une culture du partage et caractérisée par sa *fluidité*, dont André Gunthert[16] fait une nouvelle étape succédant à la *reproductibilité* mise au jour par Walter Benjamin.

8 Il nous a semblé dès lors nécessaire d'appréhender à nouveaux frais les rapports entre texte littéraire et image photographique dans le cadre d'une littérature numérique, entendue au sens d'écosystème de productions littéraires nativement numériques, accueillies par de si nombreux blogs et sites, ou construites sur des plateformes

dédiées (Wattpad, Storify), et diffractées sur des réseaux sociaux. Parce que le texte sur internet s'accompagne quasi systématiquement d'images, ces créations proposent dans la plupart des cas d'exploiter les ressources techniques des machines comme du réseau, en s'ouvrant à des formes polysémiotiques. Les blogs et sites d'écrivains en sont friands, et en proposent des emplois divers, qui se déploient à une échelle vertigineuse désormais sur les réseaux sociaux. Que l'image accompagne une note de journal personnel en ligne, ou qu'elle témoigne d'un instant saisi par un smartphone, elle semble contribuer au développement d'une écriture de la notation[17], tout en rejouant la partition du hasard de la rencontre, inhérente, écrit Yves Bonnefoy, à la photographie même[18]. Instagram, « une nouvelle façon de voir le monde »[19] et de l'écrire ?

9 C'est aussi par le prisme de la dynamique production/réception qu'il importe d'aborder ces relations iconotextuelles connectées de matériaux originellement numériques. Andy Stafford a ainsi proposé une typologie ternaire destinée à encadrer la production de « photo-texts » : *collaboration* entre un écrivain et un photographe, *rétrospection* (un écrivain exhume des photos anciennes) et *self-collaboration* (l'écrivain et le photographe sont une même personne)[20]. Si cette tripartition s'avère efficiente, elle peut s'enrichir des éléments constitutifs de notre culture numérique, voire d'une poétique des œuvres numériques, comme la vitesse d'écriture comme de propulsion sur le Web, que cette quasi instantanéité induise et permette une nouvelle écriture diaristique, ouverte également sur une saisie du quotidien et du modeste, dont Georges Perec et Antoine Emaz pourraient être deux figures tutélaires dans la galaxie Gutenberg, ou qu'elle rapproche la production et la publication de l'œuvre des enjeux de la performance. Mais c'est aussi la symétrie entre créateur et lecteur/spectateur qui vacille, tant ces pôles, on le sait, se situent sur le Web dans un grand tourniquet qui fait alterner, parfois à quelques secondes de distance, les statuts de producteur et de récepteur de contenu. Qu'en est-il, d'ailleurs, des modalités de *lecture* de ces objets ? Danièle Méaux insiste en effet sur le fossé séparant lecture de l'image et lecture du texte et les constants changements de modalités d'examen requis du lecteur[21], tout comme Vilém Flusser opposait la linéarité du parcours textuel au *scanning* de l'image, définie par sa circularité[22] ; quand Philippe

Ortel, lui, propose une porosité et une contamination : je lis l'image un peu comme un texte (non plus sur le mode de l'analogie : signe iconique ; mais sur le mode de la convention : signe linguistique) et vice-versa (le texte lu comme image : dimension accrue de la visualisation et de l'imaginaire)[23].

10 Cet ensemble de contributions, intitulé, pardon du jeu de mots, *Input Pictura Poesis*, sans peut-être remonter forcément à la tradition horatienne ainsi désignée, souhaite en revanche contribuer à prolonger la réflexion née autour des travaux fondateurs sur la *photolittérature*, en l'amenant dans un contexte hypermédiatique, pour tenter de saisir les modalités de négociation, de « transaction » (Jean-Pierre Montier) du cliché avec le texte et vice-versa : comment l'image photographique s'éloigne-t-elle d'une fonction documentaire, par exemple, et rend-elle possible le passage à la fiction ? Image « mythomane » (Servanne Monjour), alors, que celle-ci, qui se révèle matrice narrative. Image et texte collaborent, mais bien souvent s'affrontent également, prolongeant ainsi la vieille « lutte de l'écriture contre l'image, de la conscience historique contre la magie » (Vilém Flusser). On se rappelle la phrase de Foucault : « on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit. » (*Les Mots et les choses*). À l'heure où ce qu'on voit et montre prétend souvent être ce qu'on vit, le retravail des relations iconotextuelles par et sur internet ouvre peut-être la voie aux études d'une… ***pixelittérature*** ?

11 Les articles qui composent ce volume sont issus d'un colloque organisé à l'université Jean Moulin Lyon 3 en novembre 2017, grâce au soutien de l'université, et plus particulièrement de l'UR MARGE, du service de la recherche et de la faculté des lettres et civilisations, que Jérôme Thélot et moi-même tenons à remercier chaleureusement. Merci également à toutes celles et tous ceux, collègues et étudiant.e.s qui, par leurs contributions et questions, ont nourri ces réflexions dans une belle convivialité. Merci, enfin à Frédérique Lozanorios et à Aksel Marchesi, chevilles ouvrières de la publication de ce deuxième numéro des *Nouveaux Cahiers de Marge*.

NOTES

1 J-P. Montier (dir.), *Transaction photolittéraires*, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 59. On pourra également se reporter à l'ouvrage de Paul Edwards, *Perle noire. Le photobook littéraire*, paru chez le même éditeur, en 2016.

2 *Ibid.*, p. 20-21.

3 R. Simone, *Pris dans la Toile. L'esprit au temps du Web*, Paris, Gallimard, 2012, p. 24.

4 Dominique Cardon, *Culture numérique*, Paris, Presses de la fondation nationales des sciences politiques, 2019, p. 189.

5 *L'Excès et le reste*, Paris, La Différence, 2006, p. 169.

6 Voir par exemple D. Cardon, *op. cit.*, chapitres I et II.

7 S. Monjour, *Mythologies postphotographiques. L'invention littéraire de l'image numérique*, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Parcours numériques », 2018, p. 122.

8 É. Sadin, *La Vie algorithmique. Critique de la raison numérique*, Montreuil, L'Échappée, 2015, p. 60.

9 http://petiteracine.net/traquetraces/node/137. Voir également l'atelier d'écriture mené par Pierre Ménard : http://letourdujour.tumblr.com/.

10 http://www.geogreeting.com/view.html?ysxzEDUzsmDEBkUzyoCsC#t.

11 C. Montalbetti, « Le Net, l'écriture et le temps intime », in *RSH* nº 331, « La littérature au risque des médias », N. Piégay & M.-L. Rossi (dir.), 2018, p. 152-153.

12 J. Lipkin, *Révolution numérique. Une nouvelle photographie*, Paris, La Martinière, 2006, p. 41.

13 Dans *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003.

14 « On a l'impression d'une personne à l'affût : on croirait voir le geste séculaire du chasseur paléolithique dans la toundra. » (V. Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 2004 [1993], p. 43.

15 Sur cette notion, je me permets de renvoyer à l'introduction de *Pour une poétique numérique*, Paris, Hermann, 2017.

16 A. Gunthert, *L'Image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015. Voir également son carnet de recherches *L'Image sociale* : http://imagesociale.fr/.

17 Se reporter à Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II*, Paris, Seuil/Imec, 2003, p. 86.

18 Y. Bonnefoy, *Poésie et photographie*, Paris, Galilée, 2014.

19 C'est le titre d'un billet de Pierre Ménard, sur son site liminaire.fr : http://www.liminaire.fr/entre-les-lignes/article/une-nouvelle-maniere-de-voir-le.

20 A. Stafford, *Photo-Texts. Contemporary French Writing of the Photographic Image*, Liverpool University Press, 2010, p. 6.

21 Voir son article « Quand les artistes viennent questionner le dispositif photolittéraire », in *Transactions photolittéraires*, *op. cit.*).

22 V. Flusser, *op. cit.*, p. 10.

23 « Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste », in *Littérature et photographie*, J.-P. Montier, L. Louvel, D. Méaux, P. Ortel (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2008.

AUTHOR

Gilles Bonnet
Université Jean Moulin-Lyon 3 (UR MARGE)

1. Relances théoriques

Pictura aut poesis : histoires d'hybridations et de remédiations

Pascal Krajewski

DOI : 10.35562/marge.312

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

I. Petite histoire des liaisons fertiles
   1. *Ut pictura poesis*
   2. *Pictura poesisque*
   3. *Input pictura poesis*
II. L'image-texte à l'ère du numérique
III. Littérature et photographie numériques sur le web

TEXT

1 Comment est-on passé en deux millénaires de l'*Ut pictura poesis* horacien à cet étrange *Input pictura poesis* que ce dossier tente de formaliser ? Et de quoi ce passage est-il la traduction ?

2 De deux maintiens d'abord : celui du primat de l'image et du texte dans nos systèmes de représentations ; et celui d'une relation intime des deux à travers laquelle courent l'art et la création. Mais aussi de mutations : le changement des formes que revêtent ces images et ces textes, ainsi que les turbulences que connaît toute relation de couple trop intense. Ces turbulences relationnelles tournent nous semble-t-il autour de deux questions récurrentes : la question de la remédiation d'un art vers un autre, et celle de l'hybridation de deux formes artistiques disjointes dans une même œuvre.

3 C'est cela que nous voudrions commencer par remettre en perspective pour pouvoir éclairer la situation contemporaine des rapports entre texte et image et plus particulièrement entre écriture et photographie à l'ère du numérique.

I. Petite histoire des liaisons fertiles

1. *Ut pictura poesis*

4 Nous commencerons par proposer une périodisation de l'histoire de l'art en fonction de ses supports. Une première période historique pourrait englober l'art depuis l'antiquité jusqu'à l'époque moderne (nous en laisserons sciemment les frontières floues). Cette période, placée sous le signe du « mot d'ordre » horacien, serait celle où les œuvres sont principalement *immanentes* (ne connaissant guère le multiple)[1] et fortement ancrées dans un régime *autographique*[2]. L'œuvre et son support se confondent ; le lieu de l'œuvre est le site de son exposition ; la réception de l'œuvre nécessite un face-à-face *in situ* et concerne un public réduit. L'économie de l'art se joue à deux, le commanditaire et l'artiste, dans une tractation en direct. L'artiste est le seul détenteur de la technique nécessaire à l'apparaître de l'œuvre.

5 Les arts sont organisés, classifiés et hiérarchisés en disciplines[3]. L'objet d'art est un complexe aristotélicien de *matière* et de *forme*. La philosophie de l'art, embryonnaire, s'intéresse aux influences croisées qui naissent entre les arts et les batailles tournent autour d'une hiérarchie et d'une comparaison des arts (*paragone*). Leur rapprochement est théorique, nourrissant des querelles dans l'ordre du discours. La diffusion des œuvres est limitée : les images sont localisées, les mots sont entendus plutôt que lus (théâtre, récitation). À ce stade, *pictura* = peinture et *poesis* = poésie vocalisée.

6 Les différents arts tenant leur place dans un système contraint, chacun possède sa veine du sensible, ses qualités incontournables, de sorte qu'ils ne peuvent proposer de remédiation que sous forme de citations intra-disciplinaires ou d'illustrations libres et autonomes. Les arts de la couleur, du volume, du verbe, de l'écrit, du bâtir n'ont pas les mêmes armes et ne peuvent donc mettre en figure les mêmes *storie*. La Bible dans son ensemble ne se retrouve dans aucun tableau, le peintre ne fait qu'y ponctionner un épisode qu'il illustre ensuite

très librement. *Idem*, elle ne tient dans aucun motet et même dans aucun corpus de motets.

7 Les arts ici cohabitent les uns à côté des autres – c'est pourquoi on peut si facilement les comparer (d'où le *ut* d'Horace), mais pas encore les hybrider. Un art ne peut faire irruption dans un autre sans être dramatiquement traduit et finalement transformé. Une peinture ne peut « se manifester » dans un texte que sous la forme d'une description lexicale (c'est le modèle de *l'ekphrasis*) ; un texte n'apparaît dans une peinture que sous la forme de l'objet qui supporte des mots invisibles et illisibles (le livre du lecteur) ; *idem* pour la musique où la vue de l'instrument vaut l'audition de l'œuvre musicale (le luth de l'aède). *Les régimes d'existence des arts sont imperméables*. Si les sculptures sont peintes, elles ne sont pas pour autant un hybride de peinture et de sculpture. L'art du bien peindre, de distribuer des peintures sur une surface plane est inutile à la sculpture peinte qui n'a pas besoin de ces trucs illusionnistes pour faire voir ses reliefs.

8 Un art très particulier, naissant à partir de 1600 (donc sur le tard), sera un hybride inter-disciplinaire majeur : l'opéra. Il mêle les techniques et les économies du théâtre et de la musique et donne lieu à des œuvres qui valent souvent autant par leur livret que par leur musique, voire par leur danse (le *livre d'heure* présenterait un second exemple d'hybride, mais qui ne parvint pas à s'autonomiser en discipline autonome : il reste un livre, tout illustré soit-il).

2. *Pictura poesisque*

9 La deuxième période s'ouvre avec la capacité technique de (re)production en série de textes, d'images puis de sons. Une technique extérieure vient chambouler les modes de production et de diffusion : celle de la captation, de l'enregistrement et de la distribution industrielle. Une nouvelle forme d'œuvre paraît selon la modalité du *multiple*. Les œuvres aisément *transcendantes* et à régime volontiers *allographique*[4] occupent le haut du pavé et toute une série de disciplines artistiques nouvelles vont venir prendre leur essor. L'œuvre et son support ne se confondent plus ; le lieu de l'œuvre est ubiquitaire ; la réception de l'œuvre peut à présent toucher un vaste public. L'œuvre est bien plus culturelle qu'artistique ou cultuelle. L'économie de l'art se joue à trois : le commanditaire,

l'artiste et le diffuseur (c'est-à-dire le propriétaire d'une portion de canal), dans une négociation constante et fragile. En outre, l'artiste est rejoint par le diffuseur comme détenteur de techniques nécessaires à l'apparaître de l'œuvre : d'un côté la *techné* à l'œuvre dans la *poïèse*, de l'autre la technique industrielle nécessaire à la large présentation de l'œuvre (le monde de l'édition, le galeriste, la maison de disques, etc.). En devenant multiple, l'œuvre se complexifie et ne se comprend plus comme le couple matière-forme mais comme trinôme : *contenu* et *mise en forme*, rattachés à un *support* de présentation. À ce stade, *pictura* = image et *poesis* = livre.

10 À côté des anciens arts constitués en disciplines sous une *techné* et un *corpus*, naissent des arts s'organisant en « média » : cinéma, radio, musique, édition. L'irruption de la logique des médias dans cette époque de la reproductibilité technique, implique la prise en compte du poids du canal et des outils de diffusion dans l'économie de la création artistique : outil technique d'inscription des messages et canal global de diffusion [5]. Ces industries insuffleront dans l'économie des arts de nouvelles contraintes et impératifs. Les arts traditionnels résistent, et par réaction, se chercheront une légitimité en se revendiquant chacun comme « médium » artistique (Greenberg), tandis que prolifèrent à côté d'eux de puissantes industries de médias culturels. L'usage du singulier en réaction à l'offensive du pluriel, marque la distinction et la valeur que les arts traditionnels entendent conserver : les nouvelles disciplines avancent en troupe, appartiennent à une famille qui se serre les coudes – ce sont les « médias », même si chacun d'entre eux n'est, séparément, qu'un média (ou, disent les anglo-saxons, qu'un *medium*). Chaque art traditionnel par contre ne parle que de lui-même, insistant sur sa singularité, s'exhibant au singulier, comme « médium » : collectivement, ils forment un groupe *d'individus* totalement souverains, autonomes, autogènes, indépendants, chacun se revendiquant comme médium – tandis que les nouveaux venus se revendiquent comme *éléments* interdépendants, hétéronomes d'une famille ouverte et accueillante. La nouvelle famille des médias tend à se présenter toujours en bande, masquant l'unicité de chaque média/um, soit le contraire de l'approche plus élitiste des arts antérieurs et immanents.

11 On ne peut que constater le statut hybride de la photographie, qui bien qu'elle soit l'art majeur de la reproductibilité technique (donc

relevant de la sphère des médias), est restée un médium artistique. Confinée à un public limité, tirée en peu d'exemplaires, elle n'a pas été accompagnée par l'émergence d'un canal de diffusion global, ni d'une économie afférente, et donc ne peut revendiquer l'appartenance à la famille des médias culturo-artistiques.

12 Comme contenu et support ont été séparés, une logique de « remédiation du contenu » peut à présent pleinement voir le jour grâce aux médias. Un même contenu passe de son média d'origine dans un autre sans problème ; ainsi dira-t-on qu'un roman devient un film, une fiction radiophonique, une bande dessinée, une série télévisée, sans avoir à faire référence au média source (à sa forme ni aux qualités de son art). Chaque fois, le contenu se conserve et s'adapte à l'opérativité du médium d'accueil. Car le médium opère la transformation de la matière en signes, symboles, messages : cultuels, artistiques, culturels, informatifs. Nous appelons *opérativité* cette façon de faire spécifique à un art, fruit de la *techné* propre à la discipline et du couple résistance-ressource de ses matériaux.

13 La logique d'hybridation entre les arts se développe selon un triple mélange : celui des médiums d'œuvres autographes entre eux, celui des médias d'œuvres allographes entre eux, ou celui des médiums avec les médias. 1) Les intermédia [6] tenteront d'hybrider les médiums artistiques entre eux pour fournir des œuvres d'art autographes mêlant plusieurs médiums distincts : les collages, les installations, les *happenings*, etc. 2) Une économie pluri-médiatique permet de créer des hybrides multimédias : les films expérimentaux (*La Jetée* de Marker ou les travaux de Man Ray), les bandes originales de film diffusées au cours de la projection, certaines émissions radio (*La Guerre des mondes* d'Orson Welles), le photo-journalisme, le roman-photo, etc. 3) Enfin, les mélanges médiums-médias ressemblent généralement à la diffusion massive, portée par l'économie d'un média allographe, d'une œuvre ou d'un art normalement contraint à son médium autographe : le livre illustré, le livre d'artiste, les documentaires sur des peintres, les bandes dessinées.

14 Médiums et médias peuvent donc s'intriquer les uns dans les autres. Un médium peut faire une apparition dans un autre en conservant ses qualités propres : une image apparaît dans un livre sous forme visuelle (c'est le modèle du livre illustré) ; une page peut être directe-

ment apposée sur une toile ou à une sculpture et rester lisible au cœur de l'œuvre plastique (le collage l'a montré ; les cartels du cinéma muet aussi). Les régimes d'existence des arts sont mixables, hybridables au sein d'objets mêlés. Il existe bien un médium maître, lié à l'économie de l'objet reçu et à la logique de sa diffusion, mais il peut accueillir en son sein des registres du sensible importés d'autres médiums/médias.

15 Il s'agit là d'une hybridation des *supports* : un certain type d'œuvres, caractérisé par un contenu et une mise en forme, change de support naturel pour aller se faire porter par un autre et donc se voir diffuser selon l'économie de ce nouveau support : soit que l'œuvre globale soit une chimère de différents supports créant une forme globale approximative (un *combine painting* de Rauschenberg est un amalgame bigarré qui sera rattaché au médium sculpture, parce que son support dominant est celui de l'objet volumique et que l'économie de sa diffusion est celle de l'art de la sculpture, exposé dans des lieux muséaux), soit qu'un support dominant réussisse à ménager en sa trame un lieu d'accueil pour d'autres médiums/médias (le cinéma muet avec ses quelques cartels, un cd de musique de film sur lequel certains extraits de dialogue sont encore audibles, le petit encart de papier journal sur la toile *Le petit déjeuner* de Juan Gris). Le support a vocation à transmettre l'œuvre dans le temps et dans l'espace au plus grand nombre. Il fonctionne selon une certaine logique, portée par la technique (industrielle) de ses moyens de diffusion et l'économie de sa chaîne de distribution (canal de diffusion).

16 Il n'est pas toujours aisé d'interpréter une œuvre pluri-média en termes d'hybridation ou de remédiation. Il nous semble qu'il y a hybridation entre deux médiums/médias dans une œuvre, si : 1) le créateur a dû réunir plusieurs compétences artistiques différentes pour réaliser son œuvre, et 2) si l'œuvre n'existe pas en l'absence d'un des deux médiums/médias. Un livre illustré est un hybride, mais un film rediffusé à la télévision n'a pas attendu la télévision pour exister : il est remédié. Quelle est alors la différence entre *Les Misérables*, le roman de Hugo, le film réalisé par Lelouch en 1995, la série télévisée dirigée par Dayan en 2000 et la rediffusion télé du film de Lelouch ? Les trois premiers ne sont pas des hybrides, parce qu'ils n'expriment qu'un seul média (littérature, cinéma, télévision) : ils sont des acteurs d'une grande chaîne de remédiation d'un contenu commun dont le

roman est l'origine plus ou moins avouée (qui sait si la série télé s'est inspirée directement du roman ou si elle a préféré adapter le film marquant ?). Il doit donc y avoir une différence entre la « remédiation de contenu » de la série télé de Dayan – et la remédiation orchestrée par la rediffusion télé du film de Lelouch. Dans ce second cas, le média télé sert de simple canal de diffusion secondaire à une œuvre première, sans la retoucher mais en tentant au contraire de maintenir les qualités de l'œuvre originelle : il s'agit d'une « remédiation du contenu et de sa mise en forme ». Dans cette nouvelle sorte de remédiation, nous rangerions volontiers : la gravure (qui permit la diffusion des peintures à la Renaissance), les émissions radio parcourant des expositions d'art, les captations télévisées de pièce de théâtre, les retransmissions d'opéra prestigieux dans les salles de cinéma, etc.

17 Avec l'avènement du support dans le régime de l'art, les logiques de remédiation peuvent se déployer et l'expérience artistique se complexifie. Trois tempos, régimes d'existence et circuits économiques sont à prendre en compte : ceux de la création de l'œuvre par l'artiste, ceux de sa diffusion sous une forme la plus proche possible de son régime original, et ceux de sa réception par l'usager. Quelle connaissance de l'œuvre de Hugo a l'enfant qui vient de voir à la télé le film de Lelouch ? Quelle connaissance aurait-il de l'œuvre de Rostand s'il avait vu à la télé le film de Rappeneau (qui est extrêmement respectueux du texte de l'auteur) ? Dans ces exemples : la perception de l'objet est régie par des modalités de réception et de diffusion particulières (celles du média télévision), qui remédient un contenu en sa forme cinématographique (ayant ici abandonné ses modalités de diffusion et de réception normales : dans les salles obscures), ayant lui-même remédié le contenu littéraire à présent aboli en son médium (celui de l'écrit, qui s'accompagne normalement d'une diffusion des romans papier en librairies et d'une réception par la lecture solitaire).

18 Comme c'est le support qui assure la publicité et la réception de l'œuvre, sa logique et son régime deviennent prédominants. Avec l'avènement du support dans la logique de l'art, l'économie de la présentation de l'œuvre se voit injectée dans le régime d'existence de l'œuvre.

19 Mais dira-t-on que les enfants auront vu le film dans les mêmes conditions de réception, hier à la télévision, si l'un l'a suivi chez lui bien installé, l'autre dans un bar surpeuplé, le dernier dans une classe spécialement équipée ? Quant aux lecteurs, fera-t-on une différence entre le lecteur d'un roman original, de sa traduction, ou de versions simplifiée, tronquée ou distillée par livraisons mensuelles ?

20 Une sous-logique du *vecteur* pointe à l'horizon. Nous appellerons « vecteur de diffusion », l'appareil socio-économique par lequel l'œuvre entre en contact avec un public. Le « support de présentation » se précise alors comme une modalité technique de distribution d'une œuvre depuis son producteur vers le public. Il dépend de forces technique (l'art et sa diffusion) et économique (éditeur-diffuseur) ; il est lié à l'art tel qu'il s'est organisé pour se faire connaître au plus grand nombre. Le *support* du roman est *le* papier mais les lecteurs du XIX^e^ siècle découvrirent Balzac et Dostoïevski dans des journaux, par épisodes, achetés en kiosque, et non via le *vecteur* du livre.

21 Avec les médias, la logique de l'apparaître de l'œuvre se dédouble. Au temps de la poïèse (création), matière et forme (devenu contenu et mise en forme) priment ; mais au temps de l'esthèse (réception), un autre duo, analogue, rentre en ligne de compte : support et vecteur, objet et régime de présentation.

3. *Input pictura poesis*

22 La troisième période intervient à partir de la révolution numérique qui marque l'avènement des immatériels au cœur de la production culturelle. Une technologie extérieure vient chambouler les modes de captation, de stockage et de diffusion : celle de la numérisation, de l'appareillage, des bases de données et du réseau. Un nouveau type d'œuvres va pouvoir se manifester selon la modalité du *réplicable*. Les œuvres numériques imposent leurs nouvelles ontologies (virtuel, genèse algorithmique, stockage en ligne) et leur phénoménalité inouïe (effets spéciaux visuels et sonores). L'œuvre et son apparaître ne se confondent plus ; le lieu de l'œuvre est réticulaire ; sa réception peut toucher toute personne connectée au réseau. L'œuvre est bien plus informative qu'artistique ou même culturelle. L'économie de l'art se trouve redistribuée : l'artiste touche directement son public dispersé, sous l'égide de plateformes de diffusion assurant la mise en

relation technique. En devenant réplicative, l'œuvre se complexifie et ne se comprend plus comme le couple matière-forme, ni comme le trinôme contenu-mise en forme-support, mais comme le quintet *données-programmes-formats-bits-interfaces*. Le support d'apparition de l'œuvre n'est plus lié à l'objet créé, ni régi par une économie de la diffusion, mais délégué du côté du récepteur et de ses interfaces. À ce stade, *pictura = jpg + mpeg* et *poesis = txt*. Les deux sont des fichiers numériques, exécutables, réplicables, entre autres – ils sont des « données ».

23 À côté des médiums artistiques et des médias culturels, naissent des tendances artistico-culturelles s'organisant en « réseaux d'information ». L'irruption de la logique des réseaux à cette époque de la réplicabilité numérique, implique l'hégémonie de l'existence binaire et la prise en compte du poids du canal et des outils de diffusion et de stockage dans l'économie de la création artistique : outil technique d'inscription des messages et canal global de diffusion/conservation.

24 Hier, la logique du support, variable selon les médias, régissait les modes de diffusion et les régimes de réception de l'objet culturel. À présent, le bit, sorte de substance universelle venant en sous-couche, vient définir les conditions d'existence, de conservation, de diffusion et de réception de l'objet informatif – tandis que les formats de données viennent le déterminer en le spécifiant, eux qui définissent un registre du sensible : *jpg* pour les images, *mp3* pour le son, *txt* pour les écrits, etc.

25 L'économie de la diffusion de ce nouvel acteur, le Réseau, n'est plus spécialisée en fonction des contenus à distribuer. Elle ne tolère que deux acteurs globaux indifférents aux contenus : ceux assurant le déploiement de l'infrastructure du réseau (filaire ou autres), et ceux assurant l'accès à de la bande passante (FAI). C'est un infra-médium parce que ce sont des méta-canaux.

26 Pourtant les régimes du sensible distincts devant être restitués au moment de la réception, des acteurs « culturels » viennent organiser, au sein du Réseau, un certain découpage et diffusion du numérique selon différents registres du sensible en regroupant des formats concurrents. Ce sont les grands acteurs internes au Réseau : Youtube et ses youtubers – Twitter et ses twittos – Wordpress et ses bloggeurs – Googlebooks et ses lecteurs – Instagram et ses photo-

graphes – Deezer et ses abonnements musicaux. Ils s'organisent par ensemble de formats numériques.

27 Les anciennes opérativités des médiums et des médias trouvent dans la logique du réseau un terrain nouveau d'expression et d'exploration. L'art numérique, qui peut se voir en ligne mais qui s'expose aussi dans des musées ou des biennales, a semble-t-il trouvé les moyens de faire de l'art sur les réseaux ; la vidéo a sans doute découvert dans le réseau le meilleur moteur de son expansion, et l'esthétique des petits films tournés sur *smartphone* signe peut-être l'émergence d'un nouveau médium, issu de la puissance des réseaux ; tout un pan de la musique est né des capacités de l'électronique puis de l'informatique, que ce soit la très sérieuse musique concrète ou la très sensorielle musique *techno*.

28 Notons incidemment comme le numérique a par ailleurs créé un hybride médium-réseau : le jeu vidéo. Dans sa production, son économie et sa diffusion, le jeu vidéo relève encore des médias bien qu'il soit en sa création un pur enfant du numérique ; mais ce nouveau médium est lui-même en train de se transformer en réseau, avec les logiques de distribution dématérialisée et de paiement par abonnement promues par les jeux en réseaux et les applications sur téléphone.

29 L'hybridation peut alors garder sa forme traditionnelle, pré-numérique, de greffe des supports : boutures d'éléments épars sur une œuvre globale respectueuse des différentes opérativités médiumniques de chaque portion d'œuvre. L'art technologique est plein d'œuvres qui sont des installations, des peintures, des sculptures, des pièces de théâtre, auxquelles ont été greffés des écrans, des haut-parleurs, et autres appareils de sortie et d'interaction. Certains films à effets spéciaux déclarativement numériques arrivent à amalgamer, dans un même tissu, des images d'origines distinctes.

30 L'hybridation peut aussi revêtir un caractère radical, en devenant purement numérique. Tout ce qui est numérisé, tout ce qui existe sous forme numérique – issu des médiums, des médias ou des réseaux – est hybridable *de facto*. Ce n'est même plus de l'hybridation à ce stade, mais une simple composition – mosaïque, encastrement, succession – qui fait coexister une peinture, un film, un poème écrit, une œuvre interactive, s'affichant au travers de la même interface de

l'œuvre. Le cd-rom a longtemps été le modèle du genre, hybridant les anciens médiums et médias et la nouvelle logique numérique des réseaux. L'encyclopédie *Universalis* en ligne en est un autre exemple : elle est bien plus qu'une numérisation des contenus papiers – elle est un véritable hybride de différents formats de données.

31 Les anciennes formes d'art peuvent ainsi se voir conservées et converties dans ce nouveau mode d'existence ; elles se binarisent. Ce mode impose de nouvelles contraintes et possibilités en matière de diffusion, de correction, de participation, de rapidité de création, de description, etc. La numérisation technique (la binarisation) va donc s'accompagner d'un certain nombre d'ajustements, de transductions, de transcriptions de l'œuvre qui va devoir « prendre le pli du numérique ». Alors les médiums et médias traditionnels s'appareillent et se coulent sous une substance unique, le bit. Ils seront diffusés *via* un type unique de dispositif : l'écran-clavier-écouteur. Les régimes d'existence des arts deviennent uniformes, donc hybridables au sein d'objets mêlés. Seul existe l'infra-médium imparable, passant tous les registres du sensible à sa moulinette, celle du bit. Il n'y a plus de médium maître imposant son économie – tous les médias sont placés à la même enseigne, celle des réseaux, et apparaissent dans une forme homogène s'affichant à travers un dispositif unique.

32 Quant à la remédiation, elle prend d'abord la forme d'une « viralité de l'information » (des données), traversant les médiums, les médias et les réseaux. La donnée est reprise, recomposée, déclinée dans les différents secteurs et réseaux disponibles. Une même information apparaît dans un *tweet*, puis dans un article de blog, puis sous forme vidéo, puis en photos, qui elles-mêmes se verront reprises et disséminées par différentes plateformes sociales, puis sur les médias plus anciens (télé ou radio surtout), voire réapparaîtront à travers les médiums traditionnels (œuvre plastique réalisée à partir de myriades de photos extraites d'Internet[7]). Un film ou une émission télévisée pourra apparaître sous forme de bribes sur des sites spécialisés dans les « zappings », dans des captations pirates de particuliers, sur des chaînes officielles, etc. Les bonnes pages d'un roman pourront apparaître comme bonus sur le site de l'éditeur, piratées sur des sites de contenus textuels, lus et podcastés chez des partenaires, au cœur d'un sous-site web dédié à l'auteur ou à l'œuvre, etc. Une exposition de peinture ou de sculpture sera relayée sur le site web de l'institu-

tion, se verra accompagnée de son catalogue, de ses *flyers*, pour être reprise dans une exposition virtuelle en ligne, déclinée dans des applis pour *smartphones*, etc. Le transmédia[8] prend de l'ampleur justement à une époque où les réseaux et l'informatique lui offrent des moyens d'expansion réticulaire.

33 La remédiation peut aussi se réaliser sous forme de « transduction des formats », donc en accomplissant un changement de régime du sensible. À partir d'un film numérisé, diffusé sur un écran d'ordinateur, existant sous forme *mpeg*, *mp4* ou *avi* vous pouvez extraire des images, au format *jpg*, *gif* ou *png*, en usant de la fonctionnalité de copie d'écran. Les plateformes de diffusion de vidéo servent aussi à diffuser de la musique, numérisée non pas sous un format audio incompatible (*wav*, *mp3*, etc.) mais recodée pour en faire une vidéo sur fond noir ou avec quelques images défilantes ou avec le texte écrit des paroles. Les *gifs* animés sont la tentative de boucler quelques petits dessins fixes pour en tirer de très courtes séquences animées.

34 Il apparaît de plus en plus clairement que tout phénomène de remédiation s'accompagne d'une contamination médiumnique : « ce roman est écrit comme un film (avec des plans de caméra) » ; « cette séquence de film est filmée comme un jeu vidéo » ; les séquences de cinématique dans les jeux vidéo. Il s'agit d'une influence réciproque des esthétiques des médiums/médias/réseaux entre eux. Les chaînes d'information en continu, nées au début des années 2000, dans leur finalité comme dans leur esthétique, sont des fruits de la révolution numérique où tout doit être accessible tout le temps : multi-fenêtres, multi-média, temps-réel, en continu.

35 La question du dispositif technique d'actualisation de l'œuvre qu'avait introduit les médias (postes de télévision, projecteur de film, récepteur radio) prend de l'ampleur et peut même venir contaminer toute l'économie de l'œuvre diffusée sur les réseaux. Car ici, le dispositif est devenu *interface* : il est beaucoup plus varié, il doit accueillir tout type de contenu numérique (donc tout type de régime du sensible), il est interactif, et il est pour une part contrôlé par son utilisateur. On voit comme les *smartphones* ont révolutionné l'accès aux contenus d'Internet, permettant un accès instantané et constant aux données,

notamment par la création de tout l'écosystème des applis. L'interface canonique reste celle de l'écran-clavier-écouteur.

36 Le déploiement du numérique dans le domaine de l'art/culture/information a donc eu une riche modulation : la technologification des outils de production de tous les arts ; la numérisation des produits des médias traditionnels (télé, radio, cinéma, et pour une part infime littérature) ; l'apparition d'un nouveau méta-canal, le web, qui, couplé à la qualité d'infra-médium du numérique, permet de diffuser sous une forme binaire, un contenu informatif, culturel et artistique respectant le régime sensible de la source ; la création d'au moins un nouveau médium créatif (le jeu vidéo), et plusieurs tendances artistiques (les arts des nouveaux média, du pur numérique à l'hybride technologique ; la musique électronique).

II. L'image-texte à l'ère du numérique

37 À notre époque des post-média [9], autrement dit à celle du numérique, nous avons des images et des textes qui sont des fichiers numériques, produits nativement ou retranscrits en binaire. Le corps de l'œuvre a changé, l'objet d'art n'est plus un complexe hylémorphique, tout comme a changé l'économie de l'œuvre d'art plongée dans un système globalisé mettant en direct le créateur et son public grâce à une vitrine qui est typiquement un site web. Mais a-t-on pour autant produit de nouvelles images, de nouveaux textes, ou mieux de nouveaux hybrides icono-textuels ?

38 La réponse est oui, d'évidence, grâce à deux capacités apportées par la technologie. D'une part, la programmation, impliquant la genèse algorithmique de signes qui deviendront des images ou des textes, l'apport d'effets visuels ou textuels (filtres *photoshop*) ou encore la conversion programmée de textes en textes (traductions), d'images en images (reformatages), ou de textes à images (ou inversement). D'autre part, l'appareillage de la réception qui recourt de plus en plus aux écrans tactiles et aux appareils nomades. Ce qui s'affiche est donc partiellement hétéro-produit (par des puissances calculatoires) et est volontiers interactif (*via* des interfaces de réception).

39 Qu'en est-il des hybrides texte-image ? Si l'on va ausculter ce que les arts de l'affiche, de la calligraphie et du montage avaient déjà produit au xx^{e} siècle, nous verrons qu'ils avaient déjà popularisé deux modes majeurs d'hybridation texte-image : d'un côté, la qualité formelle des lettres faisant image, de l'autre la qualité scripturaire des images à lire comme un texte. Il nous semble cependant que l'on pourrait trouver trois inventions originales du numérique au registre du mariage image-texte.

40 La première est ce qu'on appelle pompeusement les images d'art ASCII [10].

41 Je ne sache pas que l'histoire nous en avait fourni avant l'arrivée des ordinateurs [11]. Ces images ont été inventées pour des raisons techniques : comment afficher une image sur un écran qui n'accepte que du texte ? Autrement dit comment « faire image » avec du texte ? Comment diffuser du régime visuel dans un appareil exclusivement dévolu au régime scripturaire (écran ou imprimante) ?

42 La lettre devient la matière de l'image ; la trame de l'image est faite de lettres. L'image est alors considérée comme une grille de pixels auxquels sont associées des valeurs de densité de noir. Et chaque lettre est associée à l'une de ses valeurs en fonction de la proportion de surface noire que constitue le trait de la lettre dans sa case blanche. La lettre est ainsi ravalée à une valeur de densité de noir.

43 Contrairement à ce qui est en jeu dans les calligrammes, la lettre perd *a priori* sa valeur symbolique, et aucun texte n'est lisible dans l'image. L'image en ASCII libère la plasticité de la lettre mais au prix d'une disparition de sa valeur symbolique (de sens) et phonatoire (de son).

44 Ce qui est typiquement numérique dans l'image ASCII, c'est la transduction d'une image en une suite de caractères écrits, *par le biais d'un programme* (de nos jours automatisé). L'image générée en ASCII a d'ailleurs la particularité d'être plurivoque. Preuve que la « ressemblance à » une image source est une notion floue, et que la mise en forme d'une œuvre numérique passe bien par des programmes (qui peuvent différer selon les développeurs). En effet, l'image définitive dépendra de la finesse de la pixellisation de l'image initiale, de la police choisie pour les lettres, du panel de lettres ressources (on peut imaginer faire le portrait d'Einstein uniquement avec les cinq carac-

tères E, =, m, c, 2), et finalement de l'algorithme employé. Les lettres ASCII n'ont donc pas une « valeur » graphique fixe, mais elles jouent comme *différence* avec les autres lettres du groupe élu.

45 La seconde invention réside dans l'émoticône [12] (*smiley*).

46 Le regard porté sur les signes typographiques se modifie : ils ne sont plus vus pour leur valeur scripturaire, mais pour leur qualité plastique. « :-) » regardé à quatre-vingt-dix degrés ressemble à un bonhomme souriant, et donc renvoie à l'état d'esprit du locuteur. Le caractère, enchaîné à d'autres, sort de la trame du texte pour valoir comme une nouvelle forme de ponctuation : ils fonctionnent comme des *pluri-grammes émotifs*.

47 Des prouesses d'ingéniosité ont été réalisées pour multiplier les émoticônes, jusqu'au jour où les chaînes de caractères ainsi isolées ont carrément été transformées en imagettes (*jpg* ou *gif*), animées ou non. La séquence de caractères joue alors comme un *code de commande*, un peu comme dans les jeux vidéo où pour déclencher une capacité spéciale, le joueur doit réaliser une certaine séquence de touches [13]. Le visuel prend alors définitivement le pas sur le textuel (ou plus exactement le lettrique), l'origine typographique disparaissant dans le résultat – ce qui autorise bien sûr des résultats bien plus variés et fins.

48 Dernièrement, d'aucuns auront pu constater – par exemple dans les courriels écrits depuis la boîte mel en ligne d'*Outlook* – que cette tendance à lire les caractères comme des commandes à émoticônes, s'est amplifiée tellement qu'elle est venue phagocyter l'écriture normale d'un texte. Il peut ainsi arriver dans l'écriture d'un courriel, que pour une phrase s'achevant par « espace, deux points, à-la-ligne », l'éditeur de texte remplace la séquence par un cœur vibrant ! Peut-être est-ce dû à une erreur de paramétrage quelque part – mais le fait est que maintenant, tout se passe comme si les chaînes de caractères devaient se lire *d'abord* comme émoticône potentielle, avant d'être lues comme marques typographiques insérées dans une phrase. L'émoticône prime la lettre. À quoi sert-il ? À décrire un état affectif. Dans quel contexte sert-il ? Prioritairement dans des conversations entre familiers (ce qu'on pouvait appeler naguère des correspondances privées).

49 Cette tendance est en effet devenue prégnante dans tous les échanges interpersonnels type sms ou *chat*. On répond, vite, tout de suite, pour marquer son approbation, sa colère, son désespoir : sous forme unique et exhaustive d'émoticône – qu'on a pris le temps et le soin de choisir dans un panel pré-construit s'enrichissant prodigieusement. L'idée est donc non plus de mettre des mots ou des lettres sur l'idée que l'on veut faire passer – mais de choisir une imagette qui, pour diverses raisons, transmettra, on le croit, la même teneur sémantique – le *fun* en plus[14] ! La déclinaison récente du fameux « j'aime » de Facebook, en divers états d'esprit illustrés en émoticônes donne une idée de l'amplification de cette double tendance : celle du *remplacement des mots par des images* (afin de décrire des états d'esprit et des relations d'un scripteur vers un autre ou vis-à-vis d'un contenu) – et celle du *devenir-code-informatique des lettres du langage courant* (que les raccourcis claviers organisent d'une autre manière, en les déportant non sur la lettre, mais sur la touche. Or qu'est censée être une « touche » si ce n'est la matérialisation d'une lettre de l'alphabet ?). Bien sûr avec la diversité grandissante des émoticônes en innombrables imagettes, une perte de leur lisibilité va venir accompagner leur raffinement émotif – de sorte qu'il faudra bientôt un dictionnaire à émoticônes pour profiter pleinement de leur expansion !

50 La piste, plus fraîche encore, de chercher dans une base de séquences animées des petites vidéos à partir d'un mot-clé, afin d'envoyer à l'interlocuteur non plus des émoticônes pris dans des dictionnaires restreints, mais des « gifs », véritables extraits de films, préalablement indexés et décrits, révèle deux choses : l'accentuation du remplacement des mots par des images, la réduction d'une phrase ou d'une idée à son seul mot-clé, qui servira à chercher ces vidéos.

51 La troisième invention qui nous semble s'abreuver à la même source, nous pourrions l'appeler l'esthétique de la « douche de données », *i.e.* de la visualisation binaire d'images de la matrice. Elle est très en vogue dans les films de science-fiction où quelqu'un « plonge dans » ou « décrypte » les arcanes de la matrice informatique. Cette fois, les caractères composant l'image de l'objet sont censés révéler sa véritable nature, ici de codes informatiques en binaire.

52 C'est une élucidation de l'image et des objets qui est ainsi fournie : sous le phénomène sensible, se tient la vraie nature de l'image, celle du code-donnée ; derrière l'objet perçu, se révèle son essence véritable, celle du code-programme. En outre, ces codes changent en permanence même quand l'image est stable, preuve qu'un flux de données la parcourt et la recompose en permanence. Image et objet n'existent pas, seule la donnée existe – temps et faits ne sont pas, seul le programme est.

53 Toute l'entreprise des nombreuses *visualisations de données*, permettant de mettre en images des tombereaux de données, intégrées dans des structures relationnelles complexes reliant de multiples paramètres, participe de la même dynamique. Plus exactement, elle la retourne : après avoir montré les données dans les images, il s'agit ici de conférer une image à des données, de mettre des données en forme, en image. Les deux relèvent d'une même *esthétique des données*, toujours fluctuantes, souvent mobiles, « liquides »[15].

54 Une double logique transparaît dans ces trois modes inédits de faire image en naissant texte : la réduction de l'image à des signes, qu'ils soient lettres ou codes, révélant *ipso facto* la vraie nature cryptique de l'image numérique – et en même temps, l'organisation inédite des signes pour qu'ils se manifestent comme éléments contingents de l'image. Une double structure de signes est en fait à la manœuvre : celle de l'*image-signe* globale qui vaut souvent dans un contexte culturel précis, et au niveau granulaire, élémentaire de l'image, celle de la *lettre-signe* qui a avant tout une valeur sémiotique ou codée, s'étant dépouillée de ses valeurs sémantiques et phonétiques.

55 L'image ainsi cryptée y est doublement renaturée : sa nature plastique et son dessin continu sont troqués contre une essence granulaire et codée ; et son apparaître n'est pas univoque, mais mutable et déclinable. Les principes formel et créatif de l'image – i.e. son caractère holistique et sa lente production – sont abrogés au profit d'une granularisation analytique et d'une genèse algorithmique.

56 Quant au texte ainsi cryptant, il acquiert des fonctionnalités nouvelles : sa lettre est chargée d'une valeur graphique plutôt que phonétique ; le « mot » *perd son sens* et son utilisabilité langagière, au profit de la « chaîne de caractères » qui *prend effet* pragmatiquement dans un dictionnaire de commandes cryptiques purement artificiel.

III. Littérature et photographie numériques sur le web

57 Le présent dossier interroge spécifiquement notre moment numérique en tant qu'il produit (plus qu'induit) une massification, une prolifération de deux types de contenus : texte et images. L'image la plus simple à produire et à diffuser de nos jours est la photographie ; le texte le plus simple à produire et à diffuser de nos jours est le message tapé sur un clavier d'ordinateur.

58 On se demandera finalement si cela a un impact sur la forme de nos productions, ou leur sens, ou leur économie. En quoi est-ce qu'un blog avec images ou un compte Instagram diffèrent des anciens journaux ?

59 Les réponses ont été préparées par les lignes ci-dessus. 1/ La production de données s'est vue appareillée et cet appareillage s'est nomadisé : c'est partout, tout le temps, que texte et photos peuvent être créés par un producteur *lambda*. 2/ La mise en forme de ces données s'est algorithmisée, c'est-à-dire qu'elle a été grandement sous-traitée aux puissances informatiques : mise en page, police de caractères, feuille de style sont au texte ce que les filtres Instagram, les albums, les carrousels, les masques rigolos de Snapchat sont aux images. 3/ Ces produits se sont vus intégrés à des systèmes d'affichage complexe et enrichi : mosaïque multimédia, effets dynamiques croisés, métadonnées ajoutées automatiquement ou à la main [16], ajout de légendes, etc. 4/ Leur réception s'est appareillée elle aussi, avec le modèle quasi unique de l'écran-clavier-écouteur, nécessitant une adaptabilité des données mises en forme aux divers logiciels, résolutions, tailles et marques de l'interface de sortie.

60 Nous voudrions insister sur trois aspects, peut-être moins visibles, de ces nouveaux objets numériques.

61 1/ Leur volatilité. « *Verba volant scripta manent* », disait-on hier. Il nous semble que la devise a perdu de sa vérité. On a beau dire qu'Internet se souvient de tout, et qu'il faut faire attention à ce qu'on y publie – dans le même temps, la nature numérique de ce que vous produisez est telle qu'elle est très facilement modifiable et labile. Les textes comme les images ne sont plus gravés dans le marbre, ils sont

affichés dans le flux. Trois interventions correctives peuvent alors voir le jour.

62 La *suppression*. On le voit avec Twitter : certains *tweets* disparaissent très vite de la toile suite à diverses réactions et leur existence n'arrive à être incriminée que grâce à des copies d'écran faites avant leur disparition. Dans le cas d'un billet de blog supprimé, s'il a été indexé par un moteur de recherche, il continuera d'apparaître dans le moteur d'indexation, mais le lien sera cassé (une version antérieure survit quelques temps chez l'indexeur, puis toute trace disparaîtra, sauf s'il a été indexé par un site d'archivage du web).

63 La *mise à jour avouée*. Le billet originel n'est pas touché, mais dans sa continuité, le scripteur ajoute des amendements à ses idées, suite à de nouvelles informations ou à la prise en compte de commentaires.

64 La *correction sans fin et en sous-main*. Le corps du texte est modifié de sorte qu'il change au fur et à mesure de son existence numérique. À proprement parler, il n'y a aucun moyen de savoir si le texte que vous lisez à l'instant T est bel et bien celui qui a été publié au moment M, dans sa lettre. Il n'y a plus de Texte définitif, il n'y a qu'un gigantesque *work in progress*.

65 Les images ne sont pas plus stables que les textes. Poussés par notre profusion de photos, nous sommes quasi sommés de modifier régulièrement l'image de nos profils, de nos coups de cœur, de nos derniers événements. Pour un même événement, nous avons d'ailleurs plusieurs photos, que l'on pourra interchanger au besoin.

66 Image et texte agissent ici en *pharmakon* l'un de l'autre : c'est par l'image que le texte supprimé ou amendé peut être découvert – c'est par le texte que l'image modifiée ou changée peut se trahir (avec l'usage des métadonnées).

67 2/ Leur complémentarité. S'il y a bien une tendance de fond pour expliquer l'époque comme une « ère du tout visuel », où les photos figées (et de plus en plus animées) remplacent les textes – il nous semble que le texte lui-même est pris dans un mouvement analogue de profusion, de sorte qu'on assisterait en fait à deux expansions conjointes. De texte sans images, on peut dire qu'il n'y a plus ; seules des revues universitaires particulièrement austères en maintiennent la tradition en ligne. Les encyclopédies l'ont oublié depuis longtemps,

les sites web aussi, les catalogues de bibliothèques *idem*. Mais *a contrario*, les images paraissent rarement sans texte : parce qu'elles s'intègrent à une plateforme qui les décrit partiellement (titre, tag, système de relations), parce que le site hébergeur leur associe un certain nombre d'informations automatiquement (date, lieu, appartenance à un épisode de vie), parce que leur publieur les accompagne de légendes (même dans les communications privées) – bref parce que l'image engendre son « péritexte » – mais aussi parce que les *youtubers* écrivent des phrases *dans* leurs vidéos (des liens à cliquer ou des cartels qui reprennent un slogan fort de leur monologue) – bref, parce que l'image s'élabore aussi comme « texte ». Il n'y a finalement pas plus d'images sans texte, qu'il n'y a de textes sans image.

68 C'est peut-être que l'image a moins tendance à remplacer le texte, qu'à le bisser, et aujourd'hui à *s'organiser comme texte*. La photo vaut texte et l'album photo vaut narration. La dernière tendance de Snapchat ou de *Google images* autorisant l'édition automatique ou manuelle de « stories » est frappante : les images sont engrainées les unes aux autres pour *raconter* une histoire [17]. Or, la possibilité technique de réaliser des *stories* va venir influer directement sur la captation photographique du producteur des données, qui prendra aussi ses photos pour réaliser une telle chaîne narrative. De sorte que l'on peut aussi dire que les images deviennent de plus en plus comme des textes – et que *si le corps de l'image a tendance à remplacer celui de l'écrit, la rhétorique de l'écrit a peut-être tendance à s'insuffler dans celle de l'image*.

69 3/ Leur affordance communicationnelle [18]. Une œuvre d'art était un objet de contemplation, aspirant à modifier l'être intime de son regardeur – les icono-textes produits en ligne sont des objets invitant leur navigant à réagir. Et même ceux qui ne le sont pas sont contaminés par cette logique (la page « contact » d'un site web reçoit régulièrement des remarques sur la mauvaise qualité du site, sur ses informations pas à jour, ou sur son arborescence incompréhensible).

70 Les textes publiés sur des blogs sont souvent suivis d'une invite à laisser un commentaire : si ce n'est pas à la suite directe du billet, du moins en envoyant un mot privé à l'éditeur du blog. La logique des réseaux sociaux – Twitter, Facebook, Youtube, etc. – est toute entière dévolue à produire un maximum d'« apotexte », si nous appelons ainsi

ces réactions d'utilisateurs aux données produites et communiquées par un tiers. Les images doivent susciter des réactions d'admiration, de colère, de soutien, etc. – sinon à quoi bon les produire et les diffuser ? Le récepteur d'une photo privée qui n'y réagirait pas (et très vite), sera vu comme peu amène ; on lui demandera s'il a bien reçu la photo (admirable et méritant une réaction) qui lui a été envoyée. En ligne, la même logique prime pour le producteur de données icono-textuelles qui attend fiévreusement les réactions ou les remédiations.

71 *Input pictura poesis*. Au fil de ce parcours sommaire, nous avons pu suivre les déplacements et les écarts dans les agencements texte-image et surtout les nouvelles configurations que ces deux-là prennent à l'heure du numérique. Leur massification conjointe induit moins un remplacement qu'une diversification de leur *jeu* : comment l'un peut engendrer, contaminer, relancer, remplacer, vacciner, contrecarrer l'autre – les deux étant foncièrement la même matière première, le bit, qui leur assure cette équivalence de traitement. La voie est donc claire et ne pourra mener qu'à un élargissement du slogan : *input pictura musica poesisque*...

BIBLIOGRAPHY

Bolter Jay David et Grusin Richard, « Remédiation », dans Krajewski, P. (dir), *Art, médium, média*, Paris, L'Harmattan, 2018.

Bonnet Gilles, « 20 brèves d'écritoire 2.0 », dans *Cahiers virtuels. N° 9 : Les formes brèves dans la littérature web*, mai 2017, en ligne : http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/20-breves-decritoire-20.

Braun Pierre, « La mémoire sélective de l'art ASCII », dans *Cahiers virtuels. N° 6 : Esthétiques numériques vintage*, décembre 2012, en ligne : http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/la-memoire-selective-de-lart-ascii.

Debray Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

Di Liberti Giuseppe, *Le système des arts : histoire et hypothèse*, Paris, Vrin, 2015.

Genette Gérard, *L'œuvre de l'art [2 Tomes]*, Paris, Seuil, 1994.

Gibson James J., *Approche écologique de la perception visuelle [1979]*, trad. française Olivier Putois, Bellevaux, Éditions Dehors, 2014.

Goodman Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1968.

Krajewski Pascal, *L'art au risque de la technologie [2 tomes]*, Paris, L'Harmattan, 2013.

Krajewski Pascal (dir), Appareil. N° 17 et N° 18 : Art et médium, 2016-2017, en ligne : https://journals.openedition.org/appareil.

Larue Anne, « De l'Ut pictura poesis à la fusion romantique des arts », dans Caullier J. (dir), La Synthèse des arts, Lille, Presses du Septentrion, 1998.

Renard Caroline (dir), Images numériques ? : leurs effets sur le cinéma et les autres arts, Aix-en-Provence, PUP, 2014.

NOTES

1 Nous nous inscrivons dans un sillage libre de Genette : les œuvres immanentes, matérielles ou idéales, consistent en un objet ou un événement définis (qu'elles relèvent d'un régime autographique type peinture, ou allographique type littérature) – leur transcendance insistera sur tous les objets ou événements complémentaires dans lesquels elles s'incarnent. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.

2 C'est aussi l'intuition de Goodman : « Au commencement, tous les arts sont peut-être autographiques » et certains s'émancipent par notation. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1968, p. 154-156.

3 Voir Giuseppe Di Liberti, *Le système des arts : histoire et hypothèse*, Paris, Vrin, 2015.

4 La transcendance signale l'ensemble des « manières, fort diverses et nullement exclusives les unes des autres, dont une œuvre peut brouiller ou déborder la relation qu'elle entretient avec l'objet matériel ou idéal en lequel, fondamentalement, elle "consiste", tous les cas où elle introduit une sorte ou une autre de "jeu" entre l'œuvre et son objet d'immanence ». Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 185. Voir aussi : Note 1.

5 Ce pour quoi ni le téléphone ni le courrier ne sont devenus des médias culturels et artistiques : 1/ leur canal de diffusion reste limité à quelques

interlocuteurs, 2/ personne ne s'en est saisi pour produire le contenu culturel qu'ils pourraient véhiculer.

6 Dick Higgins, « Sur les intermédia », dans Pascal *Krajewski (dir), Appareil. N° 18 : Art et médium 2 : Les média dans l'art, septembre 2017, en ligne* : https://journals.openedition.org/appareil/2379.

7 Par exemple, Joan Fontcuberta, série *Googlegram* (2005-...).

8 Karleen Groupierre, « Le transmédia : un dépassement du médium ? », dans Pascal Krajewski (dir), *Appareil. N° 18 : Art et médium 2 : Les média dans l'art*, septembre 2017, en ligne : https://journals.openedition.org/appareil/2403.

9 Lev Manovich, « Une esthétique post-média », dans Pascal Krajewski (dir), *Appareil. N° 18 : Art et médium 2 : Les média dans l'art*, septembre 2017, en ligne : https://journals.openedition.org/appareil/2394.

10 Vuk Cosic présente une approche artistique de cet usage.

11 Pierre Braun, « La mémoire sélective de l'art ASCII », dans *Cahiers virtuels. N° 6 : Esthétiques numériques vintage*, décembre 2012, en ligne : http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/la-memoire-selective-de-lart-ascii.

12 Des émoticônes ont été exhumées de journaux du XIX^e^ siècle (notamment *Puck* en 1881), mais elles reprennent une vigueur sans précédent à partir de 1982, avec l'écriture des courriels.

13 D'une certaine façon, la suite de caractères « lol » joue comme un code dont la signification littérale est méconnue (*laughing out loud*) pour ne valoir que dans un sens global approximatif (« trop drôle ! »).

14 L'imagette retenue pour faire émoticône doit démontrer une relation privilégiée entre l'auteur et son public, assumant qu'il le connaît. En effet, les mêmes sourires peuvent égayer les faces ravies de chats, de pandas roux ou de zombies : le choix qui sera fait dépend de l'histoire en cours entre les différents interlocuteurs.

15 Lev Manovich présente une approche artistique d'un tel usage.

16 Les métadonnées sont nombreuses à être encryptées automatiquement dans chaque photographie prise.

17 Ce qui faisait cela avec le plus de brio jusqu'alors, c'était les notices techniques de montage de meubles !

18 Le terme « d'affordance » a été popularisé et théorisé par James Gibson. Il s'agit des propriétés de l'environnement qui rendent certaines actions possibles pour un individu équipé pour. Olivier Putois, traducteur de *L'approche écologique de la perception visuelle*, a choisi de le rendre en français par « invite ».

AUTHOR

Pascal Krajewski
Chercheur associé au laboratoire CIEBA de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Lisbonne

La photolittérature à l'ère – l'aire – numérique : de l'entre-deux à l'interconnexion

Sur un roman de Reinhardt Jirgl, *Le Silence*

Jean-Pierre Montier

DOI : 10.35562/marge.314

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

La césure photographique
Au péril de la métaphore
Quoi de neuf ?
La question de la syntaxe : *Le Silence* de Reinhardt Jirgl

TEXT

> *La leçon pour notre époque est qu'il convient de résister au désenchantement de ceux qui sous-estiment systématiquement la portée de ce qui s'est développé depuis deux décennies, et plus encore à l'ivresse de ceux qui tirent parti de ces avancées pour prophétiser l'avènement d'une nouvelle humanité*[1].

***

1 Dans l'appel à proposition de ce colloque était mentionné notamment le beau livre de Jacques Rancière, intitulé *Le Destin des images*. Je souhaiterais réfléchir aux voies que pourraient emprunter à présent

les études photolittéraires, dans la continuité des travaux que ce philosophe a consacrés à la notion même d'image, auxquels j'emprunterai trois éléments principiels. D'abord, posons avec lui que « les mots et les formes, le dicible et le visible, le visible et l'invisible se rapportent les uns aux autres » et qu'en conséquence ce sont les circularités, les « jeux des échanges [2] » qu'il faut considérer. Ce que j'ai pour ma part dénommé les *diagonales* photolittéraires, les trajectoires allers-retours d'un territoire à l'autre, les emprunts symboliques marquant les *transactions* allant du photographique au littéraire et inversement – la figure des diagonales s'opposant à celle des parallèles, qui comparent sans jamais pouvoir disposer les espaces d'interactions, les convergences ni les rencontres [3].

2 Ensuite, concernant au moins les images visuelles matériellement présentes en effet dans les sites ou les blogs à vocation littéraire, il paraît très utile de recourir à la distinction opérée encore par Jacques Rancière entre trois régimes iconiques : les *images nues*, qui ressortissent en gros de la catégorie du document, à valeur référentielle mais sans visée artistique ; les *images ostensives*, qui au contraire doivent leur puissance assertive à leur relation avec le monde de l'art et au régime axiologique qui lui est associé ; et enfin les *images métaphoriques*, qui relèvent en gros de ce que Philippe Hamon de son côté avait dénommé, reprenant un terme de Champfleury, les *Imageries* [4], soit un très vaste ensemble d'images partagées par une société, possédant une valeur sinon péjorative du moins faiblement appréciée – cartes postales, timbres, gravures d'Épinal, objets décoratifs, etc. –, et ayant trois caractéristiques : d'être dotées d'un pouvoir de diffusion très rapide, et surtout d'être innervées de discours sociaux, d'être « bavardes » si l'on veut, en tout cas d'être imprégnées de l'imaginaire de la quotidienneté et de la mémoire collective, comme les journaux ou les magazines où on les retrouve à foison. Ces « images métaphoriques », tout en étant non pas des figures de style mais de véritables images, opèrent le pont ou la liaison entre les dimensions discursives et visuelles – puisqu'il est évident que le langage lui-même comporte autant de capacités d'être porteur d'images que les images proprement dites ont d'aptitude à dire, suggérer ou raconter.

3 Enfin, dès lors qu'il est question d'images et de littérature mêlées, de « lire » un objet iconotextuel, quel qu'en soit le médium, l'on ne

saurait faire l'économie de la question du *pouvoir* conféré aux images et aux mots, bref de cette préoccupation tant métaphysique que politique qui est si présente chez Jacques Rancière, lequel conçoit ces trois types d'images comme les « trois formes d'*imagéité* qui sont trois manières de *lier* ou de *délier* le pouvoir de montrer et celui de signifier »[5]. Cette « imagéité », chez Jacques Rancière, constitue en somme le « territoire » sur lequel se déploie le pouvoir des images, territoire comportant des frontières, des tensions, des conflits, car comme l'énonce de son côté Philippe Hamon « [...] les batailles d'icônes sont aussi des batailles d'idées et d'idoles »[6].

4 Il convient de conserver à l'esprit que ces conflits, ces questions de pouvoir, où politique et métaphysique sont étroitement imbriquées, ces oscillations entre iconophobie et iconophilie sont aussi anciennes que la tradition mimétique elle-même, et que, bien avant de concerner l'image photographique, ils ont affecté les relations entre la peinture et l'écriture[7] : autant d'*interférences* étudiées par la critique « intermédiale », et que Liliane Louvel, pour sa part, proposait de penser sous l'égide de « l'événement entre-deux », se focalisant sur ce qu'elle dénomme un *Tiers pictural*, situé à l'intersection des capacités d'énonciation particulières aux discours et des aptitudes de monstration propres aux images peintes[8].

5 Mon souci sera d'éviter deux écueils contraires, celui de la technophilie béate qui s'enthousiasme envers ce qu'elle croit entièrement inédit, quand ce sont parfois des questions déjà posées qui ne sont que reformulées ou redéployées ; et celui de la technophobie qui s'effraie à l'approche de tous les « nouveaux mondes » en criant à la décadence, comme Régis Debray, vitupérant contre « un nouvel âge du technocosme, avec un renouvellement stratégique dans l'équipement des esprits »[9], et citant à l'appui de son propos Paul Valéry : « La vie moderne tend à nous épargner l'effort intellectuel comme elle le fait de l'effort physique. Elle remplace par exemple l'imagination par les images, les raisonnements par les symboles et les écritures, ou par des mécaniques, et souvent par rien. » Or, ce rien, ou ce vide, auquel on a pu réduire la modernité[10], en quoi consistent-ils pourtant ? Et si nous ne sommes pas contraints d'adopter le point de vue pessimiste de Paul Valéry relayé par Régis Debray, n'ont-ils cependant pas raison de poser la question principielle : en termes d'intelligence du monde, quelles pertes et quels gains nous

permettent les redéploiements des relations entre textes et images, telles que nos nouvelles technologies les donnent à concevoir et permettent de les réaliser ?

6 Le problème qui se pose est donc double : l'intervention de la photographie dans la tradition mimétique se situe-t-elle dans la lignée des « interférences » picturales avec l'ordre discursif ? Nous pensons pouvoir y répondre négativement, dans la mesure où cette image technologique introduit une césure avec l'ordre mimétique ancien, dans lequel, tout en rivalisant l'un avec l'autre, le pictural et le discursif s'étayaient plus souvent qu'ils ne se phagocytaient [11]. L'autre problème consistera à discerner si, du livre à l'écran, depuis l'ère des « chaînons de la gourmette » (*Jacques le fataliste*) discursive jusqu'à celle des branchements instantanés opérables sur la « toile », il y a rupture ou bien continuité, dans quels secteurs et avec quels effets.

7 Mais peut-être ne sera-t-il pas nécessaire de demeurer dans le carcan d'une alternative binaire : avec un roman de Reinhardt Jirgl, *Le Silence*, nous verrons un exemple de remédiation ou d'adaptation de l'aire du livre traditionnel face aux propositions originales – le sont-elles toutes, et tout à fait ? – du médium numérique.

La césure photographique

8 Le terme « photolittérature » est apparu voilà une trentaine d'années, sur la proposition de Charles Grivel [12]. Loin d'être un concept vain ou un néologisme cosmétique, il tint sa nécessité d'une ambition pleinement cohérente, qui ne consistait ni à ouvrir un nouveau volet dans la discipline des littératures comparées, ni à reverser les problèmes spécifiques liés à cette image dans le confus domaine des études visuelles, mais à prendre à bras-le-corps toute une série de phénomènes tenant précisément au caractère non-soluble de la photographie dans la tradition mimétique littéraire, au point qu'en fut rendue nécessaire une relecture au moins partielle de notre histoire littéraire, comme l'ont démontré notamment Philippe Ortel, Jérôme Thélot ou Paul Edwards [13].

9 La photographie fut bien sûr perçue comme concurrente des autres pratiques visuelles, mais si elle y fit irruption comme un chien dans un jeu de quilles, c'est qu'elle vint perturber les interconnexions liant

tous les arts les uns aux autres, redistribuer leurs relations, affectant commercialement l'art des peintres et des portraitistes, mais percutant les poétiques proprement littéraires plus profondément encore – raison pour laquelle Philippe Ortel sous-titre son ouvrage : « Enquête sur une révolution invisible ». Nous pensons, avec Jérôme Thélot en particulier, qu'il existe bel et bien un « âge de la photographie » qui se confond pratiquement avec notre modernité, définie comme « surdéterminée par les traits fondamentaux dont la photographie est faite » [14], c'est-à-dire un profond changement de paradigme qui, du reste, n'est pas exclusivement esthétique, ayant été parfaitement décrit sur le plan social et politique par Alexis de Tocqueville dans sa *Démocratie en Amérique*. Il s'agit, pour être concis, de la substitution de la dimension horizontale à l'ancienne verticalité [15] : aussi bien, la photographie *signifie*-t-elle notre modernité, en tant qu'elle concentre tous les symptômes ou les effets de ce changement paradigmatique, étant « la vraie image républicaine » [16], mais aussi une image « plate », sur laquelle les signes tournent « comme le lait » [17], peu apte à la transcendance, simple trace, empreinte reproductible, une « image précaire » [18], réalisable tant par des artistes que de simples amateurs, destinée tant à des albums de famille qu'à des magazines, dont l'usage littéraire est souvent *in absentia*, tandis qu'utilisée *in præsentia* elle gauchit singulièrement la tradition de l'illustration. De cela, l'on trouvera maints exemples, tantôt euphoriques tantôt dysphoriques : songeons à *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach avec des clichés de C.-G. Petit (1892), à *L'Élixir du Révérend Père Gaucher* d'Alphonse Daudet avec des clichés signés Henri Magron (1894), à *Nadja* d'André Breton (1928), avec 44 photographies mêlées à des dessins dans un dispositif déniant toute pertinence à la notion classique d'illustration : une constante en photolittérature, dont un récent avatar est, par exemple, la position de Françoise Dolto fustigeant *Le Petit Chaperon rouge* accompagné de photographies de Sarah Moon (1985), au motif que ces dernières inhibent le processus de sublimation par excès de capacité référentielle [19].

10 Il existe donc bien une césure dans la tradition de l'activité mimétique dès lors que l'on passe à l'ère de la photographie, avec ce jeu d'aller-retour où sont prises toutes les inventions technologiques majeures, qui sont à la fois causes et conséquences des mutations. Après tout, l'adoption par les grecs anciens d'un alphabet antino-

mique avec les hiéroglyphes et leurs images n'était-elle pas déjà une manière de « brancher » l'écriture sur un espace intellectuel et politique nouveau dans lequel chacun devait savoir lire la loi commune inscrite sur le marbre ? Quant aux historiens du livre, tous ont noté que l'imprimerie a permis de réaliser l'opération d'indexation des savoirs et des informations, laquelle a engendré un « homme typographique »[20], doté d'une nouvelle forme d'intelligence du monde – mais pourvu aussi de nouvelles capacités de nuisance, avec les pamphlets orduriers qui firent dire à Montaigne que sa propre œuvre avait germé sur du fumier (*Essais*, III, 9). Plus généralement, ce sont tous les changements de régimes discursifs et iconiques, et tous les réglages de discursivité et d'*imagicité* qu'ils engendrent, qui impulsent des formes renouvelées du « commerce des regards »[21], c'est-à-dire – selon l'étymologie du mot *commerce* – des relations, des liaisons, mais aussi des conflits, à l'occasion de la mise en place de nouveaux *inputs* et *outputs* entre les modèles discursifs et iconiques dont les membres d'une société disposent pour ancrer leurs représentations mentales collectives et ordonner leur monde selon telle nouvelle logique, sachant que ce que nous dénommions « intelligence du monde » ne va jamais sans de nouvelles formes de « mésentente », un autre terme cher à Jacques Rancière[22].

11 Comme l'on a pu évoquer un « homme typographique », l'on peut donc parler d'un « homme photographique », auquel doit désormais être associé un nouveau « partage du sensible »[23], ou ce que Michel Thouillot nommait, à propos de Claude Simon, un « régime de polémicité »[24] particulier entre texte et image.

12 Mais est-il vraiment pertinent de poser l'existence d'un « homme numérique », donc d'une autre césure ? Ou bien cet « homme numérique » n'était-il pas déjà contenu en germe dans l'homme photographique ? C'est du moins la puissante intuition de Villiers de l'Isle-Adam, en 1886, dans son *Ève future*, inventant une androïde, c'est-à-dire un robot humain, généré par des processus électro-photographiques : comme le démontre magistralement Jérôme Thélot, Villiers condense dans cette œuvre, bien plus visionnaire que science-fictionnelle, tous les problèmes qu'à présent nous rencontrons – esthétiques, politiques et métaphysiques – à l'ère de nouvelles technologies, tant le procédé photographique ne concerna pas exclusivement la « reproductibilité technique » (Walter Benjamin) des

seules images, mais plus largement celle de la Vie elle-même, car comme l'écrit Jérôme Thélot :

> Quelle haine de la naissance et des enfants ont-ils rendu possible l'Idée de l'Ève future, cette Idée qu'on voit aujourd'hui, semble-t-il, passer du symbole littéraire aux manipulations dans les éprouvettes lucratives des nouveaux Edison ? [25]

13 Loin qu'il s'agisse de nier les évolutions auxquelles l'ère numérique, entrevue par Villiers, donnera accès, il faut en circonscrire l'ampleur aussi exactement que possible. Roger Chartier, lors d'une conférence prononcée à Aix-en-Provence en 2005, posait très clairement ce qu'elles sont, et quelles en sont les conséquences pragmatiques :

> Les écrans du présent ne sont pas des écrans d'images qu'il faudrait opposer à la culture de l'écrit. Ce sont des écrans d'écrits. Certes, ils accueillent les images, fixes ou mobiles, les sons, les paroles, les musiques, mais en même temps ils transmettent, multiplient, peut-être jusqu'à un excès incontrôlable, la culture écrite. [...] Il ne faut pas considérer l'écran comme une page, mais comme un espace à trois dimensions, largeur, hauteur, profondeur, comme si les textes atteignaient la surface de l'écran à partir du fond de l'appareil. En conséquence, dans l'espace numérique, ce n'est pas l'objet qui est plié, comme dans le cas de la feuille d'imprimerie, mais le texte lui-même. La lecture consiste donc à "déplier" cette textualité mobile et infinie [26].

14 Lorsque Roger Chartier conclut son propos par : « Un des grands enjeux de l'avenir réside dans la possibilité ou non de la textualité digitale à surmonter la tendance à la fragmentation qui caractérise, à la fois, le support électronique et les modes de lecture qu'il propose », il pose les questions de la vérification des discours et des images, conséquences de l'effacement de la figure de l'auteur (sa responsabilité discursive ou créatrice), tout en pointant aussi bien les apports potentiels de l'encyclopédisme coopératif que les risques ou les périls, largement aussi réalistes, de la falsification généralisée et de l'épuisement ou l'appauvrissement de l'idée même de fiction, minée ou laminée par le délitement de « l'ordre des raisons », lié à « l'articulation ouverte, éclatée, relationnelle du raisonnement, rendue possible par la multiplication des liens hypertextuels. » [27].

15 Mais l'on retrouve bien là l'une des questions fondamentales qui s'étaient posées avec l'invention de la photographie : qui, au juste, en est l'auteur ? Quelle main a réalisé cette image, ou alors quelle « collaboration avec le soleil » [28] ? Que dit-elle, que prouve-t-elle, que valide-t-elle ? Ces « écrans d'écrits », qu'évoque Roger Chartier, dans lesquels la graphie est comme « pliée » en une matière tant écrite qu'iconique ou sonore, manifestent que s'il y a effectivement une rupture, elle se situe au regard de la tradition du codex, tandis qu'en revanche il y a bien continuité entre le photographique et le numérique. Par rapport à « l'ordre des raisons » jadis établi par le codex, « les trois dispositifs classiques de la preuve (la note, la référence et la citation) se trouvent profondément modifiés dans le monde de la textualité numérique » [29]. Avec l'homme photo-numérique, c'est un nouvel ordre des raisons, des discours, de leurs références et de leurs origines qui s'impose, ayant pour corollaire « une nouvelle manière de lire, segmentée, fragmentée, discontinue », dans un espace mobile et sans autre « fond » que celui, illusoire, de l'écran. Ce sera finalement aussi un autre « ordre des illusions » qui s'inventera, de nouveaux régimes de fictionnalités, ainsi que le démontrent amplement les travaux récents en narratologie autour de la fiction autobiographique, l'évolution de l'auto- à la biofiction [30], autant de *Mythologies post photographiques* dont Servanne Monjour démontre qu'elles sont en profondeur liées à *L'Invention littéraire de l'image numérique* [31].

16 Il semble donc bien que, dans cette mutation, le changement de support soit d'une moindre importance que l'évolution du régime de l'image, ou du concept même d'image. Et ce serait logique, puisque ce dernier est précisément à l'interface de l'ordre du discours et de l'ordre de la représentation. C'est du reste ce que l'on enregistre tant chez Philippe Hamon – évoquant l'apparition, chez Baudelaire ou Flaubert, de ce que Jules Laforgue dénommait des « images américaines » inspirées du modèle photographique [32] –, que chez Jacques Rancière, proposant d'enrichir son *imagicité* de la notion d'image « pensive », sur laquelle nous reviendrons.

17 Mais disons-le tout de suite : si la véritable mutation de *l'Ut Pictura* est non pas de la photographie au numérique, mais du codex à « l'écran d'écrits », et plus précisément si, à l'intérieur ou *de* l'intérieur même de ces deux types de textualités, ce changement s'avère causé moins par la substitution du support technologique que par la mue

du concept d'image, alors cela voudra dire que nous pourrons valider l'ensemble de ces thèses en prenant un seul exemple, celui d'un texte de fiction utilisant le support du livre tout en y greffant un dispositif fonctionnant selon une syntaxe numérique.

Au péril de la métaphore

18 Avant d'aller plus avant, remarquons qu'en amont des problèmes énoncés, il y a celui-ci : pour parler des images, l'on ne dispose d'autre outil conceptuel que… d'images. Or, chacun sait grâce à Gaston Bachelard et son célèbre exemple de l'éponge, que les images constituent souvent des obstacles épistémologiques [33]. Nous citions plus haut Jacques Rancière, posant « trois formes d'*imagéité* qui sont trois manières de *lier* ou de *délier* le pouvoir de montrer et celui de signifier. » Cette métaphore du nœud – ce qui noue ou lie, dénoue ou délie, serre ou desserre – ne peut manquer de faire écho à celle de l'*input*, avec son corollaire l'*output*. Mais le réseau métaphorique choisi n'est évidemment pas sans conséquences : un lien ou un nœud ne renvoient pas tout à fait au même type de technologie ni de lecture qu'une entrée ou un branchement.

19 Incidemment, nous citions aussi Diderot, ses « chaînons de la gourmette » : encore une image, ou plutôt deux images pour dire qu'au-delà des effets de brouillage de la lecture, de la polyphonie des voix narratives, des interférences entre diction et fiction, dans *Jacques le fataliste* tout se tient d'une nécessité organique, tout est fondu dans « le feu de la conversation » [34]. Le codex n'ignore en rien cette possibilité de lier et délier, nouer et dénouer, d'être à la fois dans un système tout en y faisant pénétrer des éléments hors système.

20 Un autre exemple serait celui de Voltaire, posant la question de la sociabilité, de ce qui lie les hommes entre eux ou les délie les uns des autres, de ce qui les relie au monde dont ils font l'expérience, ou qui les dissocie d'avec lui. Voltaire posait un ensemble de forces tant centrifuges que centripètes, qui attirent ou repoussent les hommes et les femmes vivant (tant bien que mal) en société. Bien entendu, il songeait, d'après le modèle de Newton, à des forces inscrites dans la nature et le cosmos, mais il pensait aussi aux productions intellectuelles et techniques, à l'acte de la lecture et à ce mécanisme conceptuel que constituait de son temps le livre, si bien qu'il conçut son

Dictionnaire philosophique comme une machine utilisant la rationalité de l'ordre alphabétique pour mieux défaire polémiquement le dogmatisme de la tradition théologique, grâce à des entrées (des *inputs* ?) dont la succession même générait la critique (par exemple à la lettre M : Martyr, Matière, Méchant, Messie…) et des sorties (des *outputs* ?) renvoyant à d'autres articles, ou à des sources savantes fantaisistes, ou encore à d'autres de ses œuvres, traités ou contes. Le couple entrée/sortie, sans se superposer tout à fait aux fonctions numériques *input/output*, fait écho au couple lier/délier, car entrer une donnée dans un système c'est opérer un branchement qui aura des effets quantitatifs et qualitatifs, procéder à de nouvelles liaisons, qui généreront aussi des déliaisons en retour [35].

21 Pour être classique, on le voit, le problème n'en est pas moins complexe : il s'agit de savoir comment l'on peut envisager un ensemble clos, ou un système, tout en posant son aptitude à englober et ouvrir, plutôt que d'enfermer. C'est en effet chez Leibniz que l'on trouve à la fois la théorie des « monades » et celle des « mondes possibles », qui croisent à l'évidence le postulat de l'autonomie des textes littéraires envers l'univers des images, et le constat que cette dernière ne vaut qu'autant que ces textes déploient les pouvoirs de la fiction : « déconnectés » (*output*) du réel, ils s'y raccordent (*input*) grâce à ce détour représentationnel, c'est-à-dire en « faisant image » à leur tour [36].

22 Autrement dit, si les phénomènes qu'on dénomme à présent connexion et déconnexion sont apparus avec les dispositifs numériques, il est probablement naïf de croire qu'ils seraient exclusivement dus aux avancées technologiques qui ont suscité leur émergence dans notre vocabulaire, tant la création verbale aussi bien qu'iconique ne vit que sous le régime de la métaphore, et que d'être en perpétuel mouvement ou déplacement.

23 Toutefois, ces précautions historiques posées, il serait vain de considérer comme négligeables les différences matérielles menant des liens, des chaînons, des entrées ou des interférences entre le verbal et le visuel, tels que la tradition de l'*Ut Pictura Poesis* les a pratiqués, avec le potentiel ou les effets des *inputs* et *outputs*, qui requièrent incontestablement de formuler les nouveaux problèmes en interrogeant le concept d'image, dans la mesure où l'arborescence du *net*, de

la « toile », ne prédispose pas exactement au même type de représentation et de rapport au monde que l'espace à tous égards plus clos du codex.

Quoi de neuf ?

24 Dans *Le Spectateur émancipé*, soit cinq ans après son *Destin des images*, Jacques Rancière introduisit la notion d'*image pensive*, afin d'aborder les questions spécifiques à l'ère – ou l'aire – numérique[37]. L'on est désormais très loin de l'opposition entre le linéaire et le tabulaire proposée en 1976 par Pierre Fresnault-Deruelle dans un article sur « La bande dessinée et son discours » afin de penser les liens entre la figuration narrative et l'espace de la planche où elle se déploie[38]. Car la notion de « discours » a disparu : il s'agit désormais de penser la « pensivité » de l'image, concept qui est à présent désolidarisé de la seule rhétorique. Trente ans après, l'on est passé « du codex à l'écran »[39], et en quelque sorte de la logique du lien de coprésence spatiale dans la BD à celle des branchements potentiels depuis un espace textuel susceptible de trouées, d'une pensée de l'illustration du récit grâce à l'image associée en marge à une pensée de l'intervention de l'image depuis l'intérieur de ce texte interconnecté, ou encore à une modalité discursive telle que le texte s'ouvre à une autre *pensivité* que la sienne, celle justement des *images*. Qu'est-ce alors, selon Jacques Rancière, qu'une « image pensive » ? Un paradoxe :

> Une image n'est pas censée penser. Elle est censée être seulement un objet de pensée. Une image pensive, c'est alors une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé. La pensivité désignerait ainsi un état indéterminé entre l'actif et le passif[40].

25 Sur la base empirique d'un constat historique, il s'agit pour Jacques Rancière d'envisager l'existence d'une mue du régime de l'image, une mue aux dimensions tant conceptuelles – certaines images à présent ne sont ni « les doubles d'une chose » ni ne résultent des « opérations d'un art » : c'est donc le concept qui aurait changé –, que cognitives – ces images renégocient les frontières qui jusqu'alors les tenaient en

lisière du territoire de la pensée. Or, cette mue dont les effets traversent aujourd'hui tous les dispositifs relationnels entre images et textes (cinéma, vidéo, arts plastiques, numériques) prend son origine dans la photographie, en tant qu'elle inaugure une alternative indécidable entre l'art et le non-art, pointée par Baudelaire dès la fin des années 1850. La querelle sur le caractère artistique ou non de la photographie est ici hors de propos ; Rancière pointe autre chose, un phénomène dont on constate qu'il est commun par exemple à Gustave Flaubert et à Walker Evans, tendant l'un comme l'autre à faire converger le caractère banal des objets décrits et le caractère impersonnel du sujet qui réalise la description, tendant aussi à découpler le factuel et le narratif. Au-delà du « passage du régime de la représentation à un régime de la présence »[41], écrit Rancière, il faut concevoir « une troisième manière de penser la rupture esthétique moderne » où « la pensivité de l'image est le produit de ce nouveau statut de la figure qui conjoint sans les homogénéiser deux régimes d'expression [de sorte que] la logique de la visualité ne vient plus suppléer l'action. Elle vient la suspendre ou plutôt la doubler. »[42]. L'emploi du terme de « figure » montre bien qu'il ne s'agit pas de mettre d'un côté la rhétorique, de l'autre les images visuelles, ni d'un côté l'art, de l'autre le non-art, mais de penser les jeux d'écarts et de compénétration élaborés dans les constructions artistiques, tous médias confondus, dans « l'entrelacement de plusieurs régimes d'expression de plusieurs arts et plusieurs médias », concluant ainsi :

> Nombre de commentateurs ont voulu voir dans les nouveaux médias électroniques et informatiques la fin de l'altérité des images, sinon celle des inventions de l'art. Mais l'ordinateur, le synthétiseur et les technologies nouvelles dans leur ensemble n'ont pas plus signifié la fin de l'image et de l'art que la photographie ou le cinéma en leur temps[43].

Des conclusions qui nous paraissent d'autant plus convaincantes qu'elles sont corroborées par Jacques Morizot, lequel, empruntant un tout autre cheminement, n'en parvient pas moins à des constatations tout à fait similaires :

> Le virtuel apparaît comme un corollaire fondamental de la révolution numérique, aboutissement d'une longue série d'innovations dont la

> photographie a été sans aucun doute le point de basculement. […] Comme le langage, l'image s'est trouvée emportée dans une mutation sans précédent et dont nous ne savons peut-être pas évaluer la portée. Il ne s'agit pas en l'occurrence de la simple émergence de nouvelles images et de nouvelles technologies d'images […]. L'image n'est plus pensée seulement comme surface destinée à réfléchir le visible mais de plus en plus comme une mécanique de vision, mieux de visualisation, c'est-à-dire un dispositif qui organise et dans une certaine mesure invente la perception de la réalité. L'essor des recherches en psychologie cognitive a considérablement renforcé l'importance qu'on peut reconnaître à ce processus de réélaboration. Au terme, la perception "naturelle" ne constitue plus qu'une dimension, certes indispensable mais partielle, de notre relation à la réalité [44].

27 Jacques Morizot confirme en particulier que s'il existe bien ce que Jacques Rancière dénomme quant à lui une « pensivité » de l'image, cette mutation – qui est à la fois, répétons-le, conceptuelle et cognitive – est liée à « une pensée devenue ouvertement *transactionnelle* » qui s'actualise « à travers une forme d'action qui, comme toute action, renvoie en dernier ressort à l'engagement de l'homme dans le monde. » [45].

28 Deux conclusions à ce stade : si ce qui est primordial n'est pas le médium mais bien la mue du concept d'image même, un exemple pris non pas dans le corpus des créations numériques *stricto sensu* mais dans la production livresque pourra suffire à valider cette hypothèse. En outre, si c'est bien sur le terrain des conséquences cognitives qu'il faut aller en rechercher la portée, alors il faudra examiner cet exemple d'une part sous l'angle de ce qui fonde le dispositif « transactionnel » entre le texte et ses images – à savoir une syntaxe –, et d'autre part dans la perspective de ce que produit cette syntaxe en termes d'« engagement de l'homme dans le monde », à savoir la perspective de la *fiction*, qui est le territoire où se jouent les représentations, leurs valeurs sociales et leurs enjeux de tous ordres.

La question de la syntaxe : *Le Silence* de Reinhardt Jirgl

29 L'ère numérique n'implique nullement une nouvelle *photolittérature*, d'abord parce que la nécessité de ce concept, à l'instar de bien d'autres concepts esthétiques, fut posée largement après les effets de cette invention dans le domaine littéraire. Et pour cette autre raison qu'à cette ère (époque) ou sur cette aire (espace, support, médium) dite numérique – et que l'on devrait dénommer « photonumérique » –, ce sont plutôt les prémices contenues d'emblée dans l'image photographique – ou dans *le* photographique [46] – qui trouvent à se déployer selon toutes leurs potentialités. L'enjeu véritable – dès lors que l'on s'accorde à constater avec Jacques Rancière qu'il existe un régime de l'image « pensif », ou avec Jacques Morizot que « la perception "naturelle" ne constitue plus qu'une dimension, certes indispensable mais partielle, de notre relation à la réalité » –, doit consister à se demander pourquoi et de quelles manières la photographie – ou *le* photographique – continue d'affecter en profondeur le déploiement de la mimésis littéraire. C'est nécessairement qu'il y a bel et bien un fonds commun entre elles, quelle que soit la définition que l'on se donne de la mimésis, de la représentation, sans quoi leur *commerce* même serait devenu impossible – suivant l'adage baudelairien selon lequel poésie et progrès se haïssent d'une haine instinctive. Ce fonds, c'est la *fiction*, de cette activité consistant à modéliser sur le mode ludique – ce qui ne veut pas dire gratuitement – notre rapport au monde. Si la mue conceptuelle et cognitive de l'image, plus haut évoquée, a quelque importance, ce ne peut être finalement qu'autant que l'on peut constater les conséquences qu'elle a sur l'activité fondamentale dont elle relève, la « fictionnalité », cette activité cérébrale consistant à produire des modèles ou des schèmes de représentation qui ne se dissocient ni de la vie collective, ni de l'histoire des idées, des valeurs, des sciences et des techniques. Dans tous les cas, il s'agit de penser avec les mots et de « penser avec les yeux », selon l'expression du sociologue Sylvain Maresca [47] : lorsque nous produisons des représentations (*pictura*) obéissant à des dispositifs ou des structures créatives (*poésis*) imputés ou débranchés (*input/output*) sur des faits ou des phénomènes que nous

pouvons ainsi projeter, penser et comprendre, quelles que soient les techniques de ligature ou de « liens » auxquelles nous recourons, quelles que soient les techniques que nous inventons pour modéliser notre relation avec ce monde, pour jouer avec elles et avec lui.

30 Quelle est la forme et quelle est l'ambition de l'intelligence du monde à laquelle on prétend dès lors que l'on connecte le verbal avec l'*imagicité* ? Et comment les relie-t-on, en vertu ou en fonction d'un bénéfice espéré en termes de meilleure intelligence ? Cette liaison ou ce lien-là porte un nom commun et connu : c'est une *syntaxe*, mot qui englobe à la fois un classement, une taxinomie fonctionnelle, et la manière de construire des modalités relationnelles entre des entités distinctes susceptibles d'être articulées en un même ensemble.

31 Le terme de *syntaxe* convient évidemment aussi bien à la grammaire conventionnelle qu'à la manière de concevoir un tableau classique (la syntaxe des formes et des couleurs chez Poussin par exemple) et qu'au langage des informaticiens.

32 De quoi est fait le fond des écrans sur lesquels trop souvent l'on semble fixer son attention ? D'une syntaxe, précisément, c'est-à-dire d'un corset, d'une structure contraignante capable de faire *tenir ensemble* du textuel avec de l'iconique – sachant que le texte n'est jamais lui-même sans offrir une forme visuelle ni l'iconique sans pouvoir discursif. La question de la syntaxe est centrale parce que c'est là que se joue et que se localise empiriquement la constitution de ce que Philippe Ortel ou Bernard Vouilloux appellent des « dispositifs »[48], c'est-à-dire des constructions à la fois techniques, sociales et symboliques.

33 Si, à nos yeux, la photolittérature présente un intérêt majeur pour envisager l'évolution de la littérature même, c'est qu'elle doit permettre de penser tout un ensemble d'évolutions techniques, sociales et symboliques qui reposent sur des *dispositifs* permettant des liaisons et des déliaisons, des connexions et des déconnexions, viser à constituer une intelligence individuelle et collective de notre monde, une visée *politique*, dans l'acception de Rancière.

34 Pourquoi, à présent, s'intéresser à ce roman de Reinhardt Jirgl, *Le Silence* ?

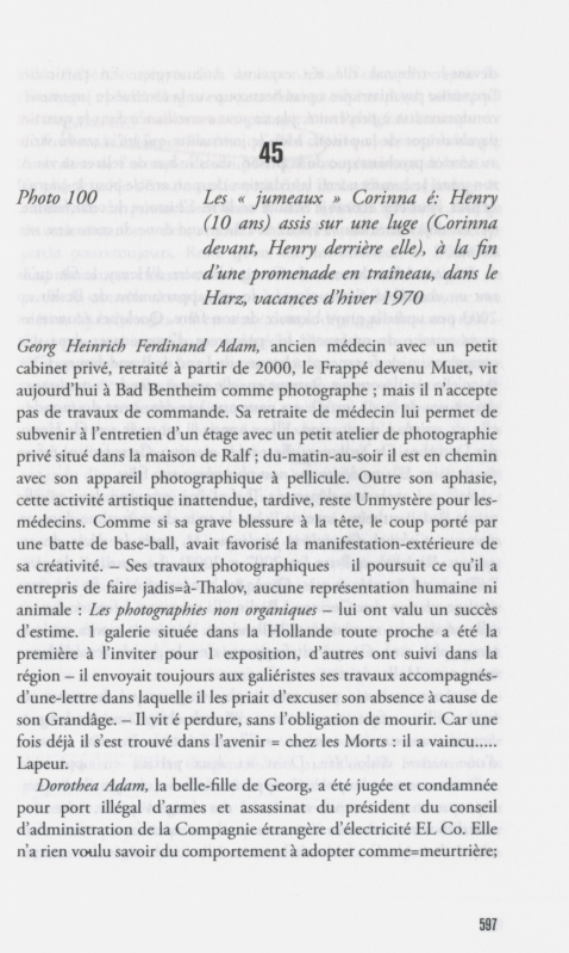
D'abord parce qu'il s'agit d'une *fiction*. De la modélisation de notre commerce avec le monde qui nous entoure, et dont les bénéfices se mesurent à l'accroissement possible de notre intelligence de nous-mêmes et d'autrui : c'est la définition même de l'activité mimétique, telle que la pose notamment Jean-Marie Schaeffer : toute représentation est un mensonge de principe, mais dans le cadre concerté d'une feintise partagée, ludique et productrice d'un modèle d'intellection, de pénétration du monde, et finalement d'action sur lui [49].

35 Ensuite, parce que ce roman met au premier plan les questions de syntaxe ; si bien que, quoique conçu sous la forme traditionnelle du codex, il propose des configurations syntaxiques qui ont le double avantage de faire le pont entre l'écriture conventionnelle et le régime numérique, et de neutraliser les effets d'« ivresse » de la nouveauté envers le support électronique – voir la citation de Jacques Morizot en exergue de cet article.

36 La fiction intitulée *Le Silence* repose sur la relation d'un voyage qu'effectue en Allemagne, en 2003, un vieux médecin retraité, Georg Adam, souhaitant remettre à son fils Henry un album de photographies anciennes, agencé par sa belle-mère de manière désordonnée, et que lui a remis sa sœur, Felicitas Adam. Affaire donc de legs, d'héritage familial, de proposition de lecture ou de décryptage d'une histoire tant privée que collective : l'on est tout à fait dans la logique générique instaurée par l'album de photos de famille, telle que magistralement décrite par Anne-Marie Garat :

> Sous son dehors normé et ses récits rituels, l'album cèle un récit violent, d'amour et de mort : l'album familial s'écrit en chambre noire. Car la photo de famille [...] convoque l'origine, la filiation, l'appartenance et l'identité. Hantée par le secret, l'absence et la présence – leur puissance imaginaire –, elle établit un des liens les plus intenses avec l'histoire privée et l'histoire collective, dont le souvenir mué en fiction se construit à travers ces images, investies du pouvoir d'invoquer les fantômes [50].

Illustration 1 : chapitre 45, incipit, photo 100



45

Photo 100 — *Les « jumeaux » Corinna é: Henry (10 ans) assis sur une luge (Corinna devant, Henry derrière elle), à la fin d'une promenade en traîneau, dans le Harz, vacances d'hiver 1970*

Georg Heinrich Ferdinand Adam, ancien médecin avec un petit cabinet privé, retraité à partir de 2000, le Frappé devenu Muet, vit aujourd'hui à Bad Bentheim comme photographe ; mais il n'accepte pas de travaux de commande. Sa retraite de médecin lui permet de subvenir à l'entretien d'un étage avec un petit atelier de photographie privé situé dans la maison de Ralf ; du-matin-au-soir il est en chemin avec son appareil photographique à pellicule. Outre son aphasie, cette activité artistique inattendue, tardive, reste Unmystère pour les-médecins. Comme si sa grave blessure à la tête, le coup porté par une batte de base-ball, avait favorisé la manifestation-extérieure de sa créativité. – Ses travaux photographiques il poursuit ce qu'il a entrepris de faire jadis=à-Thalov, aucune représentation humaine ni animale : *Les photographies non organiques* – lui ont valu un succès d'estime. 1 galerie située dans la Hollande toute proche a été la première à l'inviter pour 1 exposition, d'autres ont suivi dans la région – il envoyait toujours aux galiéristes ses travaux accompagnés-d'une-lettre dans laquelle il les priait d'excuser son absence à cause de son Grandâge. – Il vit é perdure, sans l'obligation de mourir. Car une fois déjà il s'est trouvé dans l'avenir = chez les Morts : il a vaincu..... Lapeur.

Dorothea Adam, la belle-fille de Georg, a été jugée et condamnée pour port illégal d'armes et assassinat du président du conseil d'administration de la Compagnie étrangère d'électricité EL Co. Elle n'a rien voulu savoir du comportement à adopter comme=meurtrière;

597

(avec l'aimable autorisation des éditions Quidam)

37 Aucune photographie n'est reproduite matériellement, pas même en couverture, mais c'est l'organisation même de ce roman qui mime ou calque la forme-sens de l'album, puisque tous les sous-chapitres portent le numéro et le titre d'une photographie, décrite mais jamais représentée. Des renvois à d'autres numéros de photographies, antérieures ou postérieures, permettent de respecter dans les grandes lignes la visée d'une reconstitution chronologique, tout en projetant l'imaginaire d'un réseau interne et invisible, interconnectant les cent images de ce corpus. En face de chaque numéro de photographie, soit à l'entame d'un nouveau chapitre soit in texte, l'on trouve une *ekphrasis* en italiques, transposant en texte la scène et les personnages représentés (voir illustration 1).

38 La chronique dont il est question, c'est celle de l'Allemagne du XX au XXIe siècle, de la première guerre mondiale à l'après réunification, au prisme de l'histoire croisée de deux familles, la lignée prussienne Baeske et la lignée Schneidereit, de Lusace, près de l'actuelle République tchèque. Un arbre généalogique est en toute fin d'ouvrage : c'est important, bien entendu, car les filiations et les alliances sont en un sens un diagramme, une image projetée des liens, des liaisons – ne convient-il pas d'écrire : des *inputs* et des *outputs* ? – entre des personnages noués les uns aux autres, et dont des instants de vie épars sont figurés sur les photographies de l'album. Mais à la différence de l'arbre figurant chez Zola les Rougon noués aux Macquart – qui modélise la croissance d'une lignée et le développement de ses potentialités psychologiques, positives ou négatives – chez Jirgl, il projette plutôt les connexions biologiques et historiques d'une famille qui, en dépit des liens ainsi objectivés entre ses membres, ne parvient pas à former un sujet collectif homogène ni à faire sens. Chez Zola l'on avait le portrait d'une famille montrant la vie sous le Second Empire ; ici l'on aura formellement un album de famille – c'est la fonction des 100 photographies qui scandent les 45 chapitres – qui non seulement ne sont pas montrées, mais qui dissimulent une multitude de secrets de famille, de non-dits, de micro-récits éparpillés entre l'intime et l'historique. Les traits reliant, sur l'arbre, les noms de personnes devraient formaliser une nécessité historique ; or, ces traits opèrent plutôt comme des déconnexions que comme des signes d'implication.

39 Dès le début s'énonce une situation biaisée : Henry – à qui est destiné l'album énigmatique et lacunaire que lui apporte son père Georg – est en réalité le fils incestueux que ce dernier a eu avec sa sœur, Felicitas. Georg a fait passer Henry pour le jumeau de Corinna, la fille que sa femme Henriette et lui ont eue par ailleurs. Tel est le biais fondateur : l'inceste interdit, mais accompli. Aussi bien, le mot « fils » sera-t-il constamment typographié entre guillemets lorsqu'il s'agira d'Henry. Ce dernier sera donc un fils entre guillemets, façon de relativiser bien entendu la filiation officielle.

40 Le roman ne repose donc pas sur le modèle dramatique de l'intrigue : si le récit consiste pour l'essentiel en une longue conversation nocturne et avinée entre père et fils, il ne s'agit même pas de se dire enfin la vérité, ni de parvenir à une forme de pardon, car le dialogue

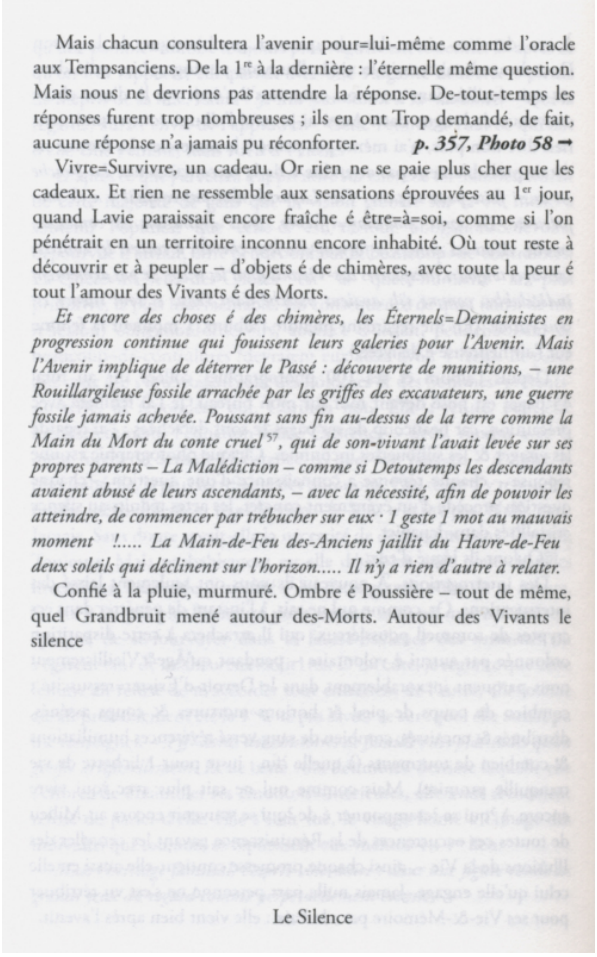
est en permanence gangréné par des sortes de sous-conversations, des monologues intérieurs transcrits en *italiques* et émis par des consciences dont les discours sont inextricablement un moyen de communiquer vers l'extérieur et une façon de se réfléchir eux-mêmes, sans véritablement pouvoir énoncer ce qui serait le « fin mot » de l'histoire. La typographie – dont le lecteur courant a oublié depuis longtemps qu'à sa manière elle institue le texte même en image [51], elle instaure son *imagéité* – est traitée dans l'ensemble du roman comme un moyen, au niveau de l'énonciation, de matérialiser les connexions et déconnexions de ces voix narratives emmêlées, et, pour le lecteur, de formaliser les interrelations, les liaisons et déliaisons qu'il doit poser face à un texte qui est lui-même devenu en quelque sorte une image de texte.

41 En principe, l'album de famille devrait permettre au moins de restituer une unité, fût-elle basée sur les images des seuls moments heureux ; or au milieu de l'album de cette famille dont toute la vie fut « construite sur la haine [52] » figure symboliquement une photographie arrachée, datant de la première guerre mondiale, qui est matérialisée dans le roman par une page noire sur laquelle s'inscrit en blanc la litanie de toutes les « inaptitudes [53] » (à la vie, à l'amour, à la joie…) qui ont marqué ces générations successives.

42 Pourquoi n'avoir fait figurer aucune photographie ? L'obstacle n'était nullement matériel, car même si l'album est évidemment imaginaire, le recours à une photothèque historique eût aisément résolu cette difficulté. C'est, d'une part, parce que la forme générique de l'album de photos, loin de susciter vraiment le souvenir, met au contraire en avant l'idée d'absence, de fantôme, de disparition ; et c'est d'autre part une manière de contraindre le lecteur à faire appel à son propre album, de l'inviter à connecter son acte de lecture avec sa propre photothèque imaginaire, tant il est vrai que désormais chacun d'entre nous dispose d'une gigantesque iconothèque mentale dans laquelle documents et clichés nourrissent des identités personnelles et collectives où sont emmêlés les vrais et les faux souvenirs constituant nos mémoires. Ces images absentes sont exemplairement des « images pensives », en ce qu'elles en appellent conjointement à divers régimes différents, voire peu compatibles, esthétiques et référentiels, documentaires et symboliques.

43 À la fin du tout dernier chapitre, numéroté 45 (voir illustration 2), qui est intitulé par contrepied « Pas d'épilogue », on est renvoyé par une flèche [**–>**] à la photographie 58, qui datait d'avant 1916 et représentait l'inauguration d'un monument militaire en plein champ tandis que l'ultime mot du texte est disposé comme s'il avait une valeur lexicale mais celle d'une signature : « Le Silence ». C'est dans le Silence majuscule du blanc terminal que se confondent le titre du livre et la fin d'émission de la voix narrative chargée de porter le récit familial, dans la parfaite logique d'une double entreprise de déconstruction, celle du lyrisme et celle du récit épique.

Illustration 2 : chapitre 45, dernière page



Mais chacun consultera l'avenir pour=lui-même comme l'oracle aux Tempsanciens. De la 1re à la dernière : l'éternelle même question. Mais nous ne devrions pas attendre la réponse. De-tout-temps les réponses furent trop nombreuses ; ils en ont Trop demandé, de fait, aucune réponse n'a jamais pu réconforter. ***p. 357, Photo 58 ➞***

Vivre=Survivre, un cadeau. Or rien ne se paie plus cher que les cadeaux. Et rien ne ressemble aux sensations éprouvées au 1er jour, quand Lavie paraissait encore fraîche é être=à=soi, comme si l'on pénétrait en un territoire inconnu encore inhabité. Où tout reste à découvrir et à peupler – d'objets é de chimères, avec toute la peur é tout l'amour des Vivants é des Morts.

Et encore des choses é des chimères, les Éternels=Demainistes en progression continue qui fouissent leurs galeries pour l'Avenir. Mais l'Avenir implique de déterrer le Passé : découverte de munitions, – une Rouillargileuse fossile arrachée par les griffes des excavateurs, une guerre fossile jamais achevée. Poussant sans fin au-dessus de la terre comme la Main du Mort du conte cruel[57]*, qui de son-vivant l'avait levée sur ses propres parents – La Malédiction – comme si Detoutemps les descendants avaient abusé de leurs ascendants, – avec la nécessité, afin de pouvoir les atteindre, de commencer par trébucher sur eux · 1 geste 1 mot au mauvais moment !..... La Main-de-Feu des-Anciens jaillit du Havre-de-Feu deux soleils qui déclinent sur l'horizon..... Il n'y a rien d'autre à relater.*

Confié à la pluie, murmuré. Ombre é Poussière – tout de même, quel Grandbruit mené autour des-Morts. Autour des Vivants le silence

Le Silence

(avec l'aimable autorisation des éditions Quidam).

44 L'ultime photographie du dernier chapitre – elle est censée représenter les supposés « "jumeaux" Corinna é: Henry », assis sur une luge lors de vacances d'hiver en 1970 – est numérotée « 100 », c'est-à-

dire un nombre clôturant la numérotation décimale standard, ce qui marque évidemment le caractère formel et arbitraire de la relation entre le nombre des images figurant dans l'album et est probablement un indice du caractère symbolique de l'ensemble de ce récit, puisque celui-ci est certes porté par une intentionnalité, mais est en quelque sorte sans fin ni terme : cette mémoire est aussi chaotique que le sens global est informulable. Les images absentes – le recours à un régime iconique *in abstentia* – ne font qu'obscurcir et dramatiser l'énigme initiale du non-dit, de ce « Silence » qui est l'origine et l'horizon du roman, circulairement.

45 Au-delà de ce dispositif singulier, littéralement sidérant est le travail linguistique et stylistique accompli par l'auteur (et sa traductrice, Martine Rémon) de cette fiction, qui génériquement s'inspire du modèle romanesque visant à restituer la saga d'une famille dont l'existence coïnciderait avec l'histoire collective. Mais Reinhardt Jirgl, prenant à rebrousse-poil les grands modèles littéraires germaniques (Mann, Musil, Broch…), invente quasiment une syntaxe qu'on pourrait dénommer « numérique », ou cybernétique : il prend acte de l'impossibilité de construire une mémoire tabulaire commune, il casse et recompose tous les éléments standards du discours, de la phonétique à l'orthographe.

46 Ce sont :

- Des expressions combinées grâce à des signes : « entre=les=mains »
- Des majuscules à valeur singulative : « Autre Homme » ; « Cette Personne »
- Des tirets entre un nom et un adjectif, un article ou un adverbe : « l'homme-sauvé » ; « après-la-guerre » ; « la-Guerre »
- L'agglutination : « Desmortsenpagaille » ; « Myriadesdecombattants=Sanstravail »
- Des points d'exclamations avant un mot : « !idiote »
- Des conjonctions de coordination « et » remplacées par « é », « è » ou l'esperluette « & »
- Des changements de police, onciale ou gothique Baeske continuent de servir
- L'insert de flèche → en début de paragraphe pour indiquer un renvoi à une photo ou une reprise du récit.

47 Il ne s'agit là que de quelques exemples, dont les deux pages reproduites dans cet article ne donnent qu'une idée approximative. Une telle écriture ne relève absolument pas, en termes de méthodologie critique, des *visual studies*, ni de l'intermédialité sur laquelle travaille par exemple Liliane Louvel [54]. En réalité, l'on n'a pas affaire à un plan du texte au sein duquel viendraient interférer des références à un plan de l'image, et encore moins à des illustrations véritables en marge du texte bien entendu, mais bien davantage à ce phénomène évoqué plus haut par Roger Chartier, à une sorte d'équivalent d'écran dans lequel – car ce texte, tel qu'il est matériellement écrit, est lui-même perçu comme une quasi image, il fait lui-même image – le lecteur serait confronté à une sorte de pliure permanente du texte sur l'image et réciproquement. L'on pourrait dire que Reinhardt Jirgl travaille la syntaxe selon un *modèle neurologique*, à la fois au niveau global de sa fable, tout entière faite de liens tantôt imputés tantôt débranchés, et au niveau le plus fin du lexique, de la ponctuation aussi bien que de toute la prosodie.

48 Dans le contexte actuel, il est tentant de faire le rapprochement avec l'écriture dite « inclusive », à cause de cette prolifération de signes parasites. Sa promotion relève du reste de ce qu'il est convenu d'appeler le « féminisme 2.0 », en référence précisément à l'outil numérique. Par-delà le désir de féminiser les noms de métiers, lequel ne porte en soi nulle vindicte envers la langue elle-même, il s'agit de faire disparaître toute marque de genre grammatical (confondu avec le sexe) voire de nombre (le singulier étant suspect de singularisme) : ainsi Sam Bourcier, militant queer, propose-t-il de remplacer l'S ou le X du pluriel par des astérisques : « fabuleu*, étudiant*, militant* [55] ». L'écriture inclusive comprend en son acception la plus platement littérale un axiome imprudemment formulé par Roland Barthes – « La langue est fasciste » [56] –, et réinvente en toute bonne conscience une novlangue, au sens exact où Orwell la définit : un outil de domination, toujours pour une « bonne cause » selon ses séides. Bien entendu, qu'un grammairien du siècle des Lumières ait donné à l'accord prédominant masculin une justification idéologique (la prévalence de l'homme sur la femme) est à strictement parler une bêtise ; mais le contraire d'une bêtise est rarement une vérité, et plus souvent une autre sottise. De fait, la pratique de l'écriture inclusive tend à ne

servir que de gimmick de reconnaissance entre militants, s'inversant en signe d'exclusion de toutes et tous les non-conformes…

49 Reinhardt Jirgl fait exactement le contraire de la novlangue inclusive ; du reste, il perçoit l'histoire de l'Allemagne comme engluée dans une série de couches de novlangues successives, celle du militarisme impérial, celle du nazisme, celle de la ErDéa (RDA) et du « saucialisme ». La métaphore de la « sauce » ainsi connectée au concept de « socialisme » montre assez clairement en quoi son entreprise littéraire va à contre-courant des idéologies, dont Barthes disait que par définition elles étaient toutes « dominantes ». Ses propositions de re-segmentations conceptuelles fonctionnent comme des *inputs* et des *outputs*. Jirgl ne se repaît pas de la bêtise : il est dans une entreprise de remédiation par la fiction, écrivant par exemple :

> La voix de mon « fils » a le ton objectif d'1 mécanicien tenu de consigner l'ensemble des dégâts sur une machine, la machine-Famille. L'album de photographies posé sur la table à côté de la réplique d'une petite lampe à huile antique en terre cuite, les regards d'Henry s'en emparent à nouveau, puis enfin ses mains, avec précaution, comme si sous leur prise les photographies collées menaçaient de tomber en poussières de particules scintillantes, faible lueur de gènes-é-rations –.– [57]

50 Loin de recharger ce que la langue a de normalisant, de contraignant, d'une part Reinhardt Jirgl la nettoie des sens figés – il me semble par exemple que la substitution du chiffre 1 à l'article « un » a valeur de question posée envers la notion d'individu dans le contexte d'une lignée ou d'un groupe – ; et, d'autre part, il redéploie le paradigme sémantique et axiologique en objectivant la composition étymologique d'un mot valise comme « gènes-é-rations », dans lequel les rations des soldats des diverses guerres font écho à la lourdeur d'un héritage génétique impossible à porter.

51 Il ne s'agit pas de dénoncer bêtement l'arbitraire orthographique ou grammatical, mais de s'en servir, tel qu'il est, pour réaliser une sorte de pliure du plan de l'énonciation avec celui des représentations. Cela s'appelle de l'ironie. C'est à la fois un nettoyage résolu des clichés et une manière de revigorer l'envie même de recourir aux mots et à la langue pour vivre, comme le fit par exemple Francis Ponge, dans

Les Écuries d'Augias ou *La Fin de l'automne*. Ponge avait en ligne de mire la rhétorique et ses conventions figées, qui brouillent notre intelligence des choses élémentaires, et que seule une immersion dans les mécanismes de la langue peut contrecarrer. Reinhardt Jirgl quant à lui confère aux automatismes de langage, et aux images qui l'innervent sans que nous les contrôlions, une dimension proprement technologique – il évoque le « monde comme système cybernétique[58] » –, et il situe ces automatismes à l'intersection du biologique et du social, c'est-à-dire précisément là où se jouent depuis une trentaine d'années déjà les questions relatives à l'ère numérique en tant qu'elle est aussi celle de l'intelligence artificielle.

52 Il serait possible, après tout, de proposer une approche freudienne de la fable intitulée *Le Silence*, reposant sur la prohibition de l'inceste : la mise entre guillemets du « "fils" » serait en somme la *scène fondatrice* de tous les autres dérèglements des signes. Mais en tout état de cause, il n'y a nul formalisme dans la syntaxe en apparence ténébreuse et chaotique de ce roman, et la mise entre guillemets de cet « input » originel qu'est la filiation paternelle ne représente qu'un élément parmi bien d'autres justifiant, pour en faire des « images pensives », de recourir à l'ensemble des signes diacritiques dont nous disposons sur le clavier (=, +, -, /, :, ; =>, &, @, …). C'est en réalité la totalité de la chronique de cette Allemagne (ou ces Allemagnes) qui s'avère fondée sur un écheveau gordien de non-dits et d'indicibles, nécessitant de retramer l'ensemble des liens, des chaînons, des connexions. Car au bout du compte, et comme l'avait écrit – voir plus haut – Jérôme Thélot à propos de *L'Ève future* de Villiers, les *inputs* et *outputs* dont nous parlons selon un point de vue, malgré tout, quelque peu formaliste ou abstrait, doivent aussi être compris comme autant d'éléments appartenant à la Vie même. Nos ADN sont des écritures ; nous sommes en un sens les « images » de nos parents, et au-delà dans la chaîne généalogique. Dans sa *Chambre claire*, Barthes évoquait le singulier trouble vers lequel incline la contemplation d'une photo de famille : la confusion entre le *réel* et le *vivant*. Avec l'ère numérique, dont les applications ne sont pas exclusivement photographiques et littéraires, ce sont aussi, et peut-être surtout, ces questions de pouvoir sur le vivant qui se posent selon une nouvelle donne et avec d'autres soucis.

53 Dans les tout derniers chapitres du *Silence*, on apprend qu'après la mort d'Henry, en 2006, son père Georg, le médecin retraité, devenu aphasique à la suite d'une blessure à la tête, s'adonne à la photographie, mais de la « photographie non organique [59] », sans représentation humaine ni animale, même lorsqu'il fait des « portraits » (grâce à un long temps de pose, les personnages vivants disparaissent) :

> ?Comment Georg était-il parvenu à obtenir avec ses photographies ce que même Leseigneur=Dieu n'avait su accomplir avec Son déluge : la terre de nouveau indemne d'hommes&bêtes [60].

54 Il s'agit de photographies des alentours de la maison familiale de Thalov, en Lusace, que la compagnie minière de lignite est en train de faire disparaître. Ce sont cette fois de « vraies » photographies, dans le style du photographe japonais Naoya Hakateyama, est-il précisé dans les notes terminales.

55 Nous disions plus haut que l'ambition littéraire de Reinhardt Jirgl relevait de l'ironie, non de l'idéologie ; cela ne signifie pas qu'elle ne soit nullement teintée de représentations connexes ni de propositions de contre-valeurs. En l'occurrence, ce sont probablement ces photographies de Naoya Hakateyama, mentionnées par la note 55, page 611, qui nous donnent la tonalité éthique et esthétique de ces contre-valeurs : entre le sublime des ruines et le tragique apocalyptique, auquel il faudrait résister comme à la pire des tentations.

56 Finalement, il semble que ce soit à l'œuvre de ce photographe japonais qu'il faille se référer pour accomplir jusqu'à son terme le processus de *mimésis* de l'histoire allemande tel que ce roman, *Le Silence*, l'a institué… Il est vrai qu'à la différence des 100 photos de l'album de famille sur lequel il est construit, les admirables photographies que Naoya Hakateyama a prises des houillères de Westphalie sont disponibles en librairie [61]. Ultime forme de pliure, de pensivité ; ultime *output*…

***

57 Finalement, *Le Silence* de Reinhardt Jirgl, pour n'être qu'un livre sans illustration photographique, n'en est pas moins pleinement une

œuvre photolittéraire de l'ère numérique, et ce sur un mode d'autant plus intéressant qu'il est celui de la mise en abyme, à deux niveaux.

58 D'une part, quoiqu'elle utilise le support classique du livre, cette œuvre fait fonctionner la syntaxe verbale comme un écran, en ce sens qu'elle met à distance, au sens brechtien, le caractère radicalement arbitraire des signes de nos langues, et qu'elle souligne en permanence l'écart irrémédiable entre les mots et les choses qui fonde la possibilité même d'une pensée symbolique. Car sauf pour les activistes de l'Empire du Bien, il n'y a pas de « bonne syntaxe », qui serait conçue pour générer de « bonnes » relations entre les êtres humains : c'est à un silence de mort que conduit l'idée – chimérique ou totalitaire – que nos systèmes symboliques pourraient coïncider avec notre expérience du monde et ainsi la rendre heureuse. *Le Silence* de Reinhardt Jirgl est, quant à lui, du côté de la vie, y compris bien entendu en soulignant presque à chaque page son caractère éminemment tragique.

59 Mais œuvre numérique d'autre part, parce que, sans se contenter de disposer objectivement cette configuration syntaxique en forme d'écran, elle nous invite, nous lecteurs, à nous connecter à nos autres systèmes symboliques, non seulement à nos albums mentaux et imaginaires où sont collectées désormais toutes nos photographies familiales et historiques, mais encore, à nous « brancher » sur nos ordinateurs pour y consulter les photographies prises par Naoya Hakateyama, qui, contrairement aux photographies de nos albums, ne regardent pas vers la passé mais en direction de l'avenir, selon une forme de reportage prémonitoire que nombre de photographes pratiquent à présent, en particulier face aux paysages industriels [62]. Il ne s'agit pas du tout de laisser entendre que les photographies d'un japonais contemporain représenteraient un système dénué d'arbitraire ni de convention – il n'y en a pas –, ni que la dimension visuelle serait en quelque sorte la référence ultime et seule « vraie » de notre expérience du monde, mais de rebondir d'un mode de fiction sur un autre, de faire jouer l'un avec l'autre le verbal et le visuel en tant qu'ils sont deux modalités de l'activité fictionnelle, celle grâce à laquelle nous construisons notre réalité, par tâtonnements successifs et corrections infinies.

60 Ce qui a changé, probablement, avec le numérique, c'est l'accentuation de l'hésitation entre fiction et non-fiction, la fragilisation du vrai, la prolifération des contrevérités, soit ludiques soit fantasmatiques, qui dès la fin des années 1960 n'ont pas échappé notamment à Elsa Triolet, dans ce roman intitulé *Écoutez-voir*[63], qui selon moi est déjà une réflexion sur la confusion entre le réel et le vrai (notée aussi par Roland Barthes) telle qu'elle pointait déjà avant même l'ère numérique. Mais ce qui ne change pas, ce sont deux faits majeurs. D'une part, que la matrice fictionnelle demeure la forme canonique de la modélisation et du partage de nos expériences du monde ; et d'autre part que l'activité consistant à nettoyer nos représentations et nos langues des clichés qu'elles charrient ne s'appelle pas la « communication », mais la littérature, laquelle est l'absolu contraire d'une novlangue, la langue littéraire étant celle grâce à laquelle les sujets parlants prennent à bras-le-corps le caractère « radicalement arbitraire » (Saussure) des signes dont ils usent, grâce à l'humour, à l'ironie, à l'usage du second degré, fût-ce pour mieux souligner que ces jeux ont pour fond d'écran une image tragique.

NOTES

1 Jacques Morizot, *Interfaces : texte et image*, Rennes, PUR, « Æsthetica », 2004, p. 105.

2 Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 21 et 39.

3 Jean-Pierre Montier (dir.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, PUR, 2015, p. 43-56.

4 Philippe Hamon, *Imageries*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2001. Parmi ces images populaires et très répandues qui informent souterrainement nombre de textes poétiques du XIX^e^ siècle, Philippe Hamon évoque celle du Sacré Cœur de Jésus, présente dans tous les missels, qui aurait probablement généré le vers de Paul Verlaine « Toi cœur saignant hier qui flambes aujourd'hui », dans son recueil *Sagesse*.

5 Jacques Rancière, *ibid.*, p. 34.

6 Philippe Hamon, *Imageries*, *op. cit.*, p. 19.

7 Je renvoie notamment à Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2003 ; et à Jean-Christophe Bailly, *Le Champ mimétique*, Paris, Seuil, « La librairie du XXIe siècle », 2005.

8 Liliane Louvel, *Le Tiers pictural*, *Pour une critique intermédiale*, Rennes, PUR, 2010, p. 258-278.

9 Régis Debray, *Le nouveau pouvoir*, Paris, Le Cerf, 2017, p. 12.

10 Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1983.

11 Voir notamment Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, « Idées et recherches », 1993.

12 Jean-Pierre Montier, « Photoliterature : Trading Gazes », *Image [&] Narrative*, vol. 19, n° 2, 2017. http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1809

13 Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Paris, Jacqueline Chambon, 2002. Jérôme Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2003. Paul Edwards, *Soleil noir*, Rennes, PUR, 2008.

14 Jérôme Thélot, *Critique de la raison photographique*, Paris, Encre marine, 2009, p. 17.

15 Pour une définition moins succincte de la modernité, voir Vincent Citot, « Le processus historique de la Modernité et la possibilité de la liberté (universalisme et individualisme) », *Le Philosophoire*, vol. 25, n° 2, 2005, p. 35-76.

16 Pour la réception et la théorie de l'image photographique aux USA, je renvoie au livre de François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, p. 198 et suivantes.

17 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 18.

18 Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.

19 Pour l'ensemble de ces références, nous renvoyons au site phlit.org.

20 Marshall McLuhan, *La Galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*, [1962], Paris, Gallimard, « Idées », traduction Jean Paré, 1977.

21 Je reprends le titre de l'ouvrage de Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003.

22 Jacques Rancière, *La Mésentente*, Paris, Galilée, 1995.

23 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000.

24 Michel Thouillot, *Débâcles et stratégies : les structures de la polémicité chez Claude Simon*, thèse sous la direction de Philippe Hamon, Paris 3, 1995.

25 Jérôme Thélot, « Villiers de l'Isle-Adam : l'absolu photographique », *Les Inventions littéraires de la photographie*, *op. cit.*, p. 123.

26 Roger Chartier, « De l'écrit sur l'écran. Écriture électronique et ordre du discours », colloque *Les écritures d'écran : histoire, pratiques et espaces sur le web*, MSH d'Aix-en-Provence, 18 et 19 mai 2005. En ligne : https://imageson.hypotheses.org/658

27 *Idem*.

28 Françoise Heilbrun et Danièle Molinari, *En collaboration avec le soleil. Victor Hugo, photographies de l'exil*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1998.

29 Roger Chartier, *op. cit.*

30 Miruna Craciunescu, « Fictionnalité et référentialité », *Itinéraires* [En ligne], 2017-1 | 2018, mis en ligne le 15 février 2018, consulté le 29 octobre 2019. URL : http://journals.openedition.org/itineraires/3693 ; DOI : 10.4000/itineraires.3693

31 Servanne Monjour, *Mythologies post photographiques. L'Invention littéraire de l'image numérique*. Montréal, PUM, « Parcours numérique », 2018. Servanne Monjour, réfutant méticuleusement la thèse de la rupture complète causée par le numérique, étudie notamment comment les deux imaginaires de la photographie, argentique et numérique, se nouent dans la photographie contemporaine, et comment s'effectue un phénomène classique de remédiation entre les médias nouveaux et anciens. Contre une conception essentialiste des médias, elle montre que c'est le paradigme indiciel de la photographie qui s'est effacé après la phase de légitimation de la photographie, en prenant notamment appui sur l'analyse de la fiction dans les « mythomanies documentaires » de Joan Fontcuberta.

32 Philippe Hamon, *Imageries*, *op. cit.*, p. 159-60.

33 Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1938, chapitre IV.

34 Élisabeth de Fontenay, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Paris, Grasset, 1981, p. 262.

35 On pourrait même trouver un exemple de ces effets de branchement avec un en-dehors du monde de l'œuvre dans *La Princesse de Clèves*, un roman pétri de la contradiction entre préciosité et jansénisme, dans lequel tout ce qui relève du verbal est posé comme dangereux, ambivalent, tandis que ce qui relève du visuel, dans quelques scènes formant des tableaux, est au contraire jubilatoire, au point que le verbe « voir » y joue le rôle d'une sorte d'*input* renvoyant à un monde parallèle à celui du discours, monde pictural et fantasmé où aimer, comprendre et jouir seraient compatibles. Voir Jean-Pierre Montier, « Arrêt sur image dans *La Princesse de Clèves* », *Littérature*, n° 119, septembre 2000, p. 3-20.

36 Voir Daniel Ferrer, « Mondes possibles, mondes fictionnels, mondes construits et processus de genèse », *Genesis* [En ligne], 30 | 2010, mis en ligne le 30 mai 2012, consulté le 21 octobre 2019. URL : http://journals.openedition.org/genesis/127; DOI : 10.4000/genesis.127

37 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

38 Pierre Fresnault-Deruelle, « Du linéaire au tabulaire », *Communications*, Seuil, 1976, n° 24, p. 7-23.

39 Roger Chartier, « Du codex à l'écran : les trajectoires de l'écrit », *Solaris*, Presses universitaires de Rennes, 1994.

40 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 115.

41 *Ibid.*, p. 129.

42 *Ibid.*, p. 131.

43 *Ibid.*, p. 139-40.

44 Jacques Morizot, *op. cit.*, p. 89 et 100.

45 Ibid. p. 99. Nous soulignons l'adjectif « transactionnelle ».

46 Ce terme, LE photographique, est notamment employé par Rosalind Krauss et Hubert Damisch dans un ouvrage éponyme (Paris, Macula, 1990), ou encore par Vilém Flusser dans *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 1996.

47 Sylvain Maresca, *La photographie. Un miroir des sciences sociales*, L'Harmattan, 1996, p. 14).

48 *Discours, image, dispositif*, textes réunis par Philippe Ortel, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2008, p. 15-58.

49 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 145 *sq*.

50 Anne-Marie Garat, *Photos de famille. Un roman de l'album*, Paris, Actes Sud, 2011.

51 Jacques Morizot dénonce la thèse du hiatus entre le dire et le montrer que l'on trouve notamment chez Rainer Rochlitz : « Après tout, le trait fondamental du poème Les Djinns de Victor Hugo n'est-il pas dans l'amplification puis la décroissance de la mesure du vers ? [...] Le poème montre d'abord ce qu'il s'apprête à dire. Il en va de même, d'autres manières, avec les éclaboussures verbales d'Eugène Guillevic ou dans la poésie visuelle de Carl Andre. », *op. cit.*, p. 125-126.

52 Reinhardt Jirgl, *Le Silence*, [*Die Stille*, 2009], Paris, Quidam éditeur, traduit de l'allemand par Martine Rémond, 2016, p. 324.

53 *Ibid.*, p. 354.

54 Liliane Louvel, *op. cit.*

55 Sam Bourcier, *Homo inc.orporated*, Paris, Chambourakis, 2017.

56 « La langue n'est ni progressiste ni réactionnaire, elle est tout simplement fasciste ; car le fascisme ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire. » (Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977). Barthes était du reste revenu sur le sens de cette assertion, précisant qu'il entendait pointer la pression de la langue abstraction faite du désir, un usage qu'il appelait « frigide » de la langue. Voir l'émission d'Adèle Van Reeth avec Éric Marty, *Les Chemins de la philosophie*, 14/03/2016. Barthes certes était sensible à la normativité grammaticale, mais savait que toute norme permet aussi des jeux et des écarts, d'où sa réflexion sur le « neutre », qu'il conçoit comme un jeu de libertés avec les possibilités données par la langue, dont ni la grammaire ni l'orthographe ne sont évidemment des systèmes totalitaires.

57 Reinhardt Jirgl, *op. cit.*, p. 139.

58 *Ibid.*, p. 268.

59 Reinhardt Jirgl, *Le Silence*, *ibid.*, p. 597.

60 *Ibid.*, p. 562.

61 Naoya Hakateyama, *Les Houillères de Westphalie*, I & 2, Paris, Textuel, 2006. Ces photographies sont consultables sur le site de cet auteur.

62 Ainsi par exemple de Josef Koudelka, notamment avec *Chaos* ou *Ruines* (Delpire éditions).

63 Voir Jean-Pierre Montier, « Elsa Triolet, de l'ère audio-visuelle à celle de la "post-vérité" », *Elsa Triolet aujourd'hui*, dir. Marianne Delranc et Alain Trouvé, Presses de l'université de Reims, Épure, 2017, p. 155-194.

AUTHOR

Jean-Pierre Montier
Cellam, Rennes 2

La photolittérature face à la remédiation photographique

Quelle actualité pour le concept de révélation ?

Servanne Monjour

DOI : 10.35562/marge.316

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

Vers une post-photolittérature ?
Inventaire avant destruction : vers la fin de la révélation photographique ?
Ça n'a pas été (mais ça aurait pu) : de la remédiation à la rétro-médiation
Voir et savoir à l'ère numérique : la condition anamorphique du réel
Pour une heuristique de la révélation

TEXT

Vers une post-photolittérature ?

> J'aurais disposé d'un appareil-photo numérique plus tôt dans ma vie, que je pourrais aussi retourner me promener à Berlin ou Bombay mais c'est comme ça : les appareils-photo existaient mais faisaient de la photographie, alors que les petits appareils numériques documentent c'est différent. Tentation de m'acheter une de ces petites caméras pour sportifs et de la faire tourner en continu à ma ceinture pour avoir trace de tout ça, les mots, les moments.[1]

1 Des appareils toujours plus petits, maniables et connectés, des flux de photos échangés en direct sur les réseaux sociaux, des applications permettant de modifier nos images à l'aide de filtres... Comme François Bon, de nombreux écrivains ont vite compris que les mutations techniques de la photographie allaient transformer non seulement nos pratiques photographiques, mais aussi le statut, la valeur et même le sens de l'image. Que la photographie numérique soit utilisée comme un carnet de notes (chez Bon, par exemple) ou un embrayeur

de récit (comme chez Anne Savelli [2]), elle semble quoiqu'il en soit accentuer la tentation d'exercer une écriture hybride, mêlant le textuel au visuel, traduisant au final une nouvelle manière de voir le monde, comme l'a souligné Pierre Ménard [3]. Aussi sommes-nous tentés de nous poser une question : ces mutations spectaculaires des pratiques photographiques feraient-elles du même coup évoluer ce champ très récent que l'on appelle la « photolittérature » [4], donnant déjà naissance, pourquoi pas, à une « post-photolittérature » ou encore à une « pixelittérature » pour reprendre ici le terme récemment proposé par Gilles Bonnet [5] ?

2 Sans céder aux sirènes de la « révolution » numérique, il faut bien reconnaître les conséquences de la remédiation du fait photographique – conséquences non seulement techniques, mais aussi conceptuelles. Dans son manuel de création littéraire à l'ère numérique, l'américain Kenneth Goldmisth [6] propose de réaliser le petit jeu suivant : prenez une image numérique quelconque, en format JPEG par exemple, l'un des plus utilisés en photo numérique, et remplacez simplement l'extension « .jpg » à la fin du nom de fichier par l'extension « .txt ». En ouvrant ce nouveau fichier vous pourrez vous rendre compte de la nature fondamentale de l'image numérique – et de la problématique propre à la remédiation de la photographie : il s'agit d'abord d'un texte, d'un code plus précisément, avant d'être une image. Or ce code, il nous est possible de le modifier, de le hacker. Suivant la suggestion de Goldmisth, insufflons-lui un peu de poésie, en y insérant un extrait de texte littéraire (roman, essai, poème). En ré-ouvrant le fichier image, après lui avoir redonné son extension JPEG, on peut constater que celle-ci interprète à présent notre « code » amélioré... Notre éditeur de texte est ainsi devenu une nouvelle chambre noire où l'écriture a remplacé la chimie.

3 Cette expérience illustre les principales caractéristiques de ce que la critique a appelé depuis les années 1990 la post-photographie (avec cependant des variations dans les définitions données à ce terme [7]) : une photographie « sans appareil », qui donne lieu à un art de la réappropriation, du collage – ce que l'on pourra aussi appeler le *hack* pour rester dans le champ sémantique de l'informatique – et qui comprend un aspect ludique essentiel, sans que cet aspect n'engage une quelconque renonciation à toute ambition heuristique. Car dans un monde aujourd'hui en proie à des mutations radicales, sous l'effet

notamment du numérique, le *jeu* de la post-photographie est bien plus critique qu'il n'y parait. D'ailleurs, ce que l'on nomme ici « le numérique » est bien plus qu'un outil : il s'agit d'une culture à part entière, qui redétermine nos grands concepts et nos croyances profondes – temps, espace, identité... Comme n'importe quelle culture, le numérique a dû forger ses propres mythes et négocier avec les anciens : c'est là que la littérature, observatoire mais aussi laboratoire des médias, a un rôle essentiel à jouer. Le mythe dont il sera question dans cet article est celui de la *révélation*. Issu des premières chambres noires photographiques, ce mythe renvoie à une préoccupation ontologique que partagent la littérature et la photographie, et qu'ont explorée les plus grands penseurs de ces deux médias, d'Auerbach à Benjamin, de Flusser à Sontag ou de Kracauer à Kittler. Mais alors que la chambre noire tend à devenir un vieux souvenir pour les uns, une pratique du passé pour les autres, ce mythe peut-il encore opérer ? A-t-il d'ailleurs encore un sens ? Dans un monde contemporain où l'on a dû forger le concept étrange de « post-vérité » pour comprendre la prolifération de « fake news », on sera tenté de ne pas renoncer à l'exigence de révélation – reste encore à savoir comment. Cet article se conçoit comme un parcours dans les nouvelles chambres noires de photographie et de la photolittérature. Nous découvrirons quelques stratégies retenues par les créateurs et les narrateurs d'images pour répondre aux enjeux du monde contemporain, tout en interrogeant, dans une perspective épistémologique, les potentialités heuristiques d'une approche photolittéraire qui promet d'éclairer les nouvelles réalités médiatiques contemporaines.

Inventaire avant destruction : vers la fin de la révélation photographique ?

4 Depuis 2010, le photographe américain John Cyr parcourt les États-Unis à la recherche des bacs à développement dont les « propriétaires » ont marqué l'histoire de la photographie[8]. Il s'est ainsi concocté une incroyable collection de photographies de bacs, captées en suivant une même mise en scène : prise de vue à 180°, sur

fond noir, avec un éclairage destiné à accentuer les couleurs de l'objet. Son travail se conçoit comme un hommage au media dans ses manifestations les plus artisanales : le savoir-faire photochimique du photographe et des maîtres-imprimeurs, principaux ouvriers des chambres noires. La série *Developer Trays* semble motivée par l'urgence d'inventorier une technique en voie de disparition. Pourtant, elle n'a finalement qu'un intérêt documentaire limité. Le dispositif esthétique encourage en effet le spectateur à regarder au-delà du simple référent, pour lire et interpréter ces bacs de révélation qui auront conservé l'empreinte de leurs photographes : décoloration révélant l'usage systématique d'un format de film particulier, marques d'érosion voire de « scarifications » laissées par une pince... En cherchant à conserver la *trace* de toutes ces *empreintes*, *Developer Trays* entretient finalement un véritable imaginaire de la révélation à travers lequel les chambres noires continuent de nourrir la mythologie de la photographie, même après leur marginalisation. Métaphore photographique autant que métaphore de la photographie, le motif de la révélation ne cesse de cristalliser les tensions ontologiques de l'image, ce qui en fait depuis 1849 (date officielle de l'invention du média) l'un des matériaux de prédilection de nombreux écrivains. Mais quel est le sens exact de cette révélation ? Peut-elle seulement encore opérer à présent ?

5 Dans un sens photochimique, la révélation désigne ce processus chimique par lequel l'image latente, invisible, est transformée en image visible : ce que l'on appelle le négatif. Ce procédé technique nourrit immédiatement l'imaginaire du média, prêtant à l'appareil et ses images toutes sortes de pouvoirs, notamment celui de surpasser les facultés de l'œil humain en percevant l'au-delà des apparences. La photographie spirite n'est qu'un exemple parmi d'autres du paradoxe ontologique de la photographie : au nom d'une prétendue faculté objectivante de l'appareil émergent une série de fantasmes prêtant au fait photographique des propriétés et des finalités qui ont tôt fait de transporter l'imaginaire du médium du côté de la magie, du surnaturel et même du sacré. Mettant à jour des détails invisibles à l'œil nu, l'image favorise les *révélations*, les *dévoilements*, les *épiphanies*, etc. Le « mythe de la révélation » renvoie donc à une réalité hétérogène traitée par des écrivain.e.s majeur.e.s de la littérature mondiale : Verne, Cortazar, Sebald, Ernaux, etc. ont tour à tour écrit des récits

de la révélation établissant des nuances subtiles, mais essentielles, à l'image des variations culturelles et linguistiques de chacun. On notera ainsi que l'anglais, seconde langue maternelle de la photographie, préfère l'expression *developing* qui, tout comme l'allemand *entwicklung*, est peut-être moins chargée d'encombrantes connotations que la « révélation » des langues romanes. Mais dans un cas comme dans l'autre, développement et révélation sont d'abord connectés par une racine et un objet similaire, le voile, velum, que l'on recouvre ou découvre...

6 C'est d'ailleurs un voile à la célébrité transnationale qui nous permet de comprendre combien la révélation est d'abord un concept théologico-littéraire qui excède et précède la photographie – même si cette dernière va considérablement l'enrichir. On parle ici du Suaire de Turin, ce linceul qui aurait entouré le corps du Christ après sa mort, juste avant sa résurrection. En vérité, cette relique à l'histoire assez trouble était contestée au sein même de l'Église chrétienne, avant qu'un photographe italien, Secondo Pia, n'en transforme le destin : Pia est le premier à être autorisé à photographier la relique en 1898. Or au moment où il plonge sa plaque de verre dans le révélateur, une double révélation se produit avec l'apparition, très nette, d'un visage que beaucoup considéreront comme celui du Christ. Cette expérience fait naître une rumeur : le Suaire de Turin serait en fait une « image latente » qui n'attendait qu'une chose – être révélée par la photographie.[9] Voilà qui résoudrait la querelle entre les anglais et les français qui se disputent la paternité de l'invention de la technique photographique : Talbot et Daguerre, finalement départagés par le Christ. On dira plutôt que le Suaire est un cas d'école des inventions mythologiques, ou littéraires, d'un média : le jargon technique de la photo, encore mal comprise, mais conçue comme la pointe du savoir scientifique moderne, sert de grille de lecture à un objet mystique et mystérieux, qu'elle vient légitimer non sans gagner au passage une série de connotations.[10] Un tel phénomène n'est pas propre à la photographie et reste encore d'actualité de nos jours : pensons à Steve Jobs qui, lorsqu'il présentait ses produits Apple, disait lui-même « *It works like Magic!* ». Ces mythes ont beau être érigés sur un malentendu technique, il n'en reste pas moins qu'ils participent à la réalité du média.

7 L'anecdote du Suaire est à l'image d'une fascination pour la photographie, dont on dit qu'elle opère un lien entre les morts et les vivants. C'est en comprenant d'ailleurs la révélation dans son sens grec (*apokalupsis*) que la photographie flirte avec la « résurrection » : pensons bien sûr à la « résurrection vive » invoquée par Roland Barthes dans *La Chambre claire*[11], ouvrage majeur de la théorie photolittéraire. La résurrection vive de Barthes est une épiphanie. Barthes raconte avoir découvert, après le décès de sa mère, une vieille photographie de celle-ci encore enfant, comme il ne l'a donc jamais connue. Cette image, connue sous le nom de *Photographie du jardin d'hiver* provoque en lui ce « sentiment aussi sûr que le souvenir, tel que l'éprouva Proust, lorsque se baissant un jour pour se déchausser, il aperçut brusquement dans sa mémoire le visage de sa grand-mère véritable, « dont pour la première fois [il] retrouvai[t] dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante » (Proust, II, 756)[12] ». L'image ne rappelle pas seulement le souvenir de la disparue, elle en convoque la présence : « ça a été ». Mais alors qu'elle est à l'origine d'une révélation fondamentale pour Barthes, la photo du jardin d'hiver n'est pourtant jamais révélée au lecteur :

> (Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du « quelconque » ; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science ; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme ; tout au plus intéresserait-elle votre studium : époque, vêtements, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure.)[13]

8 L'un des ouvrages les plus influents de la théorie photolittéraire est donc en partie fondé sur une image immontrable, et ce « point aveugle » ajoute, s'il en fallait, une opacité à un média déjà fortement connoté. Barthes publie *La Chambre claire* en 1980, un an plus tard, Sony sort son Mavica, premier appareil photo numérique destiné à la commercialisation grand public. C'est le début d'un long chant du cygne pour les théories de l'indicialité basées sur les travaux de Peirce, que les théoriciens de la photographie[14] avaient largement investi.

9 Car au fond, comment savoir ce qui a vraiment été ? À l'ère post-photographique, le motif de la révélation est réactivé pour ce qu'il est

avant tout : un mythe. Dans son ouvrage *The Lazarus Project*[15], l'écrivain américain d'origine bosniaque Aleksandar Hemon réalise, avec la complicité de son compatriote photographe Velibor Božović, ce que l'on pourrait appeler une fiction de l'archive, qui vient critiquer cette fascination littéraire pour la révélation. *The Lazarus Project* met en scène un écrivain en mal d'inspiration, Vladimir Brik, qui découvre dans les archives de la ville de Chicago la trace d'un immigrant, Lazare Averbuch, jeune juif Ukrainien rescapé des pogroms, immigré aux États-Unis où il sera finalement abattu par le chef de la police de Chicago en 1908. Paradoxe des premiers appareils photo et des obturateurs trop lents : le défunt Lazare est immortalisé à la perfection tandis que les vivants qui l'entourent ont des allures fantomatiques. C'est cette photo qui sert d'élément déclencheur à la quête de l'écrivain. Car Brik se sent investi d'une mission : ressusciter Lazare grâce au pouvoir de la littérature et des archives photographiques – comme Modiano aura pu le faire avec Dora Bruder. Il obtient une bourse pour réaliser son projet, et s'embarque dans un road trip entre l'Ukraine et Sarajevo, sur les traces de Lazare, accompagné de son ami photographe Rora qui devra documenter leur enquête.

10 *The Lazarus Project* alterne deux récits : la reconstitution historique de la mort de Lazare et le voyage de Brik et Rora en Europe de l'Est. Lorsqu'il commence à s'intéresser à Lazare, Brik ne peut résister à la tentation de convoquer la figure biblique de Lazare de Béthanie, dont la résurrection racontée dans l'Évangile selon saint Jean préfigure celle du Christ. Les journaux de 1908 rapportent en effet un événement troublant : dans les jours qui ont suivi sa mort, le corps de Lazare a disparu de la morgue. Brik se passionne pour ce fait divers ayant fait courir les plus folles rumeurs : complot communiste, bavure policière, et même : arrivée du messie juif ! Espoir bien vite éteint cependant. Le cadavre de Lazare est retrouvé profané, après avoir servi de cobaye à des étudiants en médecine qui l'avaient dérobé pour s'exercer. Aucune résurrection n'attend le juif Lazare Averbuch. Comme aucune résurrection n'attend le photographe Rora, assassiné en pleine rue par un jeune drogué venu lui dérober son appareil photo pour s'offrir un dernier fix. Rora le baroudeur, charmeur et baratineur, aura exercé tout au long du voyage une incroyable fascination sur Brik qui avale sans broncher toutes les histoires héroïques et abracadabrantes de son ami. Ce n'est qu'après

la mort de celui-ci que Brik découvre l'étendue de sa naïveté. La mort du photographe est la véritable révélation qu'il n'y a pas de révélation à attendre. Pas de secret enfoui, de complots à déjouer. Révélation que ce désir fou de résurrection que l'on projette dans la photographie, s'appuie d'abord sur une inquiétude des vivants pour leur propre présent et pour leur futur. Comme le dit Brik, en fin de compte :

> *Perhaps that was what Mr. Christ deprived Lazarus of. He may have been okay dead; it was all over, he was home. Maybe Mr. Christ was showing off in order to lay – spiritually speaking, of course – Lazarus's sisters; maybe he wanted to show that he was the boss of death, as he was the boss of life. Either way, he couldn't just leave Lazarus alone. Once Lazarus was thrown out of the comfy bed of eternity, he wandered the world forever homeless, forever afraid to fall asleep, dreaming of dreaming.* [16]

11 Si la photographie doit être un signe, une trace, c'est d'abord de ce que l'on en dit dans le présent. C'est là l'enjeu de l'heuristique de la révélation photolittéraire : jamais achevée, toujours performée, si bien que son pouvoir ne réside plus dans un hypothétique « ça a été » mais « ça aurait pu être ».

Ça n'a pas été (mais ça aurait pu) : de la remédiation à la rétro-médiation

12 C'est sur cette conclusion provisoire que nous pouvons à présent explorer une seconde chambre noire post-photographique, celle de l'application gratuite Pixlr-o-matic, qui vous permet de manipuler vos images pour leur donner, grâce à une sélection de filtres, de calques et de cadres numériques, un « effet » argentique. Dans une mise en scène numérique du bain révélateur, je peux jouer à transformer en quelques clics ma photo numérique. Mais attention : ce que j'obtiens n'est pas un cliché argentique, bien sûr, c'est plutôt une *image du fait argentique*. Ce qui est tout à fait remarquable avec cette application, c'est qu'elle fait fi de toute vraisemblance technique, mais donne enfin corps à notre imaginaire de la chambre noire. Barbarisme tech-

nologique, elle mêle des formes qui n'ont parfois jamais existé, mais qui reposent sur les nouvelles connotations que le numérique confère à l'argentique. Or qu'est-ce que ce petit jeu dit finalement de la remédiation en cours ?

13 Il semblerait en effet que les pratiques post-photographiques soient encore plus complexes que le phénomène décrit par Bolter et Grusin. Dans leurs travaux, Bolter et Grusin distinguent deux principales « stratégies » évolutives des médias. D'une part, l'« immédiateté », qui favorise un processus d'effacement du médium, lequel se fait transparent pour donner au spectateur l'illusion d'un accès direct au réel ; de l'autre, le principe d'« hypermédiateté », qui s'attache à opacifier le médium, à en souligner les marques formelles, le bruit. Cette tension naturelle entre immédiateté et hypermédiateté est exacerbée dans le cas du médium photographique, tiraillé entre des injonctions qualitatives de haute définition, et des traces artificielles de l'argentique (comme ici nos filtres) qui confèrent un degré d'authenticité supplémentaire à l'image. Ce sont finalement deux façons de concevoir le réel qui s'opposent ici. Mais la remédiation opérée par la post-photographie ne s'arrête pas à ce seul paradoxe. Car force est de constater que la photo argentique ne fait pas que transmettre au numérique certaines de ses singularités : elle se réinvente au contact d'une nouvelle culture. Ce que l'on veut dire ici, c'est que le numérique aura aussi engendré en partie, et rétroactivement, la photo argentique. Pour penser ce phénomène de remédiation « à rebours », on proposera le terme rétromédiation.

14 Pour bien comprendre cette invention numérique de l'image argentique, et son influence sur le mythe de la révélation, considérons par exemple l'ouvrage d'Atiq Rahimi, *Le Retour imaginaire*[17]. D'origine afghane, Rahimi s'est exilé en France en 1984, où il est devenu d'abord cinéaste, puis écrivain. En 2002, après la chute des talibans, Rahimi se rend à Kaboul pour la première fois depuis près de vingt ans, afin de tenter de retrouver le lieu où son frère, assassiné pendant la guerre civile, a été inhumé. *Le Retour imaginaire* livre le récit de ce retour d'exil douloureux en mettant en scène deux personnages, incarnations des deux identités irréconciliables du sujet diasporique : celle qui est partie et celle qui est restée, à jamais abandonnée sur place. Nous avons donc Atiq, le photographe de retour au pays après vingt ans d'exil, et son alter ego, lui aussi prénommé Atiq, un écrivain public

réduit au silence par la répression talibane. Récit à deux voix et à deux médias (texte et photo), *Le Retour imaginaire* relate leurs retrouvailles à Kaboul tout en soulignant les limites de ce retour, dans la mesure où le sujet diasporique demeure irrémédiablement clivé.

15 Chez Atiq Rahimi, la quête identitaire prend une dimension particulière en s'incarnant dans l'acte et l'appareil photographiques. Arrivé en Afghanistan avec son matériel moderne, le personnage d'Atiq va vite se heurter aux limites de son appareil numérique qui, selon lui, ne produit que des images « aveugles ». À la recherche d'un « appareil qui sache voir », Atiq se tourne vers un procédé photographique primitif : le sténopé, une simple caméra obscura tapissée d'une feuille de papier photosensible. Plus précisément, Atiq choisi un kamra-e-faoree, machine « deux-en-un » qui combine appareil photo et chambre noire, principalement utilisée par des photographes de rue pour la pratique exclusive du portrait :

> Nous partons en quête de Maqsoud le photographe. Nous prenons place devant son appareil. Devant l'appareil, il faut rester immobile, retenir son souffle. La mort en exercice. Un instant plus tard, Maqsoud tire notre photo de la grosse boîte en bois. Le cliché est encore humide. Sur la photo, on dirait des personnages du siècle dernier. [18]

16 Atiq Rahimi va se livrer à un contre-usage de l'appareil : le sténopé est un appareil fait pour rester stable et immobile, devant lequel on doit venir poser ? Qu'importe ! Atiq emporte partout avec lui cette lourde boîte et capte des plans larges, souvent en mouvement. Résultat : des images en noir et blanc floues, au vignettage très marqué, qui laissent voir le grain épais du papier. Cet effet esthétique, dont la poésie est indéniable, est aussi un parti-pris éthique et politique. Car l'appareil fait ici autant sens que ses images, et on ne peut comprendre *Le Retour imaginaire* sans en connaître le fonctionnement et les usages culturels.

17 Traditionnellement destiné à forger des images pour agrémenter les papiers d'identité des Afghans – en particulier le *tazkira*, un document obligatoire pour les citoyens –le kamra-e-faoree est en effet essentiellement associé à l'attribution de la nationalité afghane. Une nationalité qu'Atiq l'exilé a perdue lorsqu'il a demandé l'asile en

France. L'usage du sténopé procède d'un parti pris autant esthétique que politique : en s'appropriant l'appareil pour le détourner de ses usages traditionnels, quitte à le pousser dans ses retranchements techniques, Rahimi entend déconstruire l'identité de ce regard national afin de plonger son regard dans l'identité afghane[19]. Et puisque l'appareil avait peu à peu disparu des rues de Kaboul sous le régime iconophobe taliban qui en avait d'abord interdit, puis limité l'usage, ce détournement témoigne d'un engagement politique en faveur du fait photographique. En transgressant l'usage exclusif du portrait pour réaliser des natures mortes, des paysages, Rahimi prend acte de la levée récente, encore fragile, d'une censure de l'image. Il confère au médium photographique une valeur éthique, dans laquelle la recherche identitaire se substitue à la fonction d'identification policière du régime répressif et taliban.

18 La période post-photographique se traduit ainsi par une exploration et une revalorisation de la mythologie du médium, quitte à la récrire par endroits. C'est le sens même du concept de rétromédiation : une stratégie en apparence « conservatrice » comme celle de Rahimi, qui renonce aux techniques modernes pour choisir un appareil local et ancestral, est en vérité imprégnée d'une culture de l'image éminemment occidentale et relève d'un comportement photographique très moderne. Pour l'exprimer de façon plus radicale, on dira qu'il s'agit là d'une tentative de faire de la photo numérique avec un sténopé du siècle dernier.

Voir et savoir à l'ère numérique : la condition anamorphique du réel

19 Achevons notre parcours avec une dernière chambre noire, peut-être l'ultime chambre noire : celle des aveugles. En 1999, le photographe et écrivain catalan Joan Fontcuberta réalise une série de clichés intitulée *Sémiopolis*, qui met en scène les traductions tactiles, c'est-à-dire les pages en braille, des grands textes de la littérature mondiale : par exemple, la nouvelle « L'aleph » publiée par Borges en 1959. Les prises de vue en plan serré avec une légère contre-plongée, sous une lumière rasante, déforment la page jusqu'à ce que le braille

devienne à peine identifiable. *Sémiopolis* cultive les paradoxes : si le voyant ne peut déchiffrer ni même reconnaître le langage adapté au non-voyant, l'aveugle est à son tour privé de la représentation tactile du texte, remise à plat par la photographie. Voyants et non-voyants sont aveuglés. Mais ce torpillage du système du signe vient pourtant reconstruire une nouvelle image qui le contient et le dépasse à la fois. Mêlant deux formes de représentation stratifiées, *Sémiopolis* crée des anamorphoses dont les deux facettes, manifeste et latente, n'auraient pas été correctement dissociées. Alors qu'aujourd'hui le fait numérique n'en finit plus, de Street view à la Google glass, de façonner de nouvelles machines de vision toujours plus perfectionnées qui promettent l'accès à une réalité dite « augmentée », *Sémiopolis* nous amène à nous poser une dernière question : que signifie voir, et *a fortioribien* voir ? La question a son importance, car dans notre culture, nous avons toujours associé l'idée du voir à celle d'un savoir – à une conception philosophique du monde et de l'homme [20]. Il s'agit donc rien de moins que de déterminer quelle(s) conception(s) du réel se dessine(nt) à travers le paradigme numérique du voir.

20 Le fait que Fontcuberta ait choisi de photographier l'Aleph ne tient pas du hasard : la nouvelle de Borges est elle aussi une déclinaison du mythe de la révélation, qui interroge la relation entre le réel et ses représentations. Pour résumer en deux mots l'histoire : Borges est un jour convoqué chez son rival de toujours, l'écrivain raté Carlos Argentino. Lorsque Borges arrive, la bonne annonce que « monsieur, comme toujours, est à la cave, en train de révéler des photographies » [21]. Sur quoi apparaît finalement Carlos, en proie à une grande agitation, car on menace de l'expulser de sa maison pour la détruire. Carlos est au désespoir : c'est justement dans sa cave que se trouve, caché sous l'escalier, un *Aleph*, une petite sphère « où se trouvent, sans se confondre, tous les lieux de l'univers, vus de tous les angles » [22], dans lequel il puise toute son inspiration. Pressé de constater les choses par lui-même, Borges descend à son tour dans la cave. La révélation qui l'attend sera violente :

> Je vis l'Aleph, sous tous ses angles, je vis l'Aleph et sur l'Aleph la terre, je vis mon visage et mes viscères, je vis ton visage, j'eus le vertige et je pleurai, car mes yeux avaient vu cet objet secret et conjectural, dont les hommes usurpent le nom, mais qu'aucun homme n'a regardé : l'inconcevable univers. [...] Ici commence mon désespoir d'écrivain [23].

21 Désespoir d'écrivain car, si un tel objet absolu existe bel et bien, comment en rendre compte ? Que peut le langage en comparaison de l'inconcevable Aleph, combinaison impossible de l'infini et du fini, de l'universel et du singulier ? L'Aleph figure l'idéal de l'image latente photographique : une image absolue, virtuelle, qui contient toutes les images parce qu'elle est encore invisible. Développer une photographie, c'est en effet actualiser une potentialité, mais se priver de toutes les autres. Vouloir dire l'Aleph, ce sera donc forcément le trahir. Et pourtant Borges écrit. Plus précisément, il réécrit sa propre version de la *Comédie* de Dante, qui lui-même réécrivait la catabase d'Énée comptée par Virgile... Il plane ici l'ombre d'Orphée, puni d'avoir voulu voir, car seul son regard pouvait lui prouver la présence d'Eurydice. Borges ne commet pas cette faute. Il accepte l'aveuglement et ses révélations occultes. Avec lui se décline une conception de l'art comme une déviation, un égarement ou une aberration nécessaire. *L'Aleph* est un manifeste du mal voir, pour *savoir* ou *comprendre* les choses autrement. La forme est d'abord à trouver dans l'informe : c'est sur cette intuition que nous pouvons explorer davantage le concept d'anamorphose, afin de penser un modèle ontologique à l'ère numérique.

22 Littéralement, l'anamorphose désigne une « forme qui revient », c'est-à-dire une déformation réversible (souvent, par la médiation d'un miroir). Utilisée par les architectes dès l'antiquité, ces perspectives « dépravées », comme les appelle Baltrušaitis [24], n'ont donné naissance au terme « anamorphose » qu'à la Renaissance. Elles qualifient alors des images dissimulées dans d'autres images (sur le modèle des *Ambassadeurs* de Holbein, pour ne citer qu'un cas parmi les plus connus). L'anamorphose est étroitement reliée à l'histoire de la perspective linéaire telle qu'elle fut modélisée à la Renaissance, et dont Panofsky [25] a montré combien elle avait normalisé notre regard, le figeant comme un « œil » unique, immobile, absolu. L'anamorphose assume ainsi une position critique contre un modèle esthétique où la vue occupe une place hégémonique. Elle présuppose la possibilité d'une autre vision du monde – plus complexe, hétérogène et multiple. Au XX^{e} siècle, les anamorphoses surréalistes célèbreront ainsi « la puissance déformatrice et non restauratrice des formes déformées » [26] : c'est juste là, d'ailleurs, que se situe l'Aleph de Fontcuberta.

23 Ces expériences anamorphiques nous engagent à ne pas essentialiser le sens de la vue, souvent conçu comme une réalité simplement organique. Voir, savoir, sont aussi le résultat d'une médiation. Mais c'est à nous de confronter le réel construit par cette médiation. L'anamorphose, parce qu'elle conçoit la médiation comme un geste engageant le corps du spectateur, présuppose un véritable « acte ontologique »[27], comme le propose Lyotard. Pour comprendre le sens et la portée de cet acte, nous explorerons une dernière œuvre, *Étant donnée*[28], que l'écrivaine Cécile Portier a réalisé avec la collaboration d'un collectif d'artistes. *Étant donnée* explore le thème de la collecte de nos données personnelles et de la construction de nos identités numériques, à travers un concept massivement investi ces dernières années par les artistes et les théoriciens du numérique : le *profil*. Dès lors que nous utilisons un ordinateur relié à Internet, nous sommes en effet soumis à la médiation des grandes plateformes (Google, Facebook, Microsoft, etc.) qui collectent nos données au moindre de nos clics. De ces données, les géants du web façonnent nos profils, afin de calculer et même de prévoir nos comportements. Nous sommes ainsi passés à la moulinette algorithmique, sans cesse observés et mis à nu sans toujours le savoir. Mais est-il possible d'échapper à ce profilage systématique, et de reprendre la main sur la construction de notre identité numérique ?

24 *Étant donnée* se présente comme une œuvre de résistance à cette nouvelle folie du voir invasive. *Étant donnée* est un récit hypermédiatique, uniquement disponible en ligne, où l'internaute est invité à recomposer l'identité d'une femme, amnésique, retrouvée inanimée dans un terrain vague. Le récit s'ouvre sur une pièce interactive, dont l'interface reproduit le *panoticon* des temps modernes, Google Street View : le corps dénudé de notre disparue apparait allongé dans l'herbe, mais s'efface presque aussitôt. Pour faire apparaître de nouveau la jeune femme, il faut caresser de ses doigts l'écran tactile de notre liseuse – mais à peine l'image se révèle-t-elle qu'elle redisparait aussitôt. *Étant donnée* présente un air de déjà vu : cette scène d'ouverture est un écho à l'œuvre de Duchamp – *Étant donnés* (au masculin). Chez Duchamp, le dispositif accentuait l'effet de la perspective linéaire en engageant le spectateur à observer, par un trou dans une porte, une scène exactement identique. L'œuvre de

Duchamp mettait le spectateur en position de voyeur difficile à supporter, or comme le dit Cécile Portier :

> Nous sommes aujourd'hui très précisément dans cette situation : les données nous font la promesse de pouvoir tout voir, mais on oublierait assez facilement qu'il existe un point aveugle, que tout n'est pas si évident dans cette visibilité triomphante, et que peut-être il est nécessaire de venir éclairer le plein jour d'une autre lumière, poétique, politique, pour briser l'évidence du « tout est donné ». [29]

25 Chez Duchamp, nous ne pouvions glisser qu'un seul œil par l'interstice de la porte, ce qui nous fait perdre toute idée de profondeur : le monde semblait plat. C'est cette platitude que le dispositif médiatique de Cécile Portier tente de contrecarrer en engageant le spectateur à *effacer* l'image à l'écran pour faire apparaître, sous l'image justement, le corps de la disparue. Belle illustration de cet acte ontologique que suppose l'anamorphose : votre caresse opère non plus une résurrection, mais une réincarnation du corps féminin, au sens premier de « redonner chair ». Ultime paradoxe : en associant le geste de lecture/écriture à un effacement, Cécile Portier vient ainsi performer une forme d'aveuglement désormais devenue une nécessité, dans un monde numérique qui aura fait naître, après tant de combats pour le devoir de mémoire, une nouvelle lutte pour le droit à l'oubli.

Pour une heuristique de la révélation

26 Alors que s'achève ce parcours dans les chambres noires argentiques et numériques de la création photolittéraire contemporaine [30], revenons-en à notre question liminaire : le concept de révélation peut-il encore opérer dans le contexte de la culture numérique ? A-t-il seulement un sens à notre époque où s'affrontent deux postures : d'un côté un soupçon systématique nourri aux théories du complot (notamment à l'endroit des *fake news*, qu'elles soient avérées ou non), de l'autre un relativisme absolu par lequel nous renonçons à l'idée même de vérité. Si la mythologie contemporaine de la photographie – un media dont on il n'est nul besoin de rappeler la relation conflictuelle et même tourmentée avec le réel – a largement réinvesti la

thématique de la révélation, c'est d'abord pour en mettre en scène la disparition tant redoutée : disparition d'une technique, d'un savoir-faire, mais aussi d'une herméneutique de l'image. Pourtant, en questionnant la transaction [31] qui s'opère avec la remédiation photonumérique, elle vient paradoxalement raviver un concept qui risquait peut-être d'évoluer en un *topos* quelque peu éculé. Cela tombe d'autant mieux que nous vivons aujourd'hui dans un monde où l'idée et l'idéal de révélation – dans un sens ontologique, heuristique et même éthique – est devenu particulièrement critique. La fiction contemporaine se saisit donc pleinement du concept pour penser les enjeux du monde actuel, non sans le réévaluer au passage, ou même en refaçonner les contours.

27 Aussi, si le mythe de la révélation photographique est loin d'avoir disparu avec l'ère numérique, s'il s'est même transformé en même temps que l'on comprend (ou méprend) les nouvelles technologies, force est de souligner qu'il engage sa propre réinvention, s'augmente de nouvelles connotations, quitte à réécrire par endroits l'histoire du média photographique comme de ses pratiques. C'est ce que l'on a qualifié dans cet article de « rétromédiation ». Cette rétromédiation de la révélation dessine, et c'est là son apport le plus essentiel, une nouvelle ontologie fondée sur le modèle anamorphique, lequel présuppose une multiplicité du réel – dont la photographie et l'écriture peuvent saisir des instants, des aperçus, certains angles, mais probablement pas la totalité. On est loin, de fait, de l'expérience épiphanique souvent fantasmée par les écrivains qui se sont intéressés à la photo, mais on échappe aussi au piège du relativisme : la révélation contemporaine renvoie en effet à cette *puissance* qui est le propre de l'image latente argentique, une image contenant potentiellement toutes les images encore à venir, à performer, à rendre visible. Comme l'aura si bien dit Anne-Marie Garat :

> Je ne sais rien des révélations, j'y collabore, j'y travaille dans l'obscurité de l'écriture. Le pouvoir argentique des mots décide dans ce travail au noir qui arrête les formes, les leste de langage, trace des lignes de partage, lignes de litige latentes. Avant d'apprendre que cette image de vigne appartenait au côté de l'envers, celui des mots, je reste longtemps aveugle dans la chambre [32].

28 Ainsi, chez Portier comme chez Hemon, ou encore Rahimi, la révélation post-photographique s'apparente plutôt à une non-révélation, une anti-révélation. Mais dans le sens positif du terme : un inachèvement, une fin ouverte. Si le terme de « post-photolittérature » peut donc faire sens, c'est probablement dans l'exercice de cette philosophie de la photographie défendue par Vilem Flusser, qui nous engage à « réfléchir à cette possibilité de la liberté – et par là-même de l'interprétation – dans un monde dominé par les appareils. » [33].

BIBLIOGRAPHY

Baltrušaitis Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus, Les perspectives dépravées*, 3e éd., Paris, Flammarion, Idées et recherches, 1984.

Barboza Pierre, *Du photographique au numérique : la parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, L'Harmattan, 1996. http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&no=14889&razsqlclone=1.

Barthes Roland, *La Chambre claire, note sur la photographie*, 1re éd., Paris, Gallimard, Seuil, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980. http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Cahiers-du-Cinema-Gallimard/La-Chambre-claire.

Birk Lucas et Foley Sean, *Kafkanistan*, Pap/Cdr, New York ; London, Glitterati Inc., 2012.

Bolter J. David et Grusin Richard A., *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000.

Bon François, « Journal la lettre qui manque », *Tiers Livre*, 2013. http://www.tierslivre.net/krnk/spip.php?article1497

Gilles Bonnet, « Fabula, Atelier littéraire : LitteraTube », Text. https://www.fabula.org. Consulté le 20 juillet 2018. http://www.fabula.org/atelier.php?LitteraTube#_ftnref2.

Borges Jorge Luis, *L'Aleph*, traduit par Roger Caillois et René L. F. Durand, Paris, Gallimard, La Croix du Sud, 1967.

Cortázar Julio, « Las babas del diablo » in *Las armas secretas*, Editorial Sudamericana, 1959.

Cyr John, et Rexer Lyle, *Developer trays*, New York, PowerHouse Books, 2014. http://www.johncyrphotography.com/page1/developertrays.html.

Dubois Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, Cinéma et image, 1990.

Ernaux Annie, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, Folio, 2005. http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Blanche/L-usage-de-la-photo.

———, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008. http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio/Les-annees.

Flusser Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*. 2e éd., Belval, Circé, 2004.

Foley Sean et Birk Lukas, *Afghan Box Camera by Lukas Birk*, Dewi Lewis Publishing, 2013.

Foley Sean et Birk Lukas, « Afghan Box Camera Project », 2017.http://www.afghanboxcamera.com/.

Fontcuberta Joan, « Borges et moi », *La Pensée du Midi*, no 2, 2000.

———, *Le Baiser de Judas : photographie et vérité*, Arles, Actes Sud, 2005. http://www.actes-sud.fr/catalogue/actes-sud-beaux-arts/le-baiser-de-judas.

Garat Anne-Marie, *Photos de famille*, Arles, Actes sud, 2011.

Giuseppe Enrie, *Le Saint Suaire révélé par la photographie*, traduit par Georges Porché, Les Moulineaux, Paris, Procure du Carmel de l'Action de Grâce (117, rue Notre-Dame-des-Champs)-Impr. Saint-Paul, 1936.

Goldsmith Kenneth, *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, Columbia University Press, 2011.

Hemon, Aleksandar, *The Lazarus project*, New York, Riverhead Books/Penguin Books Inc., 2008. http://www.penguinrandomhouse.com/books/292630/the-lazarus-project-by-aleksandar-hemon/9781594483752/.

Krauss Rosalind E., *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, 1re éd., Paris, Macula, Histoire et théorie de la photographie, 1990. http://www.editionsmacula.com/livre/45.html.

Lyotard Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Editions Klincksieck, 1985.

Ménard Pierre, « Une nouvelle manière de voir le monde », *Liminaire*, 2016. http://liminaire.fr/entre-les-lignes/article/une-nouvelle-maniere-de-voir-le.

Mitchell William J., *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, 1re éd., Cambrige, Londres, MIT Press, 1992. https://mitpress.mit.edu/books/reconfigured-eye.

Mondzain Marie-José, *Image, icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, Ordre philosophique, 1996. http://www.seuil.com/ouvrage/image-icone-economie-les-sources-byzantines-de-l-imaginaire-contemporain-marie-jose-mondzain/9782020208673.

Montier Jean-Pierre, *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Interférences, 2015.

Panofsky Erwin, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduit par Guy Ballangé, Paris, Editions de Minuit, Le sens commun, 1976. http://www.lesediti

nsdeminuit.fr/livre-La_Perspective_comme_forme_symbolique_et_autres_essais-2214-1-1-0-1.html.

Portier Cécile, « Étant Donnée », *Étant Donnée*, 2012. http://etantdonnee.net.

———, « Étant donnée : une fable poétique sur le régime de notre identité numérique », *Itinéraires, Littérature, textes, cultures*, n° 2015-3 (juin). https://doi.org/10.4000/itineraires.3124.

Rahimi Atiq, *Le Retour imaginaire*, Paris, POL, 2005. http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-84682-112-7.

Savelli Anne, « Marilyn Everywhere », *Fenêtres Open Space*, 2018. http://annesavelli.fr/marilyn-everywhere/.

Sebald W. G., *Austerlitz*, traduit par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, Lettres allemandes, 2002. https://www.actes-sud.fr/catalogue/litterature-etrangere/austerlitz.

Verne Jules, *Les frères Kip*, Paris, J. Hetzel, 1903.

Wicky Erika, *Les Paradoxes du détail : Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

NOTES

1 François Bon, « Journal | la lettre qui manque ». Le *Tiers Livre*, 7 avril 2013. http://www.tierslivre.net/krnk/spip.php?article1497.

2 Anne Savelli, « Marilyn Everywhere », *Fenêtres Open Space*, 2018. http://annesavelli.fr/marilyn-everywhere/.

3 Pierre Ménard, « Une nouvelle manière de voir le monde », *Liminaire*, 3 avril 2016. http://liminaire.fr/entre-les-lignes/article/une-nouvelle-maniere-de-voir-le.

4 « Le concept « photolittérature » désignera l'ensemble des conjonctions qui, des années 1840 à aujourd'hui, ont noué la production littéraire avec l'image photographique, les processus de fabrication spécifiques qui la caractérisent et les valeurs (sémiotiques, esthétiques, etc.) qu'elle infère. Il s'agit matériellement de productions éditoriales illustrées de photographies, mais aussi d'œuvres dans lesquelles le procédé et l'imaginaire qui lui est associé (l'exploitation de l'idée de « révélation », la rhétorique de l'inversion en positif/négatif, ou noir/blanc, ou bien encore la décomposition de descriptions en équivalents d'instantanés, etc.) jouent un rôle structurant. Ce corpus comprend donc en droit et de fait des œuvres illustrées ou non […]. Telle est la raison qui nous fait préférer l'expression de « territoire

photolittéraire » à la notion de genre, à laquelle nous aurions pu aussi songer. » Jean-Pierre Montier, *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 20-21.

5 Gilles Bonnet, « Fabula, Atelier littéraire : LitteraTube », Text. https://www.fabula.org. Consulté le 20 juillet 2018. http://www.fabula.org/atelier.php?LitteraTube#_ftnref2.

6 Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing : Managing Language in the Digital Age*, Columbia University Press, 2011.

7 La post-photographie est un concept d'abord formalisé dans les années 1990 par les premiers théoriciens de la photographie numérique (par exemple dans Mitchell (1992) ou Barboza (1996)), qui ont alors tendance à appuyer la rupture entre les technologies argentique et numérique. Plus récemment, la post-photographie a acquis un sens quelque peu différent, sous l'influence d'une nouvelle génération d'artistes, mais aussi de théoriciens, marqués par l'évolution du fait numérique en une culture à part entière, caractérisée par le triomphe du web. La post-photographie a désormais plutôt tendance à désigner l'exploration des pratiques sociales et ludiques de l'image, ses réappropriations, son recyclage.

8 John Cyr et Lyle Rexer, *Developer Trays*, New York, PowerHouse Books, 2014. http://www.johncyrphotography.com.

9 Pour prendre la mesure de cette rumeur, on pourra lire le livre d'Enrie Giuseppe, le second photographe du Suaire. Voir Enrie Giuseppe, *Le Saint Suaire révélé par la photographie*, traduit par Georges Porché. Les Moulineaux, Paris, Procure du Carmel de l'Action de Grâce (117, rue Notre-Dame-des-Champs): Impr. Saint-Paul , 1936.

10 Voir aussi Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Ordre philosophique, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

11 Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*, 1re éd., Cahiers du Cinéma/Gallimard, Paris, Gallimard, Seuil, 1980.

12 *Idem*, p. 109.

13 *Idem*, p. 115.

14 Voir notamment Rosalind E. Krauss, *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, 1re éd., Histoire et théorie de la photographie, Paris, Macula, 1990, et Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Cinéma et image, Paris, Nathan, 1990.

15 Aleksandar Hemon, *The Lazarus Project*, New York, Riverhead Books/Penguin Books Inc., 2008.

16 Aleksandar Hemon, *op. cit.*, p. 179.

17 Atiq Rahimi, *Le Retour imaginaire*, Paris, POL, 2005.

18 Atiq Rahimi, *op. cit*, p. 21.

19 Pour plus d'informations sur le fonctionnement du Kamra-e-faoree, voir le travail de Lukas Birk et Sean Foley, dans *Afghan Box Camera Project* (*Afghan Box Camera by Lukas Birk*., Dewi Lewis Publishing, 2013) et *Kafkanistan* (Pap/Cdr. New York; London, Glitterati Inc, 2012).

20 On consultera notamment les travaux d'Erika Wicky, *Les Paradoxes du détail : Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

21 Jorge Luis Borges, *L'Aleph*. traduit par Roger Caillois et René L. F. Durand, 1 vol., La Croix du Sud, Paris, Gallimard, 1967, p. 124.

22 *Idem*, p. 122.

23 *Idem*, p. 126.

24 Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées*, 3e éd., Idées et recherches, Paris, Flammarion, 1984.

25 Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduit par Guy Ballangé.

26 Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 195.

27 Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Editions Klincksieck, 1985, p. 377.

28 Cécile Portier, « Étant Donnée ». *Étant Donnée*, 2012. Le site n'est aujourd'hui plus accessible mais peut être consulté via la wayback machine : https://web.archive.org/web/20180101080923/http://etantdonnee.net/.

29 Cécile Portier, « *Étant donnée* : une fable poétique sur le régime de notre identité numérique », *Itinéraires*, 2016.

30 Bien évidemment, le corpus présenté ici n'a nullement la prétention d'être exhaustif, bien qu'il se veuille représentatif de tendances fortes dans le champ de l'écriture photolittéraire contemporaine. On renverra, pour se faire une idée plus précise de la richesse du corpus contemporain, au répertoire de la photolittérature ancienne et moderne : phlit.org.

31 J'utilise ici le terme « transaction » au sens où l'entend Jean-Pierre Montier lorsqu'il définit la dynamique photolittéraire : « le "paradigme argentique" peut fonctionner afin de mettre en valeur des gains (ou des pertes) réciproques dans l'acte consistant à passer d'un registre à l'autre ou d'un objet à l'autre, tout en effaçant cet acte par lequel s'est effectuée la transaction ». Ici s'ajoute à la transaction photographie-littérature un second échange entre l'argentique et le numérique.

32 Anne-Marie Garat, *Photos de famille*, Arles, Actes sud, 2011, p. 182.

33 Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, 2e éd., Belval, Circé, 2004, p. 113.

AUTHOR

Servanne Monjour
Université Paris Sorbonne (CELLF)

2. Collectes & mémoires

Collectionneurs d'instants : poésie et photographie sur le net

Dominique Pety

DOI : 10.35562/marge.329

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

La mise en liste
Spatialité réversible et retournement du temps
L'inconscient de l'image
L'aura et le flux

TEXT

1 L'artiste et théoricien de l'art Joan Fontcuberta a récemment défini la « condition post-photographique » qui est la nôtre, avec l'inflation « pathologique » des images qui déferlent dans l'espace numérique :

> Dans le contexte de la post-photographie, la vérité et la mémoire – autrefois des fondements de la photographie – cèdent le pas à la connectivité et à la communication [...]. L'image perd sa dimension magique et se sécularise. La massification la rend triviale : les moments exceptionnels (instants décisifs) sont supplantés par les moments banals (instants non décisifs). Le mandat de stabilité et de permanence de la photographie se voit remplacé par celui de contamination et d'instantanéité... Le désir d'immanence et d'immortalité fait place au désir de transitivité et de simultanéité [1].

2 Il semble ainsi que se soit déployé, mais à une toute autre échelle, le hasard, porteur de non-sens, dont Yves Bonnefoy suggère l'irruption (novatrice, mais à terme, mortifère) dans les premiers daguerréotypes, et qu'allait amplifier la photographie instantanée et la couleur [2]. Bonnefoy affirme que certains photographes ont su alors « opposer au néant qu'on peut découvrir dans la photographie quand elle déploie le hasard, la volonté d'être qui se marque dans cette autre

saisie qu'elle permet, le regard[3] », et que les poètes ont ce rôle en partage avec les photographes.

3 En analysant les réalisations de certains poètes photographes qui publient régulièrement dans l'espace numérique, et souvent sous la forme diaristique du blog, nous voudrions montrer comment, tout en s'inscrivant dans l'économie inflationniste et mouvante du cyberespace, ils pensent effectivement l'image photographique, dans son dialogue avec le texte poétique, à rebours des évolutions actuelles. Pour renforcer ses caractéristiques menacées, ils s'efforcent même de mettre en place des dispositifs qui valorisent l'éphémère singulier, tout en l'inscrivant dans une pérennité et dans une lignée.

4 Il nous semble que le poète-photographe opère alors autour de ses images un processus de densification du sens proche de celui que le collectionneur applique à ses objets, tel que l'a décrit Walter Benjamin[4], et qui va bien au-delà de la simple collecte : il s'agit au contraire de réaliser un montage complexe qui permet l'inscription dans une série structurée, dans une temporalité et un espace complexes, dans un projet cognitif, affectif ou esthétique, et de réveiller ou de doter d'un pouvoir neuf l'objet ainsi recueilli et paré.[5]

5 C'est cette démarche de collectionneur, paradoxalement appliquée à l'instant, que nous voudrions examiner ici, particulièrement dans les sites « Carnets » d'Arnaud Maïsetti, et « Gammalphabet » de Jean-Yves Fick.

6 On se propose ainsi d'analyser un autre régime de l'image et comment le texte littéraire y contribue pour paradoxalement sertir l'instant dans l'espace flottant et dans le fil retravaillé du temps, et rendre au visuel et au textuel combinés leur magie propre.

La mise en liste

7 Arnaud Maïsetti dans ses « Carnets » recourt très souvent à la mise en liste de photographies, en dialogue avec un texte. Dans « Aix | entre les toits, les draps défaits de la ville[6] » (24 août 2016), cette liste est complexe, et parfois redondante. Après une image liminaire qui se modifie au passage du curseur (face-à-face avec un champ de tuiles au matin *vs.* rue en plongée, des toits vers ces creux gris de la ville qu'ils surplombent) et sert de frontispice au texte, plusieurs séries de

photos sont séparées par des citations : toits du matin en 3 photos qui déclinent l'image liminaire ; toits au crépuscule (3 photos) ; toits dans la nuit (3 photos) ; l'aube du jour d'après (5 photos, dont 4 d'un soleil intensément réverbéré dans une portion de toit vitré, symétriquement disposées autour de la rue en plongée, que l'ombre n'a pas encore gagnée). Le texte orchestre cette mise en liste en insistant d'abord sur le motif de l'unique qui contrebalance l'expansion du nombre, en imposant l'idée d'un moment rare (les vocables de « chance » ou d'« appel » reviendront dans la suite du texte, le jeu d'écho entre « privilège » et « sacrilège » souligne encore l'élection paradoxale de celui qui regarde) :

> D'où vient l'appel quand, de la fenêtre, on a vue sur les toits ? Cette chance qu'on éprouve quand on vit auprès de cette vue : d'où vient qu'on l'éprouve comme un privilège secret, un peu comme un sacrilège arraché aux foules ?

8 Le nombre des images fait écho à cet autre nombre, celui des foules, mais la vision en surplomb semble une garantie symbolique dans cette gestion du flux. En outre le texte scande le déroulement des images, légitimées comme une palpitation organique (« Depuis les toits, l'océan de la ville, ces vagues de toits qui ondulent avec le soleil : cette lumière jamais la même. »), conjuguées à des moments de vie saillant, à des récits latents (« Et les histoires qu'on devine sous les toits tendus comme des draps : les drames et les amours dévorés sous les cris, l'ennui simple des vies ravagées ou apaisées. »), insérées dans un cycle qui fond les temps (« On voit la neige tomber et l'aube, et la nuit. La pluie tout ensevelir ; et le jour tout soulever. »), gonflant les voiles du rêveur :

> On scrute sous ces ombres, d'autres ombres qui pourraient les rejoindre. Et les draps flottent : appellent plutôt que séparent. Rideau entre nous et ce théâtre : on rêve, on délire. On voit ce que personne ne verra jamais. L'appel est là : on veille, et c'est semblable aux rêves.

9 Les séries d'images, dont la modulation résonne ainsi avec le texte, sont en outre ponctuées par un montage de citations littéraires (Valéry : « Ce toit tranquille, où marchent des colombes » ; Éluard : « et les toits de la ville seront des beaux oiseaux mélancoliques, aux

ailes décharnées », ou « je glisse sur les toits des vents », « Quand notre ciel se résoudra, Ce soir […] / Ma maison aura un toit, Ce soir » ; Breton, l'amour « bateau propice qui circule sur les toits »). Ces citations métaphoriques renouvellent, dans le sillage du texte de Maïsetti, la métamorphose des toits.

10 On voit ainsi comment la multiplicité des photographies est condensée en une structure complexe qui intègre un texte original et un montage citationnel, lequel était d'ailleurs triplement programmé par la citation liminaire (Valéry) et deux autres dispositifs allusifs en fin de texte : une note marginale (« "La poésie se fait dans un lit comme l'amour / Ses draps défaits sont l'aurore des choses." Breton »), un titre inséré (« Ce titre d'un recueil oublié de René Char : *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*. Y penser, l'oublier sur le lit, et regarder ces toits comme une autre vie. »), qui construit finalement l'adéquation entre *les* toits et le déroulé d'*une* vie (passée à les contempler, les rêver, et les récupérer, comme les images, dans son unité).

11 Dans l'écriture d'Arnaud Maïsetti, on peut relever d'autres constructions similaires de la série, qui jouent sur la diversité dans l'unité [7]. Mais il existe aussi d'autres mises en liste qui parient quant à elles sur le leitmotiv, le refrain, la litanie comme dans « Pointe Rouge | ce qui dore, le soir [8] » (3 septembre 2016). Ici le titre est immédiatement articulé à la première phrase du texte « Et veille sur nous. », dont le verbe revient ensuite à l'impératif comme une prière (« Veille sur nous depuis ce qui tremble sous le vent », « Veille sur nous infiniment », « Veille sur nous comme l'amant qui penché […] »). L'inaccessible du ciel de fin d'été, à qui s'adresse l'invocation, est ensuite désigné par un geste qui dans sa récurrence semble un rituel et donne sens aux sept images de frondaisons en contre-plongée qui suivront :

> Tendre les mains vers ce qu'on ne touchera jamais : et prendre les images comme un voleur, sept fois recommencer, sept fois puiser ici le mouvement du ciel, sept fois se laisser envahir par les forces.

12 Un autre texte, « solstice des vies passées, et à venir [9] » (21 juin 2016), évoque précisément une série de rituels (indiens, égyptiens, celtes, hindous), « rites qui voudraient conjurer le temps », et dont l'écriture

littéraire et photographique, dans son ressassement (« […] retenir encore, et encore »), semble le prolongement.

13 Certains textes réfléchissent aussi à la façon dont la série littéraire et photographique s'inscrit dans l'espace de la page web. Dans « À l'heure dite, soleils couchés [10] » (3 novembre 2011), est précisée la date d'ouverture de la page, et la façon dont elle est réactualisée par ses compléments successifs, pendant sept jours (soit 7 photos datées et légendées), dont le plus ancien (26 octobre) n'apparaît qu'à la fin (en bas donc de la page qu'on déroule) :

> Page ouverte le 26 octobre et remontée chaque soir où je suis dans cette ville, à l'heure où le soleil se couche. Une image prise au même endroit, ce qui me fait face quand je travaille, sud, sud-ouest. Une image prise à la minute donnée par l'éphéméride où le soleil se couche (une minute en retrait à chaque jour, donc). Une image emportée, où. Empilement vertical d'un même lieu, d'une saison entière – car la forme des villes, sous le coup de pinceau des nuages, change plus vite, hélas ! (que le cœur des mortels).

14 La position du photographe (et écrivain) et le moment de la prise de vue sont précisés, ainsi que le transfert de l'image dans un lieu (ou support ?) qui reste cette fois plus difficile à définir (« Une image emportée, où. »). En résulte néanmoins cette spatialisation de la série comme « empilement vertical », qui souligne la stratification des images et des temps qui leur sont attachés, instants désormais sédimentés sur la page, mais aussi juxtaposés comme autant de tableaux, comme le suggère la métaphore picturale (« sous le coup de pinceau des nuages »), d'autant plus saillante qu'elle troue l'emprunt au « Cygne » Baudelaire (lequel place l'ensemble du texte sous le signe d'une méditation mélancolique sur les temps accumulés). La dimension plastique et poétique de la mise en page est soulignée par certaines des légendes (« 17h50, le 1er novembre – soir crié dans la soie d'or, / éparpillé » ; « 18h57, le 29 octobre – un point final de feu, encre sur le buvard, / coulée » ; « 18h58, le 28 octobre – des traces roses de lèvres, / gercées » ; « 18h59, le 27 octobre – quelques bleuissures d'or, / emportées ». Plus que d'autres, la page parie sur son exposition. On songe au désir du collectionneur de « faire un panneau », soit de composer en tableau sa série d'objets [11].

15 La mise en liste peut aussi se constituer non à l'intérieur d'une même page regroupant une série de texte(s) et de photographies, mais entre plusieurs pages web. Cela est bien sûr souvent le cas par le biais du balisage qui va regrouper des pages incluses, à mesure de leur élaboration, dans divers ensembles thématiques (la page « Pointe Rouge | ce qui dore, le soir » est ainsi indexée sous les mots-clés « Alain Bashung _arbre _ciels _lumière _photographies _Pointe Rouge, Marseille _soir » qui constituent autant de dispositifs sériels reliés entre eux par ces nœuds du balisage). Mais ces regroupements peuvent aussi être insérés dans la rédaction même du texte qui forme l'ossature d'une page et de sa série photographique (comme dans « solstice perdu et spectres nouveaux[12] », 23 juin 2017), et l'aléatoire des regroupements thématiques par le balisage est ainsi opposé à la restitution d'une chronologie stricte, mais qui s'avère vite lacunaire :

> Histoire de mes solstices à travers les titres inventés pour lui résister : 2016 (solstices des vies passées, à venir), 2015 (vingt et un juin : il fera peut-être nuit, 2014 (morsure du jour et cette douceur d'ancêtres vivants), 2013 (*rien*), 2012, encore, 2011 (et le reste), 2010 (le dernier jour de l'année : blasphèmes), 2009 (marche) : je commence à disposer les années comme des oublis.

16 En dépit donc des efforts faits pour la structurer, la liste en fait se détend, comme dans toutes les tentatives de classement confrontées aux aspects pratiques ou aléatoires de l'existence quotidienne[13]. Elle donne surtout à voir la tension nostalgique pour retenir le moment qui échappe (ce solstice manqué de 4 minutes, mais déjà vieux deux jours quand vient le temps de le transposer dans l'écriture, ces autres solstices des années passées, et ceux oubliés), l'effort impossible pour maintenir une cohérence et une plénitude. Lister comme en un fil de perles les instants à conserver ? Mais ils ne sont que dans la fulgurance, pleine et poignante, d'un moment :

> À 6h28, le 21 juin, les premières lueurs : pour quelques minutes, je manque le solstice, qui a déchiré le ciel à 6h24 – à quoi tient une vie ? Je tends les bras, tâche de prendre la lumière qui vient, c'est trop tard : tant pis ; et pour quoi ? C'était il y a deux jours : le temps passe comme de la vie perdue. Je lis ce matin les propos du ministre de l'Intérieur qui vient à Calais dire combien sa seule préoccupation est de "contenir les réfugiés avant qu'ils arrivent dans les Alpes". C'était il

> y a une heure. Je regarde de nouveau la lumière sur moi, dans les arbres peut-être : quel rapport ? *La lumière déchire à chaque instant chaque instant*[14].

Spatialité réversible et retournement du temps

17 Les poètes-photographes du net proposent une spatialité complexe, qui n'est pas seulement celle de leur espace d'écriture, comme on l'a vu ci-dessus, mais aussi celle de l'espace référentiel, qu'ils représentent dans leurs photographies et que leur texte dote bientôt d'une toute autre valeur.

18 Poursuivant avec l'exemple d'Arnaud Maïsetti, on voudrait analyser ses « villes intérieures[15] » (25 mai 2010). Le texte, de tonalité fantastique (au contraire de ceux précédemment analysés qui relevaient plutôt d'une écriture diariste déployant une prose poétique), propose une écriture de la liste non encore analysée jusqu'ici, puisqu'il s'agit d'une seule phrase fragmentée en propositions de quelques lignes qui accompagnent les sept photographies d'une même série. Celles-ci représentent le déambulatoire d'un cirque antique ou d'arènes comme celles de Nîmes, d'abord en contre-plongées déréalisantes, puis dans le grossissement d'un face-à-face avec des arcades de pierre au plancher effondré qui ouvre sur une béance, enfin en une effrayante plongée au sein de cette dernière, pour finir par une vision d'extérieur bloquée dans un raccourci étroit entre deux arcades, qui donne l'impression que celui qui voit est définitivement piégé dans l'ossature de pierre.

19 Les portions de textes qui accompagnent cette déambulation minérale reposent sur un lexique énumératif : « villes ouvertes en mille fractures [...] », « couloirs qu'on suit au bruit [...] », « veines caves où sont stockés les mémoires et les oublis [...] », « trachées à fonds multiples [...] », « passerelles qui me disent qu'un jour j'ai dû traverser [...] », « ville qui contient tant de villes [...] ». Peu à peu se construit ainsi, au fil des homophonies (caves / veines caves) ou des paronomases (tranchées / trachées), une adéquation entre ce corps minéral et un corps organique, qui devient finalement celui du sujet qui parcourt ces boyaux, (« Et mon corps est une part de la ville qu'il

habite : je suis son propre sang battu dans l'air. ») Cette fusion physiologique entérine aussi la lecture psychologique qui s'est peu à peu construite de ces ruines arpentées de l'intérieur :

> trachées à fonds multiples ; je n'ai pas d'enfance – ni projet : je suis chaque pas que je fais : dans ma ville intérieure, les commerces sont fermés, et les places toutes longues de vent ; […]

> passerelles qui me disent qu'un jour j'ai dû traverser – l'enfance, l'adolescence, quoi d'autres ? – et quand je me penche, je vois des étangs asséchés, des lits défaits de fleuves partis avec mes peaux mortes – et sur moi, la peau qui s'est posée ne m'appartient pas ; […]

20 Ce qui est remarquable, c'est aussi la façon dont les photographies successives de cet espace extérieur se dotent peu à peu d'une profondeur symbolique, à mesure que se construit l'équivalence métaphorique qui fait du corps de pierre le corps organique de celui-là même qui le parcourt.

21 On pourrait rapprocher la lecture qui s'opère alors de ces images de celle que proposait Walter Benjamin des calotypes de David Octavius Hill pris au cimetière écossais de Greyfriair vers 1845 :

> De nombreux portraits de Hill furent réalisés dans le cimetière des frères franciscains d'Edimbourg […]. Et ce cimetière lui-même, tel qu'il apparaît sur l'une des photographies de Hill, ressemble bel et bien à un intérieur, à un espace réservé et secret où, adossés au mur mitoyen, des tombeaux se dressent sur le sol herbeux, comme des cheminées dans le foyer desquels, au lieu de flammes, apparaissent des épitaphes [16].

22 On pense aussi à la réversibilité d'un espace physique extérieur et un espace psychologique intérieur, dans le premier « Spleen » de Baudelaire [17], jusqu'à la minéralisation du locuteur, privé de parole et apostrophé du dehors [18].

23 La série photographique de Maïsetti, en conjonction avec son texte, fabrique, comme chez Baudelaire et Benjamin, un espace réversible qui renvoie le locuteur à son propre mystère et à la complexité de son inscription dans le temps. Chez Baudelaire le poids du passé fossilise

le présent. Chez Benjamin, le passé abrite le présent de l'instant photographique qui se déploie et perdure jusqu'à nous :

> La faible sensibilité à la lumière des premières plaques photographiques nécessitait une longue exposition en extérieur. […] Le procédé lui-même contraignait les modèles à vivre, non pas au-dehors, mais dans l'instant ; pendant la longue durée de cette prise de vue, ils se déployaient pour ainsi dire dans cette photographie, ce qui contrastait absolument avec la façon dont les choses se révèlent dans une photographie instantanée […]. Tout, dans ces premières photographies, était fait pour durer[19].

24 Chez Maïsetti la charge du passé semble déboucher sur un temps présentifié et indéfiniment suspendu dans le moment de sa mise en acte, laquelle se fait désormais à l'aveugle :

> veines caves où sont stockés les mémoires et les oublis : et que chaque souvenir chasse un autre, et l'oubli fore plus loin encore – j'ai tellement hâte de l'oubli suivant que j'en oublie où je suis, où je vais et le noir qu'il fait là ne me saisit plus mais m'enveloppe comme une seconde peau ;

> trachées à fonds multiples ; je n'ai pas d'enfance – ni projet : je suis chaque pas que je fais : dans ma ville intérieure, les commerces sont fermés, et les places toutes longues de vent ; […]

25 La citation initiale de Koltès en ouverture de cette page évoquait aussi « un retournement du sens du temps », les ruines du passé s'inversant étrangement en un futur en projet :

> « Mais ce n'est pas le principal. Le principal, c'est cette révélation de se trouver devant quelque chose qui ne fait pas une minute penser à nos ruines de châteaux ou à nos cathédrales, quelque chose de tellement sophistiqué, de tellement secret, qu'on croit assister à un retournement du sens du temps, et qu'on est devant l'élaboration interminable et progressive d'un projet d'avenir très lointain. »
> B.-M. Koltès, Lettre à son frère, 17 septembre 1978 — devant les ruines de Tikal.

26 À rebours, semble-t-il, de la post-photographie, pour laquelle, comme l'analyse Suzanne Paquier, « il y aurait comme une perpétua-

tion – une reproduction – infinie ou indéfinie de l'instant présent, correspondant vraisemblablement au temps vécu aujourd'hui [20] », nous voici donc devant des photographies qui construisent des intrications de temporalités, à l'encontre d'une perception du temps limité au présent immédiat [21].

27 C'est aussi ce que Benjamin décèle dans les productions des origines de la photographie :

> […] l'observateur, en contemplant une telle image, se sent irrésistiblement conduit à y déceler, *hic et nunc*, la plus petite étincelle de hasard par laquelle la réalité a en quelque sorte brûlé le sujet photographié, à trouver le lieu invisible où, *dans l'instant de cette minute depuis longtemps écoulée, l'avenir se niche encore aujourd'hui* [22], et avec tant d'éloquence que nous pouvons, rétrospectivement, le dévoiler [23].

28 On pourrait voir ici un exemple de ces « intrications de temporalités hétérogènes dont toute image est faite », comme le dit Georges Didi-Huberman [24]. Le théoricien de l'art, dans son ouvrage sur l'empreinte ou « la ressemblance par contact », analysant une empreinte de pas fossilisée, évoque « la coexistence poignante du temps le plus bref – le pas qui passe … et du temps le plus long, celui de la prise de forme qu'est la fossilisation », et évoque les « temps contradictoires intriqués dans la même image [25] ». Benjamin et Maïsetti, citant Koltès, conscients de ces pouvoirs de l'image, semblent encore aller au-delà, puisqu'ils vont jusqu'à suggérer un avenir en germe, un futur à développer dans ces replis de la représentation, même si demeure, chez Maïsetti, l'angoisse d'un temps bloqué sur le présent, qui domine dans la perception contemporaine d'un présent constamment « actualisé » dans les données qui le représentent dans l'information en réseau.

29 Cette perception d'un retournement du temps semble également figurée dans les créations d'un autre poète-photographe du net, Jean-Yves Fick. Dans sa série photographique « Lignes de vie [26] », on repère par exemple deux images d'une souche puissante excavée et d'amas imposants de branches coupées à terre. Le titre de ces deux images, « Lignes comme de vie [27] », avec sa modalisation (« *comme* de vie »), la date de publication (4 décembre 2016), évoquent une nature figée, entrant dans la mort, n'ayant plus que l'apparence de l'élance-

ment vital, fonctionnant plutôt comme des objets inertes, des ancres qui auraient pour mission, comme l'indique le sous-titre, de « tenir les îles », soit d'immobiliser les terres en dérive où elles semblent accrochées. Or ces photographies sont mises en rapport en bas de page avec deux poèmes, « infimes-15 » (4 janvier 2016) et « hs 39 » (25 mars 2017)[28]. Dans le premier, les signes de vie semblent compromis (« sans fruits », « laisse choir / au sein de la friche ») : les feuilles ne sont plus que « ronce » ; non « encore vive », mais seulement « verte », cette ronce immobilise les « coudriers » (et bloque l'élan des sources ?) ; comme eux la clématite délaisse ses graines, « et nul ne voit plus l'éclat bref » de la vie qui pourtant chemine en secret : « depuis l'hiver / le temps mêle des lignes de vie à la nuit ». Il est trop tôt pour dire « sauvé », l'incertitude égare encore dans des questionnements incohérents et juxtaposés (« mais pourquoi que fait »), mais finalement s'impose nettement « vivre ».

> ~~ces feuilles~~
> la ronce
> encore ~~vive~~ verte s'enroule
> sans fruits autour des coudriers
> et la clématite laisse choir
> au sein de la friche
> comme des fleurs les grains ailés blancs
> depuis l'hiver
> le temps mêle des lignes de vie à la nuit
> et nul ne voit plus l'éclat bref

> ~~sauvé~~ mais pourquoi que fait vivre[29].

30 Le potentiel vital, le futur en projet dans les photographies « lignes comme de vie » semble révélé : « tenir des îles » non à la manière d'un objet inerte, mais comme une force vitale qui serait réactivée dans un projet nouveau. C'est encore plus net dans « hs 39 » (25 mars 2017) :

> friche
> mais rêche encore
> au sortir des hivers
> comme souffle

> ~~une ombre~~ et rien ne nomme ~~le vent~~
> quoi échevelle les haies
> blanches de s'éveiller
> et mêlées
>
> toutes aux lignes de ~~vie~~ vivre [30].

31 Ce retournement du temps qu'illustrent les photographies comme les textes de Jean-Yves Fick (raturés et pourtant lisibles) renvoie peut-être, plus profondément, à la réversibilité à laquelle le numérique nous accoutume désormais. Au-delà des instants photographiques ou poétiques eux-mêmes, et des référents qu'ils captent, c'est sans doute la condition même de notre nouvel être au monde, dans les modifications qu'induit notre appareillage numérique, qui cherche à se dire.

L'inconscient de l'image

32 Ainsi les poètes-photographes du net parviennent-ils à révéler une sorte d'inconscient de l'image, qui tient tant aux techniques de prises de vue qu'au texte poétique qui en dévoile les potentialités. Cet inconscient renvoie à la fois à l'héritage photographique et littéraire, et à ses nouvelles conditions d'existence en ligne. Benjamin avait déjà souligné ce pouvoir de révélation de la photographie :

> La nature qui parle à l'appareil photographique diffère de celle qui s'adresse à l'œil ; elle est autre, avant tout parce qu'au lieu d'un espace consciemment élaboré par des hommes, c'est un champ tramé par l'inconscient. [...] Grâce à ses moyens d'action – ralentis, agrandissements – la photographie met en évidence ce moment. À travers elle, nous est révélé pour la première fois cet *inconscient optique*, comme la psychanalyse nous familiarise avec l'inconscient pulsionnel. Les propriétés structurelles, le tissu cellulaire, sur lesquels la technique, la médecine, ont coutume de travailler [...], *des images du monde blotties dans les plus petites choses*, suffisamment distinctes et dissimulées pour qu'elles aient trouvé refuge dans les rêves éveillés, autant de choses qui sont désormais tellement agrandies, tellement énonçables, qu'elles mettent en évidence que la différence entre technique et magie est de part en part une variable historique. Ainsi, Blossfeldt, à travers ses étonnantes photographies, a fait apparaître dans les prêles les plus

> anciennes formes de colonnes, dans la fougère allemande la crosse de l'évêque, dans les surgeons de châtaignier et d'érable grossis dix fois des arbres totémiques [...] [31].

33 Cet inconscient de l'image ne tient pas ici à un hors-champ, comme le suggérait Yves Bonnefoy [32], mais se loge plutôt au sein même de l'image, dans le changement d'échelle apporté au modèle, dans le cadrage qui mettra l'accent sur un détail coupé du reste (et permettant alors de fait d'imaginer un hors-champ tout différent du contexte du modèle), dans le choix d'un éclairage qui apportera une modulation radicalement nouvelle. On peut voir cela à l'œuvre dans les photographies d'écorces en gros plan de la série « Lignes de vie » de Jean-Yves Fick. Le gigantisme de l'image qu'il est encore possible d'agrandir en l'affichant en pleine page (voire en usant de l'outil de grossissement figuré par l'icône de la loupe), son extraordinaire relief accentué encore par la lumière et les contrastes du noir et blanc, l'intitulé ouvert (« énigme », ou « (autre) énigme » [33]) qui libère l'imaginaire interprétatif, incitent à voir dans ces écorces structurées ou feuilletées comme des roches des cités troglodytes. Ou bien on pense aux architectures imaginaires infiniment complexes de Rimbaud, qui parient aussi sur le changement d'échelle et l'inversion des logiques ordinaires : « Ce sont des villes… » [34]. On voit ici comment l'image à l'écran acquiert une dimension non plus seulement représentative, mais surtout performative, dans la façon dont elle fait sens avec ce qui l'accompagne et dans les gestes qu'elle permet [35].

L'aura et le flux

34 On est tenté de parler d'aura pour de telles photographies. La notion d'aura pourrait pourtant sembler périmée, à l'heure où la circulation démultipliée des images en réseau et la capacité offerte à tout un chacun de l'appropriation et de la transformation aggrave radicalement les conséquences de la reproductibilité technique soulignées par Benjamin. Il faut néanmoins revenir sur le concept d'aura défini par le philosophe, et voir comment l'insertion des photographies dans les projets poétiques de sites comme les « Carnets » d'Arnaud Maïsetti ou le « Gammalphabet » de Jean-Yves Fick leur confère ce halo, qui est aussi celui du texte, car comme le dit Benjamin, « Les

mots aussi ont leur aura. Karl Kraus l'a décrite de la façon suivante : « plus on regarde un mot de près, plus il vous regarde de loin [36]. »

35 Benjamin définit ainsi l'aura lors de la première apparition du concept, dans sa *Petite Histoire de la photographie* (1931) :

> Qu'est-ce à vrai dire que l'aura ? un étrange tissu d'espace et de temps : l'apparition unique d'un lointain, **aussi proche soit-il.** Parcourir du regard, un calme après-midi d'été, une chaîne de montagnes à l'horizon ou une branche qui projette son ombre sur celui qui contemple, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure prenne part à leur apparition – cela veut dire respirer l'aura de ces montagnes et de cette branche [37].

36 Benjamin ne décrit pas seulement une expérience de vision : l'apparition est unique parce qu'il s'y associe une méditation spécifique, qui déploie la résonance singulière de l'objet observé, laquelle relève de l'association d'un proche et d'un lointain, un inaccessible dont nous percevons pourtant le contact dans un moment précis (« l'instant ou l'heure » de leur « apparition »). Un proche qui se révèle lointain, parce qu'on prend conscience de sa transcendance, de son caractère « inapprochable [38] », mais aussi un lointain qui inversement se laisse appréhender, se rapproche dans la trace que nous pouvons en conserver. Georges Didi-Huberman dit du paradigme de l'empreinte qu'il relève d'une « dialectique du proche et du lointain », et qu'il permet d'approfondir la notion d'aura, que Benjamin maintenait séparée de la trace [39], en faisant valoir ce double mouvement : « rapprocher le lointain jusqu'à la sensation tactile (trace) ; éloigner le contact jusqu'à la distance infranchissable (aura) [40] ».

37 La photographie en noir et blanc de Jean-Yves Fick intitulée *Ceci n'est pas une ombre* [41] (23 octobre 2016) semble détacher une branche noire du fond plus clair mais complexe d'un mur dont le crépi laisse une place vers le bas aux tâches arborescentes des mousses ou de l'humidité. Mais est-ce bien la branche, silhouettée par le noir de la photographie, ou son ombre portée ? En outre, l'image recèle d'autres indécisions (d'emblée suggérées par le titre qui, paraphrasant Magritte, interroge sur l'identité même de la représentation photographique) : une bande de mur nu vers le haut semble aussi l'arche d'une voûte qui borde un fond, cette fois de ciel, d'où se détacherait la

branche. Au-delà de la proximité thématique avec l'exemple choisi par Benjamin pour définir l'aura (« une branche qui projette son ombre… »), ce qui interpelle ici, outre les qualités propres de formes et de lumière de l'image qui contribuent à son indécision et à sa figuration d'un insaisissable, c'est la fragilité et l'humilité de ce référent (une simple branche sur fond d'un mur usé) qui semble à portée de main. Proche et inaccessible, comme l'est aussi cette photographie en ligne. Certains des poèmes qui l'accompagnent selon les liens établis par le poète soulignent cette dialectique du proche et du lointain qui est en propre celle de l'ombre, autre forme d'empreinte [42] :

38 « formes de peu – 228 [43] » (14 mai 2016)

> ce vol delà nous
> comme une ombre tombe
> des étoiles loin
> parsemer les jours. ~~nos pas~~

39 « infimes _ 117 [44] » (21 juillet 2016)

> est-ce encore d'ici
> l'ombre a même foulée
> que le temps

> mais rien
> qui ne soit d'elle
> ne reste à même le sol

> pas même une note obscure.

40 Les titres mêmes de ces poèmes, qui ne sont que l'inscription dans une série de textes de même inspiration, révèlent la modestie d'une poésie de la trace infime. Mais si le texte réfléchit sur la présence de la trace si proche, dans « l'ici », près de « nous », sur le « sol », ce qui « tombe », « parsemé », et « foulé », il médite aussi sur la distance : les ombres si modestes et familières elles-mêmes très rapidement se déplacent, on les perd : « est-ce encore d'ici », « mais rien / […] / ne reste / […] / pas même », elles demeurent sans nul écho que le texte voudrait traquer : « rien / […] à même le sol / pas même une note obscure. ». Les « formes de peu » nous renvoient quand même au lointain du « vol delà nous / […] / des étoiles loin ».
On voit comment la photographie et la poésie fixent, par-delà le flux, l'aura d'une perception transposée en textes et en images qui orchestrent cette palpitation du proche et du lointain [45].

41 L'autre caractéristique de l'expérience auratique selon Benjamin, tient à l'échange d'un regard et relève ainsi d'un anthropomorphisme qui devient la figuration de l'aura [46]. Or Benjamin souligne le rôle de la poésie dans cette expérience :

> Le regard est habité par l'attente d'une réponse de celui auquel il s'offre. Que cette attente reçoive une réponse (dans la pensée, elle peut s'attacher au regard intentionnel de l'attention aussi bien qu'à un regard au sens littéral du terme), l'expérience de l'aura connaît alors sa plénitude. […] L'expérience de l'aura repose donc sur un transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est – se croit – regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'un phénomène, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux [47].

> [Note] : L'octroi d'un tel pouvoir est une des sources de la poésie. Quand un homme, un animal ou un être inanimé, investi de ce pouvoir par le poète, lève les yeux, c'est pour attirer le regard au loin ; le regard de la nature ainsi éveillée rêve et entraîne le poète dans son rêve.

42 Dans plusieurs poèmes, Jean-Yves Fick semble ainsi mettre en scène, dans deux vers détachés de l'ensemble, ce regard précieux, cet accueil souriant qui s'articule de façon parfois surprenante avec un lointain inaccessible :

43 « nulle part18 », (13 décembre 2016)

> aux bords de ciels
> pauvres sans couleur
> l'espace nie avoir été
> jamais
> ouvert
> un puit sans fond
> éloigne chaque instant
> et toute mesure vraie
>
> delà la chute
> quelle eau rare brille ici [48].

44 « nulle part 19 », (14 décembre 2016)

> la lisière
> nue transparente
> traversée toute
> de nuit
> au loin
> une brume
> est-ce un peu d'être
> qui va parmi rien
>
> mais quelle main
> ici qui nous accueille [49].

45 « nulle part 66 », (6 février 2017)

> lisières
> et la brume
> de soi va
> à même vivre
> d'un pas l'autre
> cela s'efface
> où le jour commence
> la tâche de finir
>
> quel regard point
> tout à son vertige [50].

***

46 Comme le poète est *vates*, devin, le photographe est « héritier des augures et des haruspices[51] » : ils ont une même intelligence du sensible dont ils lisent les signes et les liens cachés mais étroits avec le lointain. Ils savent déceler les faux-semblants, qu'ils écartent, « Somme / d'objets creux clinquants / rien que des souffles coupés / court / au couperet / de toute langue[52]. ». C'est « le dire du poème » qui persiste, qui renaît à chaque ciel lavé, et qui demeure, même si « serait tout autre langue morte ». Il s'associe à la « couleur neuve » du matin, image que transpose aussi la photographie. Magie du monde que dégagent, sous les flux sans nombre, les collectionneurs d'instants.

47 « hs 73 », (3 mai 2017)

> d'après l'averse
> ce séjour ici
> un matin qu'échevèle
> la couleur neuve

> on ébroue ici
> comme de toujours cela qui
> en soi demeure encore
> le dire du poème

> serait toute autre langue morte[53].

48 Les poètes-photographes du net savent ainsi suggérer les prestiges persistants d'une alliance de la langue et de l'image photographique, alors même qu'elles ne relèvent plus d'un geste d'inscription, mais sont désormais des artefacts informatiques. Elles conservent leur valeur référentielle et leur pouvoir d'évocation du monde, mais elles illustrent également les caractéristiques de la nouvelle ontologie numérique[54] : la versatilité (les instants captés sont d'autant plus fragiles que sous leur format numérique, ils peuvent aussi disparaître à jamais), la réticularité (le feuilletage de sens est aussi désormais mise en réseau amplifiée par les algorithmes), l'infinie reproductibilité (la mise en liste fait écho aux variations infinies qui peuvent

affecter une même image), la réversibilité (de même qu'un geste effectué peut souvent être annulé puis rétabli, un mot rayé peut se donner encore à lire, et le passé redevenir un présent…). L'instant précieux des poètes-photographes du net n'est plus seulement l'instant capté, c'est l'instant conscientisé dans tous les gestes de la manipulation numérique qui font advenir l'image, et dont on essaie d'approfondir les enjeux ontologiques et esthétiques en les confrontant à des pratiques anciennes et élaborées de la collecte.

NOTES

1 *La Condition post-photographique*, dir. Joan Foncuberta, Mois de la photo à Montréal / Kerber Verlag, 2015, introduction, p. 6.

2 Yves. Bonnefoy, *Poésie et photographie*, Galilée, 2014, p. 58. Ce néant de la photo contamine qui la regarde : « le regardeur se vide de soi, ontologiquement parlant ; s'il se laisse aller, comme pourtant il le faut, à voir le hasard dans l'image » (*ibid.*, p. 25). Cette perte à soi-même semble expérimentée au centuple par celui qui visionne aujourd'hui les flux d'images, comme le suggère l'aléatoire exacerbé des montages d'artistes comme Roy Arden, Dina Kelberman, Paul Wong (*La Condition post-photographique*, *op. cit.*, p. 32-43).

3 Yves Bonnefoy, *Poésie et photographie*, *op. cit.*, p. 32.

4 « Pour le vrai collectionneur, chaque chose particulière devient, dans ce système, une encyclopédie rassemblant tout ce qu'on sait de l'époque, du paysage, de l'industrie, du propriétaire dont elle provient. Le sortilège le plus profond du collectionneur consiste à enfermer la chose particulière dans un cercle magique […] Tout ce qui est présent à la mémoire, à la pensée, à la conscience devient socle, encadrement, piédestal, coffret de l'objet en sa possession. » (Walter Benjamin, « Le collectionneur », dans *Paris, capitale du* XIX*e siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, éd. R. Tiedeman, Paris, Cerf, 2009, p. 221-222)

5 La photographie d'auteur sédimente tout un savoir du rapport à l'image et de sa fabrication, comme les mots du poète dans le domaine du langage, ainsi que le suggère le photographe Bernard Plossu (« L'appareil photo est pour moi une manière d'écrire. Le processus mental est le même : on accumule pendant vingt ans une culture, un savoir, une sensibilité, et puis tout vient sous la plume en une seconde. C'est la même chose pour la photogra-

phie. » ; propos cités p. 44 par François Soulages, « Les frontières Image & Texte, la photo-graphie », p. 37-48 dans *Texte et Image* 2, éd. M. Veyrat, Ed. Université Savoie Mont Blanc, 2017). On suggère ici que le montage conjoint, sur le modèle de la collection, de la photographie d'auteur et des mots du poète, décuple encore le feuilletage du sens autour des représentations proposées d'un instant capté.

6 http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article1804, consulté le 6 août 2017.

7 Voir par exemple « BNF | je passai » (16 novembre 2011) » : « En passant, c'est autant pour la beauté des lieux que pour l'immobilité du temps ; je m'arrête et prends ces images. Ce n'est jamais la même lumière, évidemment. Ni les reflets sur les vitres ; jamais le même ciel. […] Les tours sont les mêmes. » La diversité des cadrages et des prises de vue réalise la démultiplication, la modulation et la métamorphose, non seulement du ciel, mais aussi des tours (http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article767, consulté le 6 août 2017).

8 http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article1811, consulté le 7 août 2017.

9 http://arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article1733, consulté le 7 août 2017.

10 http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article750, consulté le 6 août 2017. Sur ce principe sériel, exploité sur une plus longue durée, voir notamment Christophe Sanchez, « Morning à la fenêtre » (http://www.fut-il.net/2016/01/morning-la-fenetre-s10.html, consulté le 6 août 2017), désormais disponible en livre, Tarmac Editions, 2016.

11 Je renvoie à mes analyses sur la « structure-tableau » dans *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Droz, 2003, p. 145 *sq*. Ce que j'ai appelé la « structure-bibelot », soit le dispositif d'encadrement spatial et d'enrichissement sémantique de chaque pièce de la collection, qui prélude à sa mise en liste, peut aussi se retrouver dans les processus de soulignement qui s'opèrent sur certaines pages web, comme « Pointe Rouge | ce qui dore, le soir » (*op. cit.*) : dispositif liminaire (titre / date / image photographique / citation), adjonction sonore qui enveloppe la lecture du texte et de l'image mais qui est d'abord visualisée par sa barre noire de défilement, doublée par les mots qui la référencent (« Bachar Mar-Khalifé, *Ya Ballad* ("Ya Balad"), 2017) ; le texte lui-même est encadré par deux images qui se font écho

(rayon naissant qui troue une frondaison, soleil couchant bordé de silhouettes d'ombre).

12 http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article1955, consulté le 6 août 2017.

13 Voir *Les Goncourt et la collection*, *op. cit.*, « L'ordre domestique », p. 108 *sq.*, et « Combler les manques », p. 227 *sq.*

14 Je souligne.

15 http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article335, consulté le 6 août 2017.

16 Walter Benjamin, *Petite Histoire de la photographie*, trad. L. Duvoy, Allia, 2015, p. 22-23.

17 « Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans, / [...] Cache moins de secrets que mon triste cerveau. / C'est une pyramide, un immense caveau, / Qui contient plus de morts que la fosse commune. / – Je suis un cimetière abhorré de la lune [...] » (*Les Fleurs du mal*, 1857, « Spleen et idéal », LXXVI, « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans »).

18 « Désormais tu n'es plus, ô matière vivante ! / Qu'un granit entouré d'une vague épouvante, / Assoupi dans le fond d'un Saharah brumeux ; / Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux, / Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche / Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche. »

19 Walter Benjamin, *Petite Histoire de la photographie*, *op. cit.*, p. 23-24.

20 S. Paquet, *Intermédialités*, n° 17, printemps 2011, « Reproduire », « Introduction : le multiple et le transmissible », p. 13, http://id.erudit.org/iderudit/1005745ar, consulté le 5 août 2017.

21 Notons cependant que d'autres théoriciens de la photographie numérique, comme Servanne Monjour, proposent des représentations plus complexes de la temporalité associée à l'image numérique, à travers par exemple la notion d'anamorphose : celle-ci suggère les dimensions multiples et hétérogènes qui coexistent désormais dans l'image, « ces paradoxes qui convoquent le passé dans le présent, le tout dans le détail, l'image dans le texte » (*Mythologies postphotographiques*, Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 155).

22 Je souligne.

23 Walter Benjamin, *Petite Histoire de la photographie*, *op. cit.*, p. 16.

24 Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, Minuit, 2008 (4e de couverture).

25 *Ibid.*, p. 324-325. Il conclut plus largement sur « la complexité du temps à l'œuvre dans les choses visuelles ».

26 https://gammalphabets.org/category/photographies/lignes-de-vie/, consulté le 7 août 2017.

27 https://gammalphabets.org/2016/12/04/lignes-comme-de-vie/, consulté le 7 août 2017.

28 Jean-Yves Fick a précisé que ces mises en relations sont le fait d'un algorithme. La lecture appareillée permet ainsi le repérage de récurrences lexicales entre éléments textuels divers (ici poèmes et légendes des photos) sur l'ensemble de l'énorme corpus d'auteur que constitue à ce jour le site « Gammalphabet » ; elle contribue aux montages poétiques à géométrie variable qui s'esquissent tantôt autour d'un poème, tantôt autour d'une image…

29 https://gammalphabets.org/2016/01/04/infimes_-15/, consulté le 7 août 2017.

30 https://gammalphabets.org/2017/03/25/hs-39/, consulté le 7 août 2017.

31 Walter Benjamin, *Petite Histoire de la photographie*, *op. cit.*, p. 17-20. Je souligne.

32 « Il y a dans bien des images l'affleurement d'un niveau – leur inconscient – où demeurent sues cette limite et la pensée qu'il existe un monde en dehors d'elle. » (*Poésie et photographie*, *op. cit.*, p. 14).

33 https://gammalphabets.org/2015/09/24/enigme/ et https://gammalphabets.org/2015/09/24/autre-enigme/, consulté le 7 août 2017.

34 Voir aussi le travail du photographe Mickaël Puiravau, qui s'efforce « d'explorer l'inconscient du monde représenté ». Le titre de son site a une valeur programmatique : http://danslesplis.org/. Les propos ici cités sont rapportés par Pierre Ménard, dans un article qui analyse la façon dont les artistes s'approprient Instagram en s'opposant à la standardisation des images à l'œuvre dans cette application (« Panorama des pratiques artistiques sur internet », 3 avril 2016, http://www.liminaire.fr/entre-les-lignes/article/une-nouvelle-maniere-de-voir-le; sites consultés le 7 août 2017).

35 Nous suivons de nouveau ici les analyses de Servanne Monjour (*Mythologies postphotographiques*, *op. cit.*, p. 85).

36 Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1939-1940), p. 382, note, dans *Œuvres* III, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard (Folio essais), 2000.

37 Walter Benjamin, *Petite Histoire de la photographie*, *op. cit.*, p. 39-40. Nous donnons ici la traduction de Lionel Duvoy qui souligne mieux la dimension contemplative propre à la perception de l'aura.

38 « Ce qui est essentiellement lointain est l'inapprochable. » (Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », art. cit., p. 382).

39 « La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui s'empare de nous. » (Walter Benjamin, *Paris, capitale du* XIX*e siècle. Le livre des passages*, *op. cit.* p. 464).

40 Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 80-84.

41 https://gammalphabets.org/2016/10/23/ceci-nest-pas-une-ombre/, consulté le 7 août 2017.

42 Les déclinaisons de ce paradigme de l'empreinte, dont Servanne Monjour a bien montré la persistance tenace dans l'imaginaire de la photographie, rejoignent sans doute ici un questionnement sur le devenir de la photographie en ligne dans ses enjeux ontologiques.

43 https://gammalphabets.org/2016/05/14/formes-de-peu-228/, consulté le 7 août 2017.

44 https://gammalphabets.org/2016/07/21/infimes-__-117/, consulté le 7 août 2017.

45 Voir aussi cette photographie au titre emblématique « porche/exils » (23 octobre 2016), https://gammalphabets.org/2016/10/23/porcheexils/. Elle est mise en lien avec le poème« nulle part – 59 » (29 janvier 2017) : « […]/ l'ombre ouvre / on ne sait quel porche / des pas résonnent mais qui sait / s'ils s'éloignent ou viennent ici » https://gammalphabets.org/2017/01/29/nulle-part-59/. Sites consultés le 7 août 2017).

46 Voir Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 85 (« la phénoménologie de la distance apparaissante se complète d'une phénoménologie du regard échangé »).

47 Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1939-1940) p. 381-382, dans *Œuvres* III, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard (Folio essais), 2000.

48 https://gammalphabets.org/2016/12/13/nulle-part18/, consulté le 7 août 2017.

49 https://gammalphabets.org/2016/12/14/nulle-part-19/, consulté le 7 août 2017.

50 https://gammalphabets.org/2017/02/06/nulle-part-66/, consulté le 7 août 2017.

51 Walter Benjamin, *Petite Histoire de la photographie*, *op. cit.*, p. 57.

52 https://gammalphabets.org/2016/12/ 07/nulle-part-15/, consulté le 7 août 2017.

53 https://gammalphabets.org/2017/05/03/hs-73/, consulté le 7 août 2017.

54 Nous renvoyons notamment à l'ouvrage de Stéphane Vial, *L'Être et l'écran*, PUF, 2013.

AUTHOR

Dominique Pety
Université Savoie Mont Blanc (Laboratoire LLSETI)

Glanage d'images et poétique numérique : Christine Jeanney, rencontres et sérendipité

Anne Reverseau

DOI : 10.35562/marge.318

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

1. Christine Jeanney, « écranvaine »
2. Le glanage d'images en contexte numérique
3. Glanage et culture visuelle commune

TEXT

1 Texte publié dans le cadre du projet HANDLING financé par l'ERC (European Research Council, Horizon 2020, n° 804259)
https://sites.uclouvain.be/handling/

***

2 « Génératrice de fiction », l'image est une « source », un « moteur », un « tremplin », elle donne l'« impulsion », voire constitue elle-même un « *incipit* ». Dans l'histoire littéraire, écrivains, critiques ou théoriciens ont proposé, d'une même voix ou séparément, une multitude de métaphores pour décrire les différentes façons dont les images peuvent agir sur la création littéraire. Au sein de ces interactions, les appropriations actives d'images, comme la collecte et la collection, particulièrement répandues chez les écrivains, font l'objet de désignations et de métaphores nombreuses. Parmi elles, la notion de glanage, même si elle paraît fuyante à première vue, me semble opérante pour penser les continuités et les ruptures entre le maniement des images matérielles, qui ont fait les beaux jours des avant-gardes tant artistiques que littéraires, et les différents gestes d'appropriation d'images numériques. Le terme, utilisé de façon lâche par les écrivains comme par leurs commentateurs, renvoie en effet à une

histoire des pratiques de réemploi et de détournement d'images, ce qui tend à gommer les spécificités du glanage en contexte numérique.

3 C'est que les questions soulevées par la notion de glanage d'images par les écrivains restent fondamentalement les mêmes en contexte numérique même si les images semblent circuler aujourd'hui plus nombreuses, plus volatiles et plus décontextualisées. Les nouveaux objets hybrides que sont les iconotextes numériques méritent en effet d'être pensés dans la continuité historique de la manipulation d'images par les écrivains, de celle, par exemple, des estampes à la fin du XIX^e^ siècle, des cartes postales dans l'entre-deux-guerres, des images découpées dans les magazines d'art dans les années 1950 et 1960, jusqu'aux répertoires d'images, personnels ou partagés, qui peuplent nos ordinateurs et nos réseaux. Même si l'on n'épingle pas une image numérique de la même façon qu'un portrait découpé dans un magazine maintenu par deux épingles sur un tableau de liège, il y a bien continuité – le verbe « to pin » des sites de partage d'images comme Pinterest n'est pas qu'une survivance. En environnement numérique, nous continuons à découper, recadrer, agrandir des images sur notre écran, à les déplacer, les légender, les répertorier et les ranger, sans oublier qu'il nous arrive encore de les imprimer et de les manipuler comme nous l'aurions fait auparavant.

4 Pour aborder le glanage d'images en contexte numérique, j'ai choisi de me concentrer sur un cas, celui de Christine Jeanney, auteure particulièrement présente en ligne et animatrice d'ateliers d'écriture, dont le site internet, « tentatives », est un véritable laboratoire de création. Parmi ses nombreux projets, *Fichaises* et *Todo listes*, deux de ses expériences d'écriture initialement menées en ligne avec des images sont depuis devenues des livres. Dans ces textes courts, son écriture originale et ciselée dialogue avec l'image. Dans les entretiens qu'elle a bien voulu m'accorder, avec cette même écriture, précise et abondante, elle utilise à son tour force métaphores pour dire les interactions du texte et de l'image dans son travail.

5 Plusieurs questions sous-tendent cette étude : dans ce que Magali Nachtergael appelle le « bricolage photo-texte[1] », quelles distinctions faut-il faire entre l'utilisation des images des autres et de ses propres images ? En quoi l'écriture à partir d'images est-elle différente en

contexte numérique ? Quelles sont les différences entre ce que fait Christine Jeanney avec des images au format jpeg, vues sur écran, et les cartes postales que fabrique Michel Butor avec des images bien réelles ou les « bricolages » de Claude Simon à partir des œuvres de Rauschenberg dans les *Corps conducteurs* [2] par exemple ?

6 Après une présentation du travail de Christine Jeanney, qui lui donne largement la parole, il s'agira de cerner la notion de glanage d'images, à travers notamment ses liens avec le hasard et avec la culture visuelle commune [3].

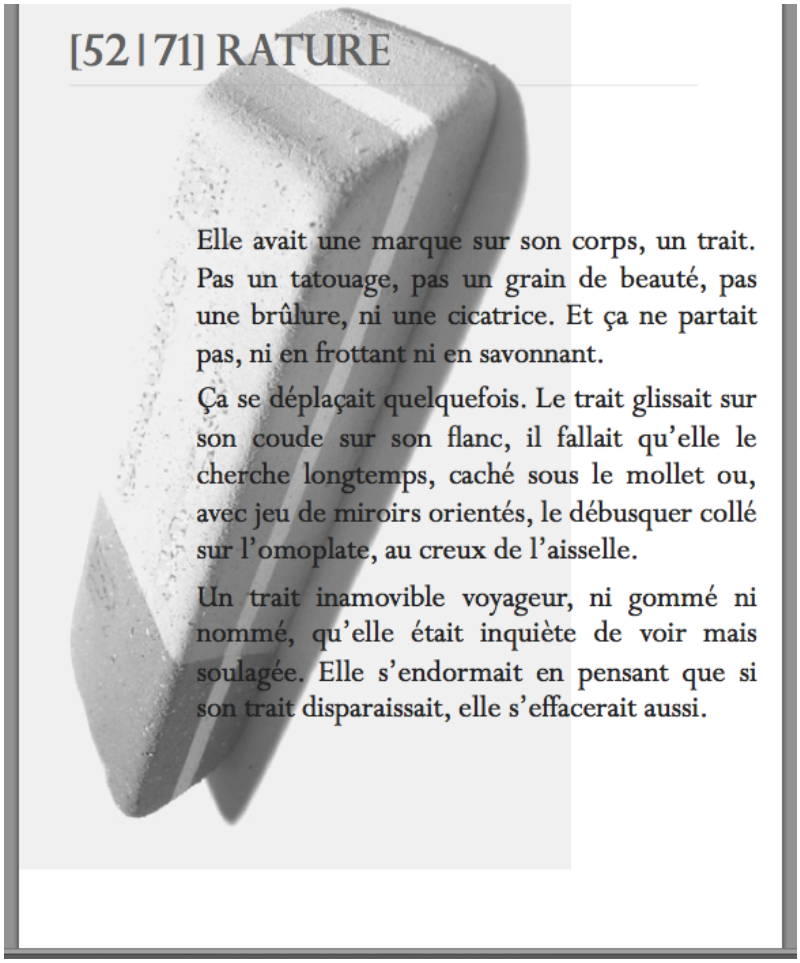
1. Christine Jeanney, « écran-vaine »

7 Christine Jeanney est une figure pionnière de l'internet littéraire, « écranvaine » selon le néologisme proposé par Gilles Bonnet [4]. Elle fait régulièrement intervenir les images, notamment des peintures, des collages, mais aussi des photographies, dans ses nombreux projets d'écriture en contexte numérique, sur ses sites internet, ses blogs, tout ce qu'elle considère comme les « laboratoires » numériques de ses tentatives [5].

8 Deux de ses projets reposent sur un principe de glanage d'images numériques, deux « expériences numériques natives [6] », *Fichaises* et *Todo listes* publiées par Publie.net, la maison d'édition numérique fondée par François Bon en 2008, sous les titres *Fichaises* en 2011, puis, en 2012, en deux tomes, *Les Sirènes on ne les voit pas un couvercle est posé dessus* et *Quand les passants font marche arrière ça rembobine*.

9 *Fichaises* est une série de textes à contrainte, dont la règle était la suivante : il fallait écrire chaque jour trois paragraphes, en alternant les pronoms « il » et « elle » et publier en ligne quotidiennement cette production pendant 71 jours d'affilée, en accompagnant chaque texte d'une image. Cette image, qui arrivait toujours à la fin du processus, elle devait, explique Christine Jeanney, « la trouver ou la fabriquer à partir de matériaux trouvés avant la mise en ligne à 00h01, avec les moyens du bord [7] ».

Fig.1 : « 52/71 Rature », *Fichaises*, 2011



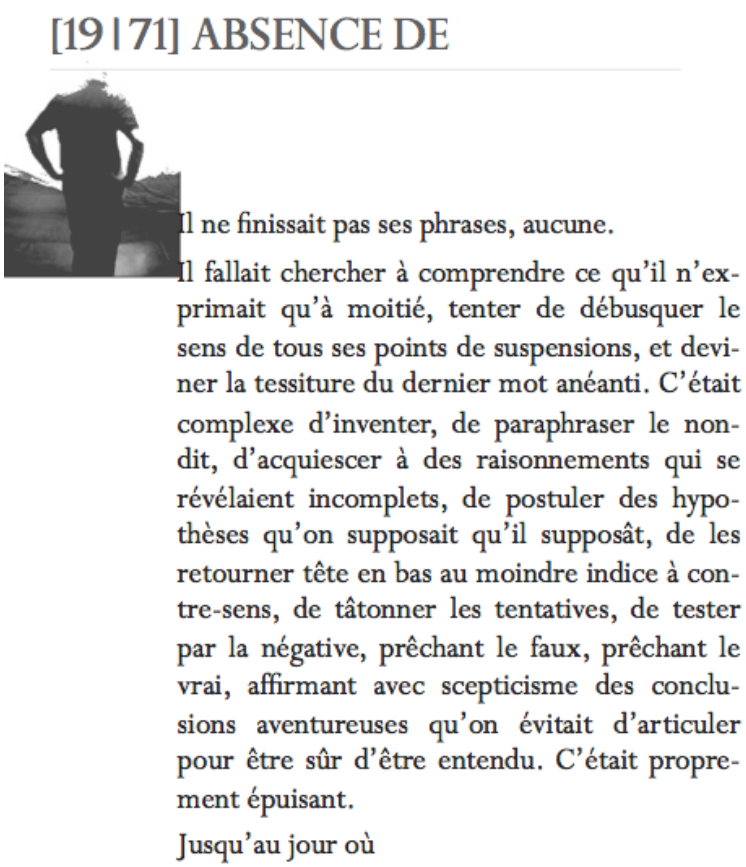
[52 | 71] RATURE

Elle avait une marque sur son corps, un trait. Pas un tatouage, pas un grain de beauté, pas une brûlure, ni une cicatrice. Et ça ne partait pas, ni en frottant ni en savonnant.

Ça se déplaçait quelquefois. Le trait glissait sur son coude sur son flanc, il fallait qu'elle le cherche longtemps, caché sous le mollet ou, avec jeu de miroirs orientés, le débusquer collé sur l'omoplate, au creux de l'aisselle.

Un trait inamovible voyageur, ni gommé ni nommé, qu'elle était inquiète de voir mais soulagée. Elle s'endormait en pensant que si son trait disparaissait, elle s'effacerait aussi.

Fig.2 : « 19/71 Absence de », *Fichaises*, 2011


[19|71] ABSENCE DE

Il ne finissait pas ses phrases, aucune.

Il fallait chercher à comprendre ce qu'il n'exprimait qu'à moitié, tenter de débusquer le sens de tous ses points de suspensions, et deviner la tessiture du dernier mot anéanti. C'était complexe d'inventer, de paraphraser le non-dit, d'acquiescer à des raisonnements qui se révélaient incomplets, de postuler des hypothèses qu'on supposait qu'il supposât, de les retourner tête en bas au moindre indice à contre-sens, de tâtonner les tentatives, de tester par la négative, prêchant le faux, prêchant le vrai, affirmant avec scepticisme des conclusions aventureuses qu'on évitait d'articuler pour être sûr d'être entendu. C'était proprement épuisant.

Jusqu'au jour où

10 Les textes de *Fichaises* sont souvent légers, pleins de fantaisie, d'une écriture particulièrement travaillée. Les images sont en général référentielles, que ce soit de façon directe comme dans le cas de la gomme pour le texte « Ratures » ou de façon indirecte comme le portrait sans tête du texte « Absence de ».

11 Dans *Fichaises*, l'*insertion* de l'image est dernière puisqu'elle vient clore le processus créatif, mais elle est première pour le lecteur qui la découvre avant le texte, placée en lettrine sur le blog comme dans le livre numérique. Le fait de placer l'image en premier agit selon l'auteure « comme un "attention, ça commence", le rideau du théâtre, les trois coups ». Sur ce lien entre texte et image, elle ajoute :

> « Avec le désir de surprendre aussi, l'idée que le lecteur reviendra à l'image une fois le texte lu pour comprendre l'interaction/le rapport… Ou qu'il pourra être déjà, à l'avance, avec l'image, dans une

> pré-perception du sujet ou au contraire qu'il ne trouvera qu'à la fin ce que cette image pouvait signifier[8]. »

12 Dans *Todo listes*, publiées en deux volumes en 2012, le principe est inverse car, cette fois, l'image est première. Christine Jeanney a demandé aux internautes via un « appel du 18 juin » sur Twitter de lui envoyer des photographies, quelles qu'elles soient. À partir de ce répertoire d'images, l'auteure piochait chaque jour pour écrire avec un seul objectif : « faire quelque chose » de l'image choisie.

Fig.3 : « Todo list 1 », *Les Sirènes on ne les voit pas un couvercle est posé dessus*, 2012

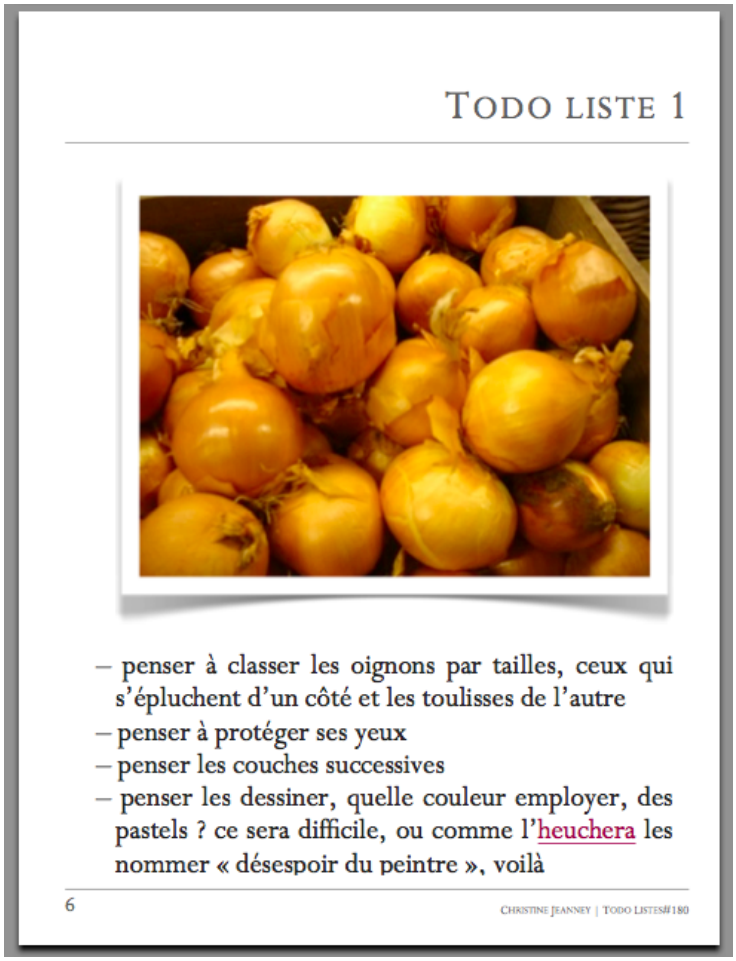
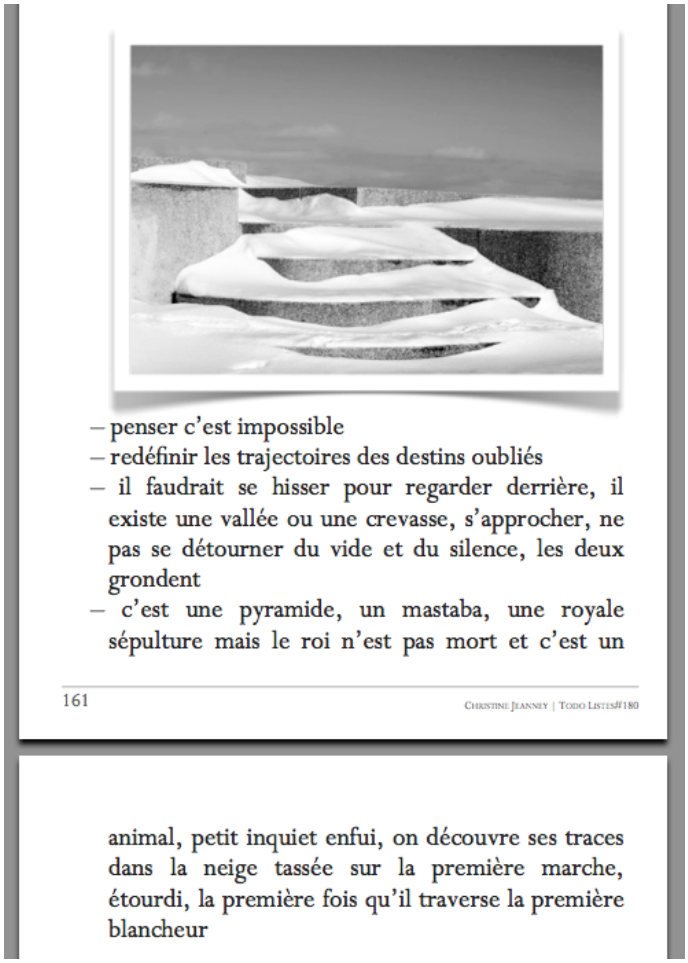


Fig.4 : « Todo list 180 », *Les Sirènes on ne les voit pas un couvercle est posé dessus*, 2012



13 Dans *Todo listes*, le texte progresse souvent par associations d'idées. Parfois c'est une description qui ouvre sur une narration, parfois on reste dans une énumération sans lien entre les éléments. En 2012, Christine Jeanney expliquait ainsi les intentions de ce projet d'écriture qui était encore en cours :

> « Chaque matin c'est un choix à tâtons, une impulsion, j'enregistre la photo en mode brouillon en préparant la mise en page pour le lendemain […]. Avec cette image 'étrangère', je dois trouver 4 occurrences / départs / fils / envolées / chemins / histoires, enfin, je ne sais pas ce que je dois trouver mais c'est au nombre de 4 et ça part dans des directions insoupçonnables. […]
> Initialement, il s'agissait de trouver des choses à faire à partir de l'image : to do list pour 'penser à'. Mais le sens de 'penser à' a évolué : de la chose à faire (penser à répondre à mes emails…), elle est passée

> à ‘cette image me fait penser à’. […].
> Dans ce cas-là, c’est vraiment l’image-déclencheur. Elle entre en résonnance avec la pensée, elle provoque l’apparition d’un mot (ou de plusieurs), et à ce mot j’accroche les autres mots comme on tire sur une ficelle. L’image est le premier de cordée [9]. »

14 Christine Jeanney fournit ainsi un témoignage passionnant de la matrice visuelle de l’écriture, d’autant plus précieux qu’il est rare que les écrivains témoignent en détail de ce processus [10] :

> « Au début, je voulais vraiment me concentrer sur cette idée de liste en utilisant les verbes à l’infinitif. Mais peu à peu, les photos ont été plus fortes que moi, à vouloir m’emmener dans des endroits où mes verbes en -er et en -ir retombaient comme de vieilles balles. Alors, j’ai “lâché prise” [11]. »

15 L’auteure exprimait ainsi en 2012 sa vision de la puissance des images, de leur force incontrôlable et non rationnelle.

16 Ces deux projets, *Fichaises* et *Todo listes*, ne sont que la partie émergée d’une écriture plus largement marquée par l’image, y compris par l’image absente, comme Christine Jeanney le disait clairement en 2012 :

> « J’écris avec mes yeux. S’il n’y a pas d’images visibles qui déclenchent ou ponctuent mon écriture, il y a des images latentes dans mon crâne, des polaroïds cachés, ou des rushs parfois, comme des scènes coupées au montage de ma vie passée par exemple [12]. »

17 L’écriture se sert donc de l’image, même mentale, comme d’une matrice mais aussi, en cours d’écriture, comme d’un rythme. Christine Jeanney manie à merveille la métaphore pour évoquer cette relation, notamment la métaphore liquide, qui prolonge celle de la source. Au sujet de *Todo listes*, elle explique par exemple :

> « Il y avait tous les jours une sorte de réaction chimique qui me poussait à obéir à une injonction non formulée de la photo choisie : viser la folie, ou laisser venir la mélancolie, ou ciseler le texte, ou jeter le texte comme on vide un seau d’eau, ou contrôler chaque occurrence précisément à la virgule près, ou favoriser l’équilibre, ou

> favoriser le déséquilibre (avec une occurrence très longue ou une minuscule par exemple)[13]. »

18 Cet imaginaire liquide se rattache ici à la métaphore photographique du bain révélateur. L'écriture quotidienne s'apparente alors à un acte d'alchimie, en réponse à une injonction qui est à la fois le fruit du hasard et d'un protocole minutieusement pensé. Si cette abondance de métaphores ne fait pas les affaires des théoriciens, elle donne une profondeur particulière aux images, mais aussi à la compréhension des rapports entre textes et images.

19 Après cette description rapide des protocoles d'écriture de Christine Jeanney, le lien entre le glanage d'images et le hasard reste à interroger, tout comme la spécificité du phénomène en contexte numérique.

2. Le glanage d'images en contexte numérique

20 Pour penser le renouveau de la collecte et de l'appropriation d'images d'autrui en contexte numérique, je voudrais proposer de m'arrêter sur le terme de « glanage ». Glaner, c'est s'approprier quelque chose qu'on n'a pas cultivé soi-même, mais dont la récolte est autorisée dans des limites définies par la loi[14]. Au sens strict, il s'agit de récupérer ce qu'il reste, ce qui n'a pu entrer dans le cadre d'une production rentable. Le glanage s'oppose ainsi aux pratiques illégales du « braquage » et surtout du « braconnage », mis à l'honneur par Michel de Certeau dans le chapitre des *Arts de faire* tiré de *L'Invention du quotidien*, « Lire : un braconnage ». La pratique de braconnage iconographique a quant à elle été mise en avant en 2009 dans l'exposition *La Subversion des images* au Centre Pompidou, notamment par l'historien de la photographie Michel Poivert qui a appelé « braconnage » iconographique le fait d'utiliser, de déplacer et de s'approprier, à l'époque surréaliste, des images que non seulement l'on n'a pas créées, mais que l'on a même « volées »[15].

21 Ces pratiques d'appropriation d'images, qu'elles soient autorisées, voire encouragées (que l'on pense aux « hackatons » que proposent les musées), ou non, connaissent aujourd'hui un essor fulgurant avec

les technologies numériques et ont même acquis une légitimité artistique, depuis notamment l'exposition *From Here On* qui avait défrayé la chronique aux Rencontres de la photographie d'Arles en 2011[16]. Le stockage et le partage numériques ainsi qu'internet ont permis, depuis une quinzaine d'années maintenant, le développement d'une pratique de braconnage iconographique à grande échelle.

22 C'est pour cette raison que se multiplient à l'heure actuelle les termes synonymes ou para-synonymes de « glanage ». Cette métaphore socio-agricole peut en effet être rapprochée d'autres images, comme celle de la « moisson » (« *harvest* ») utilisée par Kenneth Goldsmith au sujet de la plateforme d'indexation de photographie Pinterest par exemple[17]. Elle rejoint aussi d'autres métaphores avancées plus traditionnellement au sujet de l'acte photographique, comme celle du photographe « chasseur-cueilleur » utilisée par exemple par Vilém Flusser[18]. De la même façon que le photographe cueille les images du monde, l'internaute cueille – il « broute » même, c'est un des sens de « *to browse* » – les images numériques. Certains sites se présentent explicitement comme une exposition régulière des images glanées dans le monde comme sur la toile. C'est dans cette perspective que Gilles Bonnet travaille la notion de glanage dans son ouvrage sur la « poétique numérique », en commentant par exemple le projet « Morning » de Christophe Sanchez qui cueille « une image du matin[19] », le site personnel de Jean-Yves Fick qui s'attache à mettre en avant chaque jour les petites beautés du quotidien et du trivial[20], ou encore les « glanages d'éclats de conversation » du blog d'Anne Mulpas, « Le Faire-Part »[21]. Il écrit par exemple « Le glanage, s'il tente de fixer "l'instant dans l'eau obscure d'un tourment", instaure également un rythme de publication de nature diaristique[22] ».

23 Chez Christine Jeanney, néanmoins, le glanage est moins lié à cette posture quasi phénoménologique de saisie du quotidien qu'à une réflexion sur l'appropriation des images des autres. Le fait que les photographies qu'elle collecte et utilise ne lui appartiennent pas est particulièrement important pour elle. Que l'on choisisse, même au hasard, parmi ses propres productions photographiques, ou bien dans des répertoires d'images d'autrui que l'on s'est constitués avec le temps, ou encore qu'il s'agisse d'images trouvées via la construction

algorithmique d'un moteur de recherche ou envoyées personnellement par des internautes change la donne.

24 Internet, c'est évident, a permis l'essor d'une pratique d'emprunt plus ou moins légal d'images qui ne nous appartiennent pas. La mémoire collective numérique est devenue une gigantesque archive à partir de laquelle « chacun peut redéployer ses propres créations [23] ». Dans le phénomène de l'appropriation, on s'en doute, la question de la « propriété » est centrale. La frontière entre braconnage et glanage se situe notamment à la ligne que forme la légalité. Glaner une image en ligne, ce serait alors se saisir d'une image sans léser personne, sans en enlever l'usage à d'autres. Sur internet, comme Christine Jeanney le formule, « tout est duplicable à satiété, ce qui est glané peut se transformer sans que personne n'en soit privé ». Cette saisie n'est pas une appropriation d'image au sens propre puisqu'il s'agit d'un geste d'énième reproduction, et non d'une soustraction. Il est question de location ou de prêt temporaire :

> « Quand j'empruntais une image pour illustrer un [texte], c'était un peu comme louer un vêtement, l'orner de rubans ou le teindre en rouge cerise, en sachant que l'original restait accroché à un cintre, disponible pour tous [24]. »

25 Cette absence de sentiment de propriété, qu'on pourrait voir comme une forme de *leasing* d'images, bien dans l'air du temps, constitue l'une des grandes différences entre le glanage numérique et le glanage d'images matérielles qui va souvent avec une forme de fétichisme pour la matérialité de l'image volée, arrachée à un livre, reçue par La Poste, etc. Loin du glanage de survie ou du glanage militant, subversif, dont Agnès Varda fait l'éloge dans son film, Christine Jeanney fait de sa pratique de glanage une figure du don et de l'échange interpersonnel. Au sujet de *Todo listes*, encore, elle expliquait que l'image était davantage prêtée que glanée :

> « Pour moi c'était [...] un dossier prêté, une sorte de banque de données que j'avais sous surveillance mais qui ne m'appartenait pas, et je devais être bien attentive à nommer les photos selon les propriétaires et à ne pas oublier d'y ranger celles que l'on m'envoyait au fur et à mesure. Mais oui, vraiment j'ai vu ça comme la gestion d'un prêt ponctuel (comme on garde un colis pour la voisine parce

> qu'elle n'était pas chez elle quand le facteur est passé, sauf qu'elle a donné l'autorisation d'ouvrir le paquet, que l'on puisse voir ce qu'il y a à l'intérieur en attendant de lui rendre)[25]. »

26 On perçoit bien dans le discours critique de Christine Jeanney – en l'occurrence dans ses entretiens – l'efficace des métaphores, du « comme » et du « comme si » pour décrire la façon dont travaillent texte et image. La métaphore du colis dit bien que le contenu est d'abord inconnu et la surprise de l'ouvrir. Dans le cas de *Todo listes*, c'est justement ce qu'elle cherche, « ne pas savoir à l'avance ce qu'il y aura sur la photo qu'on m'enverra », contrairement à la quête d'images des *Fichaises*.

27 Les effets sont inattendus aussi. Elle évoque par exemple une photo de Florence Trocmé pour laquelle un souvenir personnel et douloureux lui est remonté à la gorge « comme un chagrin d'enfant irrépressible[26] ». C'est alors l'écriture qui permet qu'une photo devienne *sa* photo, qui gouverne la saisie subjective de la photographie envoyée ou glanée. L'écriture est aussi dans ce cas une manière de reprendre le contrôle sur le hasard, qu'il soit technologique ou issu de la main humaine[27]. Être « bricoleuse », c'est savoir apprécier « la magie de la sérendipité[28] », expliquait Christine Jeanney à propos de *Fichaises*, projet dans lequel le glanage d'images quotidien relève d'une poétique de la trouvaille que l'on pourrait rencontrer à des degrés divers dans d'autres écritures dites numériques. Internet est souvent vu comme un opérateur de sérendipité, et favorise en effet les processus de collecte s'en remettant au hasard, ainsi qu'un type de dérives en ligne. En effet, estime-t-elle : « Plus j'ai de liens offerts, [...] plus j'ai de chance d'entendre/voir/sentir une émotion en résonance à quelque chose que je porte en moi... ?[29] ».

28 Pourtant, les évolutions récentes du numérique ne semblent-elles pas réduire la part de la sérendipité, en canalisant davantage nos recherches ? Les réseaux sociaux, la personnalisation – maîtrisée ou non – des moteurs de recherche, des plateformes dédiées à la recherche d'images ou bien les plateformes qui concentrent les recherches sur des répertoires constitués et non exportables, comme Instagram, semblent en effet faire qu'on ne se perd plus de la même façon sur internet[30]. Les pratiques ont évolué depuis ce que Chris-

tine Jeanney décrivait en 2012, alors même qu'il s'agit d'une auteure présente en ligne mais pas sur Instagram ou Pinterest :

> « J'ai l'impression que maintenant il faut chercher le hasard. Les moteurs de recherche, ce qui nous est amené par la toile est calculé, programmé, contrôlé, il faut faire des écarts considérables pour se perdre et être surpris, nourris. [...] De plus en plus, internet porte le gène du reproductible. On peut voir passer mille images de chat et que ce soit toujours le même chat, il faut parfois se donner un coup de pied pour s'extraire et rencontrer un zébu ou autre chose [31] ».

29 Aujourd'hui, davantage que le hasard ou la sérendipité, la manipulation des images par les écrivains semble mettre en jeu la répétition. Ce que Christine Jeanney appelle la « facilité du similaire » est sans doute un défi à relever pour les écrivains et les artistes qui travaillent en contexte numérique. Plus que le hasard, sont également en jeu dans le glanage d'images un imaginaire de l'échange et une dynamique collective. Le cas de Christine Jeanney est à ce titre particulièrement intéressant car l'appropriation iconographique ne correspond pas à ce qui est décrit dans *Rogue Archive* ou dans les travaux sur l'imaginaire de la base de données, anonyme et collective [32], ou sur l'esthétique de l'archive, mais touche bien plutôt à une humanisation des échanges numériques, de la rencontre et de la relation, dont l'image pourrait être le nœud.

3. Glanage et culture visuelle commune

30 Le terme de glanage ne rend pas compte de la nouveauté du numérique, il place au contraire les pratiques de collecte d'images de Christine Jeanney du côté de la brocante et de l'univers des chiffonniers [33]. Le choix de ce terme est en effet une façon d'insister sur la continuité de cette pratique avec les esthétiques du remploi et un certain régime de modernité pour les arts.

31 On y retrouve ainsi des traits saillants des pratiques historiques de manipulation et d'utilisation d'images par les écrivains. À plusieurs reprises, Christine Jeanney insiste sur le fait qu'elle se « moque des hiérarchies » en matière d'images. La possibilité d'appropriation d'une

image semble en effet proportionnelle à sa non-légitimité, à son caractère non artistique, voire anonyme. Les images n'ayant pas ou pas encore de sens artistique consacré – les images pauvres – sont plus facilement utilisées, détournées et manipulées par les écrivains, comme l'avancent Philippe Hamon dans *Imageries*, à propos de la fin du XIXe siècle et de Rimbaud [34], ou encore Philippe Ortel au sujet de la photographie, longtemps plus méprisée et moins « artistique » que la peinture, la sculpture et le dessin [35].

32 Cette indifférence aux « origines de l'image » n'empêche pas que soit primordiale pour Christine Jeanney la personne à l'origine de l'image, c'est-à-dire les contributeurs du projet *Todo listes*. L'image offerte est en effet un véritable point de passage, une matrice du texte, mais aussi un point de rencontre possible. À propos de *Todo listes*, l'auteure se souvient :

> « Il n'y avait pas que les images d'ailleurs qui comptaient à mes yeux, parce qu'après tout, les images, c'est facile à trouver, il n'y a qu'à se baisser. Ce qui m'intéressait, c'était les gens qui me les envoyaient, leurs regards, leurs choix. C'était rencontrer la différence de vision de l'autre, et un peu comme on regarde par un trou de serrure, mais avec un autre cerveau, c'était cette vue possible à travers les yeux de quelqu'un d'autre.
> C'était l'acte de partage aussi qui comptait pour moi, à double sens, avec un geste d'envoi photographique et un geste en retour par le texte. Peut-être que les gens m'ont envoyé des photos qu'ils n'auraient pas forcément prises sans cette expérience, et de mon côté j'ai forcément écrit des choses qui n'auraient jamais vu le jour. Plus que l'image, il y avait ce côté expérience de laboratoire [36]. »

33 Vecteur de relation en amont de l'écriture, l'image l'est aussi en aval, au stade de la lecture :

> « quand il y a une image en point de départ [...], on avance avec l'autre qui peut regarder aussi cette image (contrairement au ressenti intime invisible). C'est comme si l'image rendait automatiquement l'expérience partagée, avec un "tu as vu ça, ce détail-là ?" ou même un "et toi, qu'est-ce que tu as vu d'autre ?", l'existence d'autres pistes, liens, voies, voix... [37] »

34 L'échange d'images met au jour un terrain commun, telle la notion d'image partagée qui est devenue un des enjeux majeurs du nouvel internet, selon, entre autres, André Gunthert qui parle de « collectivisation des contenus » et de « nouvel état de l'image comme propriété commune [38] ». Christine Jeanney a une interprétation radicale et passionnante de ce phénomène souvent commenté. Le bricolage d'images est pour elle comme une façon de « réinventer une parole commune ». Interrogée sur les métaphores employées pour parler du glanage d'images, elle répondait par exemple : « pêche, braconnage, chasse, tout ce vocabulaire décide que l'image est hors de soi, que c'est une entité à dominer ou à apprivoiser. Comme s'il y avait une différence entre nos images et nous. Nos images, c'est nous [39]. »

35 On retrouve affirmé ce statut de l'image comme une fabrique de collectif dans les protocoles qu'elle met en place pour les ateliers d'écriture, comme à La Roche-sur-Yon en septembre 2017. En atelier, Christine Jeanney faisait alors écrire les participants « à partir d'une photo que quelqu'un d'autre a prise » puisque c'est là une façon de s'inventer un autre « je ». L'image d'autrui permet une grande liberté d'interprétation et d'action puisqu' « il y a des tas de façons d'envisager l'image et soi en face [40] ». Pour elle, ce travail d'appropriation de l'image prise par autrui n'est pas uniquement formel : cette contrainte créative appartient en réalité à une réflexion politique sur l'importance du commun.

Fig.5 : capture d'écran du site « Mobilis » des Pays de la Loire annonçant la résidence de Christine Jeanney en novembre 2017 : https://www.mobilis-paysdelaloire.fr/agenda/residence-christine-jeanney-du-21-au-26-novembre, consulté le 30 avril 2018

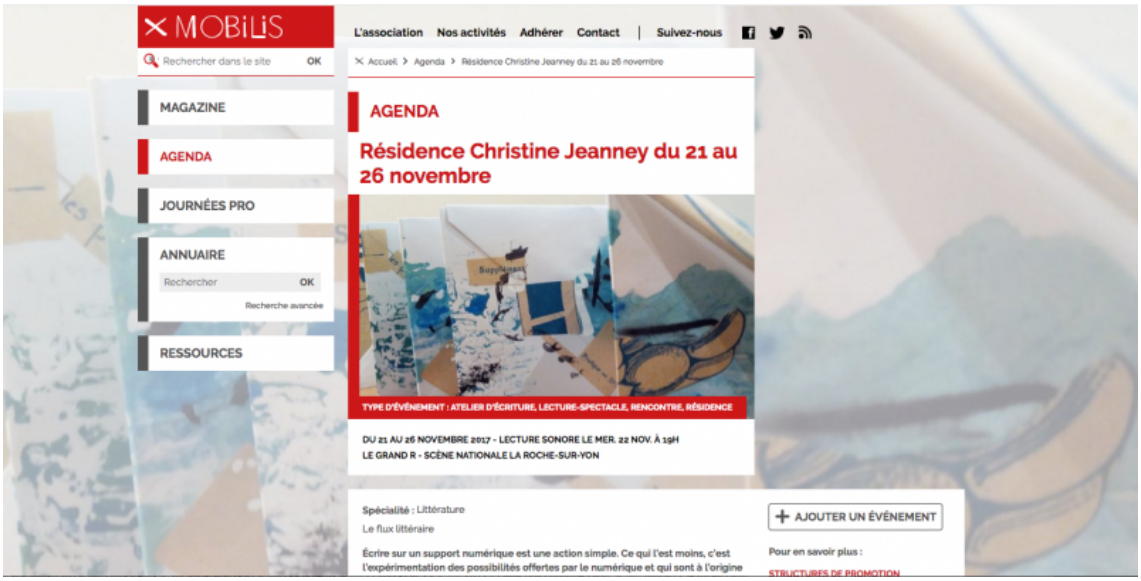


Fig.6 : capture d'écran du site personnel de Christine Jeanney : http://christinejeanney.net/, consulté le 30 avril 2018

36 Plus largement, en effet, l'atelier d'écriture où l'on travaille en groupe chacun sur son texte, le blog ou l'espace numérique ouvert et public, sont des facilitateurs d'écriture, comme si l'on avait besoin du regard des autres pour écrire pour soi. Dans le travail numérique de Christine Jeanney, il y a sans doute un redoublement du même effet par le recours à l'image et par le contexte numérique. L'écriture en ligne est pour elle un « travail portes-ouvertes », en opposition au travail dans l'ombre des projets à plus long terme : « grâce aux projets quotidiens, je suis aussi cette femme qui écrit, et tous les jours, ou presque. C'est mon ouverture dans le sens de qui je suis vers les yeux des autres [41] ». L'écriture en ligne lui permet ainsi d'être dans une autre temporalité, comme soumise à un autre rythme. Cette rupture de rythme relève de la même « différence de temporalité » qu'elle remarque entre l'image qu'on peut « tenir en main » et l'image numérique :

> « La différence de temporalité est pour moi que l'image dite "réelle" peut avoir la capacité de rester dormante. Elle peut nous accompagner, se gorger de la mémoire des lieux où elle est affichée et raconter plus que sa seule présence. Il y a des photos ou des images, des cartes postales par exemple, qui sont comme enrichies des lieux où elles ont été affichées. On aime une image aussi pour un passé qu'elle nous rappelle, pas seulement celui qu'elle montre, mais celui qu'elle réanime [...] [42] ».

37 On touche là à une autre différence majeure entre le glanage d'images tel que l'ont pratiqué plusieurs générations d'artistes et d'écrivains et le glanage numérique, qui se fait sans appropriation, on l'a vu, et dans un flux permanent qui semble rendre inutiles les contenants d'images, les albums, *keepsakes* et autres boîtes à chaussures, et la notion même de « répertoire » qui était pourtant passée dans la sphère numérique. Le glanage d'images numériques par les écrivains, qu'il s'agisse de se saisir volontairement d'images trouvées, comme dans *Fichaises*, ou d'utiliser des images expressément envoyées par d'autres, comme dans *Todo listes*, est une forme de cueillette sans panier. L'utilisation peut être consécutive à la trouvaille et le glanage se détache donc des notions de stock, de collection ou de réserve d'images qui lui étaient jusque-là indissociables.

38 Christine Jeanney faisait toutefois remarquer que la notion de flux d'images n'était pas liée uniquement aux images numériques et que

toutes les images « réelles » sont elles aussi prises d'un flux :

> « il n'y a qu'à aller sur une brocante pour voir des étals entiers de vieilles cartes postales, de vieilles photos, si nombreuses qu'on n'aurait pas assez de temps pour toutes les voir, elles sont prises dans le flux de boîtes en carton alignées et des promeneurs [43]. »

39 L'œuvre poétique de Christine Jeanney fait partie des productions numériques que l'on peut d'ailleurs opposer aux critiques pointant le flux continu des images en ligne. Son travail d'écriture et la posture qui est la sienne dans ses entretiens viennent en quelque sorte apporter de l'eau au moulin de penseurs de la photographie comme Annebella Pollen, qui s'opposent actuellement à la vision apocalyptique et anxiogène du déferlement d'images qui nous submergerait, défendue notamment par Joan Fontcuberta et les penseurs de la post-photographie. Dans son article « The Rising Tide of Photographs ? [44] », elle montre en effet que le déferlement d'images n'est propre ni à la photographie numérique ni aux circulations d'images numériques. Pour contrer la « marée montante » des images, Annebella Pollen propose de tenter d'humaniser la masse et de s'attarder sur les petites histoires de certaines images, comme pour apprivoiser la vague :

> *« the conceptualisation of mass photography as a blinding plethora of sameness or as vision of humanist equivalence ignores the individual complexities of the single images that any mass form comprises, past or present* [45]. »

40 Cette position critique va dans le sens des pratiques d'écrivains et de créateurs comme Christine Jeanney tout autant que de leurs discours, d'où émerge souvent l'idée d'une rencontre de l'autre par l'image.

***

41 Pour conclure, et de façon plus générale, le cas de Christine Jeanney permet d'insister sur plusieurs éléments inattendus relatifs au maniement des images en contexte numérique.

42 En premier lieu, « écrire à partir d'images », qu'il s'agisse d'une consigne en ateliers d'écriture, d'un exercice qu'on s'impose à soi-même ou d'une expérience littéraire, semble aller de pair avec la narrativité. On attend souvent de l'image un récit, alors que l'image incite en réalité aux écritures les plus diverses. La photolittérature semble même avoir de fortes affinités avec la poésie, les formes courtes et les écritures expérimentales, comme le montrent les textes de Christine Jeanney. Chez elle, comme chez de nombreux « écranvains », le récit se trouve réinvesti dans les espaces paratextuels [46] qui deviennent le lieu d'une mise en scène de soi en glaneurs, ou plus largement en manipulateurs d'images.

43 Le cas de Christine Jeanney permet donc en deuxième lieu de mettre l'accent sur la façon dont les procédés de glanage sont racontés et mis en scène, dans son cas non dans l'œuvre mais dans le paratexte et notamment dans les entretiens dont on vient de lire de larges extraits. L'importance des discours d'escorte et de la dimension métapoétique de la littérature numérique, que Gilles Bonnet propose d'appeler l'hypéritexte [47], apparaît ici clairement. Le focus qui vient d'être proposé sur la notion de glanage fait apparaître la part importante du métapoétique dans le travail des écrivains en contexte numérique. Est-ce pour des questions de visibilité sur internet – le paratexte fournissant des éléments de compréhension, mais aussi de classement, susceptibles de générer des boucles, des renvois et des reprises capables d'assurer sinon le succès, du moins une visibilité minimale ? Est-ce parce que, dans la littérature contemporaine, comme dans l'art contemporain, ce serait le processus voire le protocole qui importerait plus que le texte produit ? Est-ce parce que, n'étant jamais « fini », le texte n'est jamais clos sur lui-même non plus et s'ouvre vers le paratexte ? Il est certain que la question du métapoétique appartient à la « poétique numérique » dont Gilles Bonnet a tracé les traits principaux.

44 En troisième lieu, le cas de Christine Jeanney permet de faire remarquer que la figure de l'écrivain-glaneur est de plus en plus fréquente dans les littératures numériques, et qu'en raison de la présence massive des paratextes en ligne, elle est une posture, c'est-à-dire une position assumée et portée par un discours public. Cette posture n'est pas celle du voleur d'images, mais du cueilleur, qui, même lorsqu'il le fait sans autorisation, a l'impression de ne léser personne.

À la différence du glanage d'images concrètes, il ne s'agit pas non plus d'un recyclage : il n'y a pas diminution de consommation, mais augmentation du contenu.

45 Enfin, Christine Jeanney propose, avec *Fichaises* et *Todo listes*, deux jeux d'écriture avec les images. Il s'agit de jouer avec une bouteille à la mer, contre la montre, avec le hasard, à des jeux d'association qui rappellent les surréalistes. Comme dans le cas des avant-gardes historiques, ces jeux qui semblent gratuits, ces petits gestes qu'on croit sans importance, ont de puissantes implications théoriques, sur la façon dont on perçoit les images, sur leurs usages, leurs circulations, etc. Le cas de Christine Jeanney montre par exemple comment, face à une pratique, les discours parfois apocalyptiques sur la puissance de l'image qui écrase tout sur son passage et sur les conséquences négatives des effets de masse ne tiennent pas.

NOTES

1 Magali Nachtergael, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20e siècle*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, p. 219.

2 Claude Simon, « La Fiction mot à mot », communication au colloque de Cerisy *Le Nouveau Roman*, en 1972, reprise dans *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1195.

3 Je tiens à remercier ici les évaluateurs anonymes qui m'ont encouragée à développer ces aspects plus généraux.

4 Gilles Bonnet, *Pour une poétique numérique. Littérature et internet*, Paris, Hermann, « Savoir Lettres », 2017.

5 Aujourd'hui, la plupart de ses textes se trouvent regroupés sur son site, « tentatives » : http://christinejeanney.net, mais elle a auparavant travaillé sur une multitude de supports.

6 L'expression était par exemple employée par François Bon dans son texte de présentation de la maison d'édition Publie.net en 2012 : http://www.publie.net/fr/statique/- premi%C3%A8re-visite.

7 Série d'entretiens par email avec Anne Reverseau, 2012.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 Parmi les autres exemples de textes décrivant le rôle matriciel de l'image dans l'écriture, on peut citer le volume d'Elsa Triolet dans la collection de Skira « Les sentiers de la création » (*La Mise en mots*, 1969), ou certains passages de *Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, Paris, Argol, « Les singuliers », 2009.

11 Série d'entretiens par email avec Anne Reverseau, 2012.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

14 Comme le rappelle la voix off du film *Les Glaneurs et la Glaneuse* d'Agnès Varda (2000).

15 Michel Poivert, *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg, Le Point du jour, 2006, p. 16.

16 Voir http://rencontres-arles-photo.tv/?s=from+here+on&lang=fr.

17 Kenneth Goldsmith, *Wasting Time on the Internet*, New York, Harper Perennial, 2016.

18 Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 2004, cité par Gilles Bonnet, *op. cit.*, p. 27.

19 Voir http://www.fut-il.net.

20 Voir https://gammalphabets.org/author/jeanyvesfick/.

21 Gilles Bonnet, *op. cit.*, p. 270. http://cie-noob.blogspot.be/2013/03/faire-part-danne-mulpas-mise-jour.html.

22 Gilles Bonnet, *op. cit.*, p. 35.

23 Abigail De Kosnik, *Rogue Archives. Digital Cultural Memory and Media Fandom*, MIT, 2016, (« *an archive, from which we can redeploy content for own creations* », je traduis). Ces pratiques sont illicites ou douteuses, comme le suggère le titre de l'ouvrage.

24 Série d'entretiens par email avec Anne Reverseau, 2012.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

27 La notion de hasard est souvent avancée en littérature numérique et hypermédiatique. Cf. l'article de Jean Clément qui traite de la machine qui choisit dans une base de données : « Poétique du hasard et de l'aléatoire en littérature numérique », *Protée*, vol. 39, n° 1, 2011, p. 67-76.

28 Néologisme, calqué sur l'anglais.

29 Série d'entretiens par email avec Anne Reverseau, 2012. Elle ajoutait : « pratiquer des échanges sur Twitter par exemple pousse presque la sérendipité à son maximum ».

30 Dans *Wasting Time on the Internet*, Kenneth Goldsmith commence par raconter l'échec initial de son expérience de cours de perte de temps en ligne qu'il explique par une différence de génération et de réflexes numériques avec ses étudiants (*op. cit.*, p. 29-49).

31 Entretien par email avec Anne Reverseau, automne 2017.

32 Voir par exemple Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2001.

33 Je remercie Danièle Méaux d'avoir suscité ce débat lors du colloque « INPUT *PICTURA POESIS*. Littérature et photographie numérique(s) », Université Jean Moulin-*Lyon* 3, 16 et 17 novembre 2017.

34 Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au* XIX^e^ *siècle*, Paris, Corti, 2001. Philippe Hamon s'appuie en particulier sur l'exemple de Rimbaud et des dessins naïfs.

35 Les modèles « inférieurs », c'est-à-dire non canoniques, intéressent les écrivains en tant que formes de renouvellement de la représentation : « Les arts "mineurs" traitent souvent des thèmes ignorés ou méprisés par la tradition artistique et imposent, finalement, à l'ensemble des pratiques, un cadre de référence nouveau » (Philippe Ortel, « Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste », *Littérature et photographie*, Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 24).

36 Entretien par email avec Anne Reverseau, automne 2017.

37 Série d'entretiens par email avec Anne Reverseau, 2012.

38 André Gunthert, « L'image partagée », *Études photographiques*, n° 24, novembre 2009, en ligne : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2832 (consulté le 30 avril 2018).

39 Entretien par email avec Anne Reverseau, automne 2017.

40 *Ibid.*

41 Série d'entretiens par email avec Anne Reverseau, 2012. La lecture est également pour elle un phénomène collectif.

42 Entretien par email avec Anne Reverseau, automne 2017.

43 *Ibid.* Cette position de Christine Jeanney pourrait être analysée comme ce que Servanne Monjour appelle une « rétromédiation », un effet retour d'un *medium* nouveau sur un *medium* ancien (Servanne Monjour, *Mythologies post photographiques. L'invention littéraire de l'image numérique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Parcours numérique », 2018).

44 Annebella Pollen, « The Rising Tide of Photographs. Not Drowning But Waving? », *Captures*, vol. 1, n° 1, mai 2016, dossier « Post-photographie ? ». En ligne : http://revuecaptures.org/node/249.

45 *Ibid.*

46 Je remercie Anne-Cécile Guilbard qui, lors du colloque « INPUT *PICTURA POESIS*. Littérature et photographie numérique(s) », avait pointé l'importance des « écrits processionnels » autour de l'image où se met souvent en scène un « résidu ».

47 Gilles Bonnet, *op. cit.*,

AUTHOR

Anne Reverseau
FNRS / Université Catholique de Louvain

Les ailleurs du *hic et nunc*

Poétique de l'absence sur Twitter dans le *Madeleine project* de Clara Beaudoux

Stéphane Bikialo and Anne-Cécile Guilbard

DOI : 10.35562/marge.320

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

L'enquête autour de l'absente
« Ma présence dans son absence », l'invention d'une réciprocité par l'image
L'adresse directe à Madeleine : « tu »
Petite et grande histoires
Insistante indicialité
Les « Nous »
Argentique et numérique : convocation de la disparue et adresse aux tweetos

TEXT

Je pars, tes souvenirs en papier dans mon sac, les miens en .jpg, ta mémoire sur ma carte mémoire
#Madeleineproject
pic.twitter.com/wrlqdVwNz4

***

1 Ceci est un dialogue. Les deux voix représentent deux approches à la fois distinctes et complémentaires du dispositif énonciatif mis en œuvre par Clara Beaudoux dans Madeleine project, fiction documentaire twittéraire [1] en cinq saisons, dont les deux premières saisons ont

été publiées sous forme de livre aux Éditions du sous-sol, collection « Feuilleton Non-fiction » en mai 2016.

2 Le nom de la maison d'édition de cette première publication papier s'avère parfaitement adapté puisque ce « reportage » prend sa source dans la description du contenu de la cave d'une « Madeleine », morte, que celle qui prend sa suite dans l'appartement, Clara, découvre. Lancé d'abord sur Twitter puis remédiatisé sur le site web Storify entre novembre 2015 pour la saison 1 et novembre 2017 pour la dernière saison en date, les quatre premières saisons ont été aussi reprises en livre de poche [2] en novembre 2017.

3 Anaïs Guilet [3] a bien décrit ces effets de remédiatisation [4], en rapport avec le récit et la mémoire pour « rafraîchir la mémoire de Madeleine » dans une dimension ricoeurienne, mais j'aimerais bien qu'on creuse, toi et moi, ces affaires d'énonciation : Clara et Madeleine, dans le texte et dans l'image, l'énonciatrice et la destinataire, parmi ces autres destinataires que sont les tweetos puis les lecteurs sur les différents supports qu'elle utilise dans les deux premières saisons : Twitter, Storify et le livre – les écrans et le papier.

4 Parce que, tu vois, ce qui me frappe le plus dans le *Madeleine project*, c'est l'enquête autour de l'absente. Bien sûr, un tel projet évoque les travaux de Sophie Calle et la manière dont, systématiquement, celle-ci emprunte à un absent, une absente, le prétexte de fouiller dans ses affaires pour le ou la découvrir [5]. Mais le mode que Clara Beaudoux utilise, textes et photos sur Twitter, amène une singularité évidente : son histoire se constitue de messages, textuels et visuels, adressés, postés non pas comme des bouteilles à la mer, mais comme notifications à ses abonnés, à ses *followers*. Les lecteurs se trouvent dans la situation singulière de *recevoir* l'histoire, comme on reçoit des nouvelles – et ils peuvent en donner, répondre, réagir. C'est un dialogisme (peut-on dire cela ?) très particulier qui s'ouvre là. Le JE qui s'y exprime fait excessivement paraître sa subjectivité, dans le texte comme dans la composition des photos (regarde à quel point sa main entre dans le cadre si souvent pour présenter les objets : elle ne joue guère les effets de neutralité du style documentaire [6] mais plutôt, comme l'a bien montré Anaïs Guilet, la subjectivité du genre du journalisme narratif [7]) ; elle est l'héroïne, le témoin, la principale protagoniste de l'histoire qu'elle raconte, et ceux auxquels elle s'adresse,

auxquels elle prétend raconter en *live* ce qu'elle fait, ne sont pas absents de la même manière que Madeleine à qui elle s'adresse aussi, et de plus en plus souvent au fil des messages, dans les deux premières saisons.

L'enquête autour de l'absente

5 L'enquête autour de l'absence, cette expression me fait penser à la formule liminaire de la saison 2 : « Alors je reviens vous raconter mon enquête, et ma présence dans son absence. » (p. 143). Cette phrase condense bien une partie des enjeux que tu évoques : le JE omniprésent (« je », « mon », « ma ») mais aussi le VOUS des destinataires, des *followers*, et cette idée de l'absence de Madeleine, absence à l'intérieur de laquelle s'intègre la présence de Clara Beaudoux : « ma présence dans son absence ». Cette formule me frappe parce qu'elle évoque moins l'idée de restitution, de compensation d'une absence que d'une pénétration du JE dans cette absence. On reviendra sur les statuts respectifs des différents destinataires si tu veux bien ; je voudrais d'abord insister sur cet enjeu fondamental du « *live* » ou de « l'effet de *live* » que tu évoques, qui me paraît directement lié à la question de la photo numérique qui permet – plus que la photo argentique – cet « effet de *live* » en raison de la fiction qu'elle met en place de tweets (avec photos) prétendument postés depuis la cave, dans le *hic et nunc* de la découverte et de l'écriture. L'incipit est significatif :

> Voilà plus de deux ans que je veux raconter cette histoire. Alors je vais tenter de le faire ici cette semaine (p. 9)

6 Le *hic et nunc* sature cette ouverture : sont en effet déictiques le présentatif « voilà », le « je », le présent d'énonciation (« veux ») puis de futur proche (« vais tenter ») ainsi que l'adverbe spatial « ici » (l'ici de Twitter, mais très vite aussi l'ici fictionnel de la cave). « Voilà » peut marquer à lui seul « l'illusion d'un embrayage sur la réalité concrète », en ce qu'il est un « simulacre de présence »[8], mais il est aussi un marqueur de point de vue qui souligne la prise en charge par un énonciateur.

7 Cet effet de direct est toutefois atténué par la référence temporelle aux « deux ans » : il s'agit donc d'un « différé » ; Clara Beaudoux a découvert la cave, isolé des objets en 2013 et en a fait un projet d'écriture en 2015, l'année du centenaire de la naissance de Madeleine [9]. Elle fait de son tweet-documentaire la fiction de « carnets du sous-sol » (« Note pour plus tard : le réseau passe mal dans une cave », p. 18), et en même temps elle va progressivement, en menant son projet à la fois comme un reportage (plus direct) et une enquête (plus différé), ouvrir le *Madeleine project* sur le monde, sur l'ailleurs, et non se refermer sur elle-même ou sur Madeleine. Car à l'inverse du narrateur des « carnets d'un sous-sol », la narratrice écrit, selon l'expression de Desnos « pour donner rendez-vous », à Madeleine d'abord, à ce qu'ouvre ce personnage ensuite. Le « rendez-vous » photographique entre Clara et Madeleine a lieu dans une photographie (p. 130) qui représente bien « ma présence dans son absence », et que j'aimerais bien que tu décrives.

« Ma présence dans son absence », l'invention d'une réciprocité par l'image

8 Oui, cette photo est exemplaire de la démarche de Clara Beaudoux avec sa construction : le pouce en bas qui tient le cadre est un peu surexposé, fantomatique, avec le coup de flash en haut à droite. La superposition se joue par le reflet du visage de Clara sur la photo, qui se retrouve placé dans l'axe du regard de Madeleine, en bas à droite. En gros plan, le visage de Clara est surdimensionné : il occupe un quart de l'image dont la moitié droite présente un paysage. L'effet produit par ce visage dont les traits se mêlent obtusément aux rochers et à la mer, en en suivant le contraste dont la ligne renforce l'axe du regard de Madeleine, c'est pour moi une sorte d'invasion – d'invasion artificielle, créée par Clara – de Clara dans l'univers de Madeleine dont le regard orienté vers le bas suggère une pensée tournée vers l'intérieur, une sorte de recueillement, de réflexion... De réflexion en effet, car l'image est le miroir de la place qu'occupe

Madeleine dans les pensées de Clara : Madeleine est partout dans son paysage, et pourtant absente.

9 Ce renversement est observable aussi dans les trois autoportraits de Clara avec la loupe de Madeleine :

10 On observe la même fragmentation avec le cadrage sur l'œil, le même surcadrage avec le cadre de la loupe mais cette fois c'est « l'appareil » optique de Madeleine (la loupe), et non l'appareil photo (le smartphone) de Clara qui est utilisé. Mise en abîme et renversement : la loupe « m'a bien inspirée en terme photographique » écrit Clara Beaudoux.

11 Et c'est le caractère progressif de cet « investissement » dans une vie qui est très beau dans cette relation, et mis en œuvre par l'autrice afin d'investir aussi son lecteur ; par exemple, la photo qui les réunit avait déjà été proposée avec Madeleine seule (p. 78-79) :

12 Il y a sans doute quelque chose qui se joue dans le passage d'une (photographie de) photographie argentique hors cadre, puis avec cadre et enfin numérique les réunissant toutes les deux dans le cadre, en lien aussi avec l'apparition progressive du « nous ».

13 Tu as raison, il y a une progression dans la reprise de cette image sous deux, et finalement trois formes différentes, et en fait à deux niveaux : l'intérêt de cette photo pour Madeleine, et son intérêt dans la relation de Clara à Madeleine. D'abord pour Madeleine. La photo est intégrée parmi d'autres à l'album de souvenirs, c'est le cadrage de Clara qui, en nous montrant les coins des autres images, nous le dit. On reconnaît l'album ordinaire, le bord crénelé d'une autre image en haut à droite, et un morceau d'une autre image en-dessous, aux bords droits, qui paraît un peu passée. Le cadrage qui focalise sur cette image nous masque son contexte : qu'avait collé

Madeleine en regard de cette photo ? en-dessous ? dans quelle narration, quel récit de voyage l'avait-elle intégrée ? On ne le saura pas, car c'est Clara qui raconte l'histoire et produit sa deuxième sélection dans l'album comme dans les objets de Madeleine. Elle fait son œuvre.

14 Mais en remontrant la même image cette fois encadrée par Madeleine, Clara montre que Madeleine y avait un intérêt particulier. Imagine ce geste, de sortir de l'album une photo de toi, d'en faire faire un autre tirage, un peu plus grand, pour l'encadrer, l'accrocher au mur ou la poser sur un meuble. La matérialité de la photographie argentique parle, c'est sa chance, de la relation qu'on entretient avec l'image. Isoler l'image dans un cadre n'a pas le même sens que de l'incorporer à l'album photo : c'est l'icône, la belle image, *versus* l'index, la photo-souvenir. Il faut dire qu'elle est belle, cette photo, dans les canons d'harmonie de composition de l'époque, équilibrée ; et Madeleine dans la partie gauche y paraît comme une certaine silhouette romantique au premier plan dans le fameux tableau de Friedrich, sur fond de nature, mer et rochers… Une jeune femme à l'esprit vaste comme un paysage. Donc, en reprenant l'image dans ces deux formes, Clara nous parle de la manière dont Madeleine aimait se voir, se représenter.

15 Mais aussi, elle nous parle bien sûr – et je vois bien que c'est là où tu veux en venir – de l'évolution de sa présence dans l'absence de Madeleine. D'abord, elle tient l'album, en témoin extérieur, comme nous ; puis la photo encadrée, et puis elle entre dans l'image. C'est drôle, c'est exactement ce que racontait Bourdieu[10] de l'entrée d'une nouvelle personne dans une famille : d'abord on lui présente l'album, et puis elle entre dedans. Dans la troisième image, celle avec le reflet du visage de Clara sur le verre, ce qu'on doit lire, donc, c'est que Clara est entrée dans la représentation que Madeleine a d'elle-même. C'est un peu vertigineux (c'est toujours le cas quand il y a une affaire de reflet dans une affaire de photo[11]) : les deux espaces-temps incompossibles se rejoignent au même lieu, au même instant de la prise : mais le visage de Clara, je le disais, est plus grand, de face, disproportionné : un fantôme qui occupe l'espace des rêveries de Madeleine. Et réciproquement.

L'adresse directe à Madeleine : « tu »

16 Oui, c'est un « drôle de cap d'engagement physique », comme l'écrit Clara Beaudoux dans un tweet précédent (p. 77) comme si l'engagement physique de Clara dans la photographie numérique marquait une étape plus forte que l'engagement énonciatif présent dès l'ouverture (avec la présence du « je ») mais approfondi depuis le « jour 2 » par l'adresse directe à Madeleine, au « tu » :

> Je pense que tu as vécu ces années-là avec ta mère (p. 30)

> Je pensais que tu dessinais mieux que ça :) (p. 37)

17 Ce « tu », encore rare dans la journée 2, se généralise dans la journée 3 avec des apostrophes (« Moi aussi, j'aime la patinoire, Madeleine », p. 47) et des questions (« qui t'avait offert ça ? », p. 48). Dans ce « tu », il y a déjà un « cap d'engagement » non pas physique mais énonciatif, car Clara ne fait plus de Madeleine « celle dont on parle », une « non personne » (au sens où elle est exclue de la situation d'interlocution, selon la définition de Benveniste [12]) mais celle à qui on s'adresse, la personne « non-subjective » (le TU) qui permet à la « personne subjective » (le JE) d'exister, de se construire dans la relation à l'autre. Et en même temps, en disant cela, je me souviens de ce que tu m'avais fait remarquer, quand on a commencé à travailler ensemble, l'importance de la présence des doigts, des mains dans les photos prises. Au fond, il était déjà là et dès le début, dans la photographie, ce « cap d'engagement physique » ? Et il doit bien y avoir une spécificité liée à la photo numérique dans cet effet, un peu…

18 …Il faut définir cet effet : instantané, spontané, direct ? oui c'est sûr, mais ce n'est pas tant lié au fait que la photo soit numérique plutôt qu'argentique. C'est lié au fait que l'appareil soit connecté, et les photos sélectionnées envoyées par Clara. On doit à André Gunthert la mise en évidence de cet aspect-là, avec ce qu'il a appelé « l'image conversationnelle » (au passage, d'ailleurs, il abuse un peu : l'image n'est vraiment conversationnelle que sur Snapchat parce qu'elle y disparaît comme dans l'échange oral, la conversation ; les autres plateformes la conservent toutes, et c'est le vieux modèle de la carte postale qui demeure, avec ces phototextes adressés qu'on peut

relire si on veut). Mais bref, on y reviendra, j'en suis sûre, à cette question d'adresse, parce que j'aimerais bien que tu me dises ce que tu penses, toi, de ces « nous » qui désignent Clara et ses *followers*, par rapport à ces « nous » qui finissent assez vite par entrer dans la danse, et qui désignent cette fois Clara et Madeleine… Et puis, cette adresse : le tutoiement, direct, de Clara qui a quoi… trente ans, à une vieille dame, à une défunte. On est toujours une vieille dame quand on est morte ? C'est quoi, ce « tu » ? C'est moins d'où il vient (ça, on le sait, *hicetnunc*, l'énonciatrice Clara) que à qui, où, quand elle s'adresse, qui m'interroge.

19 Tu te souviens que Clara Beaudoux répond en partie dans le texte « Il aura fallu arrêter le temps » inséré entre les deux saisons dans la version papier :

> Je me suis mise à dire « tu » spontanément, en moi-même d'abord, mais j'ai réfréné cette tentation de tutoyer cette femme que je découvrais petit à petit. Puis j'ai accepté que cette aventure, nous l'entreprenions toutes les deux, j'ai accepté qu'après le « je » viendrait le « tu », j'ai accepté que notre relation fasse partie de l'histoire (p. 134)

20 Le « tu » est clairement indiqué comme relevant d'une familiarité un peu gênante et en même temps lié à l'entrée progressive (« petit à petit ») dans l'intimité de Madeleine : à la première occurrence du « tu », il est question significativement de sa mère.

Petite et grande histoires

21 Le « tu » est aussi justifié par le fait que c'est une « aventure » commune, que la « relation » entre les deux femmes est une partie (sinon l'essentiel) de cette aventure. Ou plutôt de « l'histoire » écrit Clara Beaudoux. On est encore à ce moment-là dans l'histoire racontée, la diégèse, la petite histoire de Madeleine et de Clara qui l'écrit. C'est un petit projet, de petits textes (140 signes), avec quelques dizaines de followers, qui parle d'une toute petite dame, qui avait de tous petits objets :

> Il y a cette boite avec plein de petites choses, comme plein de petites choses auxquelles on tient (p. 15)

> Dedans il y a ce tout petit écrin en cuir (p. 16)

> Dans le même petit écrin, il y a une minuscule photo toute passée (p. 17)

> Je me demande bien à quoi sert ce petit objet (p. 18)

> Madeleine aimait bien ranger des petites choses dans des petites boites ou des petites pochettes (p. 31)

22 Et je passe sur l'évocation du « tout petit calendrier » (p. 35), du « petit carnet » (p. 37), des petits pieds de Madeleine (p. 47). Clara Beaudoux commentera :

> J'ai été touchée que de si petites choses puissent tant intéresser des internautes de tous âges. Ces petits détails infimes, ces microsouvenirs, ces pétales séchés, ces crayons vieillis… Toute cette beauté du quotidien, qu'on oublie souvent de regarder, pouvait se révéler (p. 134)

On croirait lire Perec dans sa description de l'infra-ordinaire :

> Comment parler de ces « choses communes », comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes[13].

23 Et en même temps, tout en partant de la petite histoire, le projet de Clara Beaudoux multiplie les signes d'une entrée dans l'Histoire des deux femmes, ce dont rend bien compte la couverture de l'édition américaine du *Madeleine project*, et son sous-titre très pérec-quien « *Uncovering a Parisian life* » où se lit la dimension à la fois singulière et exemplaire de cette « vie ».

24 C'est d'abord Madeleine qui collectionne les *Historia* (p. 12 et 60) et les coupures de presse qui font entrer dans l'Histoire (p. 169-172), parfois les mêmes que celles qui entourent les petits objets (p. 49). Et c'est ainsi qu'une valise (ou Clara qui la sort de la cave) apparaît

« chargée de la petite histoire dans la grande, ou de la grande dans la petite » (p. 71).

25 Ces jeux de va-et-vient seront constants, l'histoire de Madeleine permettant, par des détails de rejoindre la grande Histoire (comme p. 154-157 où la description du quotidien de l'après-guerre s'accompagne de photographies de tickets de rationnement, ou d'une coupure de presse relative au droit de vote aux femmes) ou d'en sortir (comme au début de la saison 2, qui fait suite aux attentats de Paris). En cela le *Madeleine project* répond à cette piste donnée par la présentation de ce collectif, où l'écriture littéraire qui intègre la photo numérique est envisagée comme « une écriture du quotidien qui se nourrit de tels clichés renonçant à leur dimension monumentale pour tendre au document ». Et cette écriture (textuelle et photographique) non monumentale, du petit angle, apparaît dans l'ethos de la narratrice : un ethos de la petite voix, la construction d'une énonciation modeste, en accord avec l'objet du discours (Madeleine) mais aussi son support (le « tweet-documentaire » ou « reportage » lit-on sur la couverture). Une petite voix, mais omniprésente.

Insistante indicialité

26 Du point de vue de la photo, c'est vrai qu'à feuilleter, ou faire défiler les images, on voit bien comment Clara construit sa subjectivité dans les clichés : elle fourre ses doigts partout dans le cadre, pour bien montrer qu'elle est présente, qu'on n'oublie pas que c'est elle qui prend les photos, qu'elle est là, sur les lieux de l'enquête. C'est bien ce qui construit, en plus du texte avec le JE omniprésent dont tu parles, son histoire, et son statut de narratrice intradiégétique comme disait Genette. Parce qu'au fond, dans la photo documentaire traditionnelle (celle que commente Olivier Lugon[14]), l'auteur fait tout pour se faire oublier : frontalité, centrage du sujet, netteté… alors que dans cette histoire, Clara surjoue la nature indicielle de la photographie, elle rappelle sans cesse, en intervenant physiquement dans le cadre, en décadrant, en coupant comme une amatrice qui se moque de faire de belles images, en laissant apparents ses coups de flash, qu'elle est sur les lieux de l'empreinte, que c'est elle qui les produit. C'est de la photographie à la première personne. Ce défaut des images qui forme une qualité narrative[15] est garante de la retenue de

l'image dans la sphère privée de son autrice, dans la narration qui est le récit privé de la rencontre, de cet « échange entre deux corps dans un même lieu »[16] dont la photographie dépend selon Rosalind Krauss[17]. Le *Madeleine project* est une sorte de grande « note sur l'index », le récit du doigt de Clara dans le cadre. Mais c'est aussi, ainsi, l'histoire de cette coprésence dans un même lieu, l'appartement, la cave, avec cette folie déictique que fait la trace en photographie. Encore, décidément, Barthes…

27 Et puis la main dans le gant sur laquelle tu m'avais interrogée, qui correspond à la phrase que tu citais tout à l'heure sur le « cap d'engagement physique » :

28 Elle redouble l'activité de Clara et sa présence par effraction dans le cadre de ses photos : « le cap franchi », c'est sa main dans le cadre qui pénètre maintenant dans le gant de Madeleine. Après être entrée

dans l'image, elle entre dans un objet du référent. Et ce qui est intéressant, évidemment, c'est que sa main gantée suggère, fait *signe* de l'autre main, celle de Madeleine. Rosalind Krauss encore avait repéré cette affaire de moulage dans le gant en bronze qui figure dans *Nadja*, cette autre forme d'index que présente la sculpture par moulage, autre sorte d'empreinte. Là, la main de Clara se substitue à celle de Madeleine dans le gant de dentelle, et fonde la relation d'une autre manière, « physique » cette fois dans l'image, et plus seulement dans la physique même de l'image (les doigts dans le cadre). Est-ce que c'est ça, tu crois, qui lui permet de dire « nous » ?

Les « Nous »

29 Comme tu y reviens à juste titre, il est temps que je précise un peu « la comédie intime »[18] de Clara Beaudoux. Parlons donc du « nous » langagier, textuel (mais attention, je t'annonce tout de suite qu'il va falloir que tu imagines un « nous » photographique !).

30 Comme l'écrit Benveniste, « il n'y a de "nous" qu'à partir de "je" ». Donc, tout part de ce « je », explicitement autobiographique[19] (même si on ne connait pas le degré de fictionnalisation de la narratrice comme de tout ce « project »), dont le travail va être de construire progressivement un NOUS qui est d'abord exclusif (« moi + elle/Madeleine ») et qui va devenir inclusif (« moi + toi/vous ») ; inclusif de Madeleine d'abord, mais aussi d'une communauté de lecteurs/tweetos qui participent à cette vaste énonciation collective que devient peu à peu le *Madeleine project*.

31 Suivons les étapes de construction de ce « nous » qui s'inscrit dans le prolongement de l'apparition du « tu » évoquée précédemment : la « relation » (p. 134) va s'affirmer avec le passage au « nous » qui intervient pour la première fois à la fin de la saison 1 (jour 5) : « Et puis plus loin elle parle de leur première fois, je crois, et ça je nous le garde » (p. 124), et la photographie qui réunit les deux femmes déjà évoquée (p. 130). L'émergence de ce NOUS va passer par

- des analogies biographiques entre Madeleine et Clara : « j'ai cru un instant que Madeleine faisait du documentaire (un peu comme moi) » (p. 206), et peu à peu un lien entre Clara et Madeleine posé dans l'énonciation : « Et moi justement je fête mes 31 ans aujourd'hui… » (p. 118). Le

portrait fragmentaire de Madeleine conduit à un autoportrait esquissé de la narratrice.

- l'envie (de plus en plus nette) d'écrire un livre congruent, en phase avec Madeleine : « Je suis sûre que Madeleine serait contente :) » (p. 23) ; « C'est l'ambiance, c'est totalement elle » « comme si elle vous guidait, comme si il y avait un fil » / « (Contenir son émotion) » (p. 224) ; « J'ai tout fait pour être la plus respectueuse possible de ta vie. J'ai entamé cette enquête avec la plus grande bienveillance qu'il m'était possible d'avoir pour elle » (p. 134) ; il s'agit bien d'un éloge convenant, avec une adéquation du style à l'objet (la personne visée), qui se poursuivra dans la saison 3, par le travail avec une classe de CM2 permettant de convoquer le métier de Madeleine, institutrice.

32 Ainsi Madeleine (qui était la source énonciative en arrière-plan mais pas l'énonciatrice) devient une sorte de co-énonciatrice : il ne s'agit pas seulement d'un projet qui parle de Madeleine mais d'un projet qui est issu de Madeleine.

33 Mais il convient aussi d'évoquer un autre « nous », inclusif dès le début, Clara et ses lecteurs :

> Des stocks de papeterie, des cahiers d'écoliers, voilà qui nous éclaire peut-être sur la profession de Madeleine (p. 20)

> Merci pour votre enthousiasme ! Je suis sûre que Madeleine serait contente :) (p. 23)

> Et nous terminerons pour aujourd'hui avec ce carnet où Madeleine copiait des paroles de chansons (p. 41)

34 La grande différence avec le « nous » incluant Madeleine, c'est que ces tweetos sont réels, vivants et que le support qu'est Twitter crée un effet de « direct », de présence immédiate, en dépit du caractère virtuel qu'on assigne au numérique. Ces destinataires sont associés à « l'enquête » (« nous éclaire ») de plus en plus directement par des questions qui leur sont posées, sur des objets à la fonction inconnue :

Je me demande bien à quoi sert ce petit objet #Madeleineproject
pic.twitter.com/ZFC28U5lgl

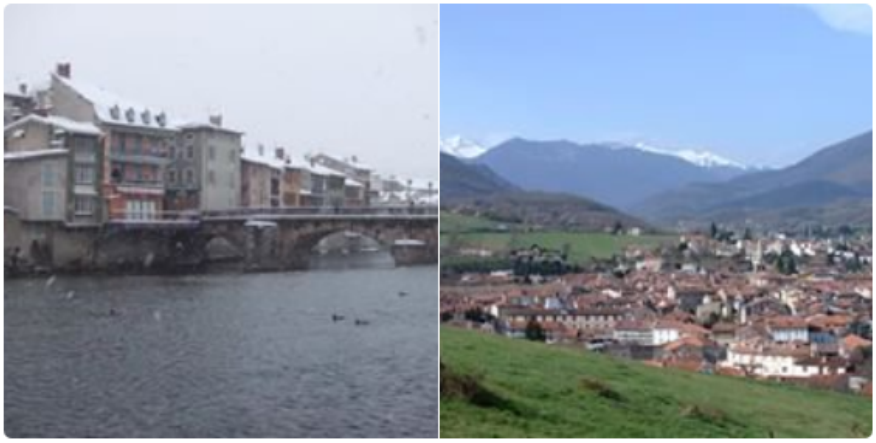
CLARA BEAUDOUX @CLARABDX · IL Y A 2 ANNÉES
RÉPONDRE RETWEETER FAVORI

Ou encore avec l'ajout des photos de Saint-Girons :

clara beaudoux
@clarabdx

Suivre

Merci à Pauline C. aussi, qui m'a envoyée par Facebook ces quelques images de St-Girons, vacances 1928 de Madeleine



02:14 - 11 févr. 2016

1 Retweet **2** J'aime

1 1 2

Elle m'a même envoyée "une vraie carte postale du début du siècle prise 15 ans avant la venue de Madeleine" Merci :) pic.twitter.com/dd6mpsnBi3

CLARA BEAUDOUX @CLARABDX · IL Y A 2 ANNÉES

35 Par des « devinettes », des clins d'œil, des remerciements, les adresses aux lecteurs et lectrices se multiplient :

Allez, devinette, quoi dans cette grosse boîte ? #Madeleineproject
pic.twitter.com/8EJvYa1GBs

CLARA BEAUDOUX @CLARABDX · IL Y A 2 ANNÉES

Le projet devient « participatif » (p. 137) comme p. 193 :

36 L'objectif va être de construire un double NOUS, voire de réunir les lecteurs et Madeleine en un « nous » ou un « on » de généralité indécise, comme dans la phrase « petites choses auxquelles on tient » (p. 15), où le « on » semble englober Clara, Madeleine et les lecteurs et lectrices.

37 Au fond le tweet réunit en un même « *hic et nunc* », qui est le sien au moment où il est posté, à la fois l'absence réelle de Madeleine et la présence virtuelle des destinataires. Deux origines énonciatives, deux statuts différents rassemblés par un même effet de présence.

38 Ce travail sur le statut des voix (absentes et présentes) fait du *Madeleine project* une œuvre profondément dialogique (au sens de Bakhtine), dialogisme que renforce Twitter (support plus interactif, en tant que réseau social, qui laisse place à des commentaires, absents du livre papier) mais qui est de plus en plus intégré au texte même au fur et à mesure des saisons, comme s'il s'agissait de faire entendre un maximum de voix pour reconstituer Madeleine [20].

39 Le problème que je me pose c'est comment ce dialogisme est représenté photographiquement : admettons que l'argentique est lié à Madeleine et le numérique à Clara, il y a cette manière de faire intervenir l'un dans l'autre, de faire dialoguer des photos : avec l'idée que la photo numérique est liée au *hic et nunc* et que la photo argentique est liée à l'ailleurs ; comme si c'est la photo numérique qui garantis-

sait le caractère réel (« ça a été ») des photos argentiques de Madeleine. Qu'en penses-tu ?

Argentique et numérique : convocation de la disparue et adresse aux tweetos

40 Oui, je le crois aussi : la photo argentique est liée à l'absence, au passé : à l'ailleurs, de fait, du *hic et nunc*. La *photo numérique à l'intérieur du tweet* est liée au *hic et nunc*. Photographier numériquement et poster (photographier-poster) les photos argentiques de Madeleine revient à *convoquer* l'absente qui y est représentée, ce « tu » qui ne répondra pas qui est celui de Madeleine, jamais présente dans ses lieux retrouvés par Clara [21]. Photographier numériquement et poster, c'est en revanche s'adresser à un « tu », un « vous » qui va répondre – dans la version Twitter seulement.

41 Il y a cette différence entre la convocation et l'adresse, qui se manifeste aussi par le fait que même les gens que Clara va interroger, les témoins de la vie de Madeleine, n'apparaissent jamais en images [22] : pas de photos, et le choix du Souncloud plutôt que de la vidéo quand elle rencontre les voisins manifeste ce retrait de la visibilité des interlocuteurs qui participe à la différence : Madeleine est la seule convoquée de Clara, l'absente visible qui ne répondra pas. Tous les autres sont des présents invisibles qui parlent : des interlocuteurs.

42 De fait, si la langue, le texte, ne fait pas la différence entre les destinataires (la disparue *versus* les tweetos), si le « tu » ou le « vous » ne distingue pas dans son interpellation la convocation de l'adresse, si le « nous » ne fait pas non plus la différence entre un duo où seule une parle au nom de deux, et l'autre « nous » dans lequel les « vous » pourront intervenir, c'est l'image qui la fait, cette différence.

43 D'ailleurs, dans la version papier, dans le livre, le « vous » des tweetos et le « tu » de Madeleine deviennent les mêmes absents, les mêmes *convoqués*. Et même les photos numériques qui à l'écran, dans la possibilité d'y réagir, créaient cet effet de *live*, prennent dans le *livre*, cet effet fatal d'absence, de passé : d'« ailleurs », de fait, de « *hic et nunc* ».

44 Aux énoncés et aux photographies de Clara le même sort est jeté par le papier (et c'est celui-là même, le papier, qui fait la spécificité des objets argentiques que Clara montrait à l'écran) : tout y est devenu traces égales. Alors c'est peut-être à deux niveaux finalement que Clara Beaudoux forme des ailleurs au *hic et nunc* de l'énonciatrice : dans les tweets, par la convocation de Madeleine visible et muette, présente dans son absence par son visage sur papier et ses objets, par opposition à l'adresse aux interlocuteurs invisibles et loquaces ; et à un deuxième niveau sans doute plus ordinaire, mais dont la puissance est rehaussée, me semble-t-il, justement par ce passage : l'absence de tout ce dont le livre, avec son texte et ses photos passés dans le papier, constitue la trace, par laquelle les interlocuteurs deviennent des convoqués, dans ce lieu et ce temps ordinairement magiques de la lecture. # Blanchot.

45 Je trouve très belle et juste cette différence entre l'adresse et la convocation. Au fond, dans ce qu'on a appelé le « *live* » (tweeter), les commentaires possibles des tweetos montrent bien qu'ils sont eux aussi convoqués, mais effectivement dès qu'on sort du *hic et nunc*, dès qu'on passe dans le « lointain » (le site, en 2015) et encore plus dans « l'ailleurs » (les livres, en mai 2016 et novembre 2017), seule Madeleine reste convoquée. Sauf que cela reste – même inscrite dans le livre – une œuvre en cours, une œuvre en mouvement (de celles que Ponge opposait au « monument » en parlant du « moviment »[23]), aussi bien au niveau du temps que DES espaces possibles : Clara Beaudoux a entretenu l'actualité et la poursuite de l'œuvre sur Facebook puis par les saisons 3, 4 et 5, bref la question qu'elle pose en préface à l'édition papier des deux premières saisons sur laquelle on s'est appuyés reste entière : « Mais que restera-t-il de nous deux ? » (p. 6).

BIBLIOGRAPHY

Bataillon Stéphane, « Twittérature, la littérature sur Twitter : un état des lieux », novembre 2011, en ligne sur https://www.stephanebataillon.com/twitterature-twitter-et-la-litterature/

Benveniste Émile, « Structure des relations de personne dans le verbe » (1946), dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Gallimard, 1966.

Bourdieu Pierre, *Un art moyen*, éditions de Minuit, 1965.

Guilet Anaïs, « Des petites madeleines et des tweets: le "Madeleine Project" de Clara Beaudoux », dans *Littérature et dispositifs médiatiques : pratiques d'écriture et de lecture en contexte numérique*, colloque organisé par la chaire de recherche du Canada sur les arts et les littératures numériques / Belspo PAI LMI, Montréal, Université du Québec à Montréal, 25 mai 2017. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <http://oic.uqam.ca/fr/communications/des-petites-madeleines-et-des-tweets-le-madeleine-project-de-clara-beaudoux>. Consulté le 4 avril 2018.

Gunthert André, « L'image conversationnelle. Les nouveaux usages de la photographie numérique » in *Études photographiques* n° 31, printemps 2014. https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3387, repris dans *L'Image partagée. La photographique numérique*, Textuel, 2015, p. 133-151.

Jaubert Anna, *La Lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1993.

Rosalind « Note sur l'index » (1977), *L'Originalité de l'avant-garde et* Krauss *autres mythes modernistes*, Macula 1993.

Krauss Rosalind, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Macula, 1991.

Lugon Olivier, *Le Style documentaire : d'August Sander à Walker Evans*, Macula, 2001.

Noël Bernard, *La Comédie intime. Œuvres IV*, P.O.L, 2015.

Perec Georges, « Approches de quoi ? », *Cause commune* n° 5, février 1973, repris dans *L'Infra-ordinaire*, Seuil, 1989.

Ponge Francis, *L'Écrit Beaubourg*, 1992, repris dans *Œuvres complètes II*, Gallimard, « La Pléiade ».

NOTES

1 Stéphane Bataillon, « Twittérature, la littérature sur Twitter : un état des lieux », novembre 2011, en ligne sur https://www.stephanebataillon.com/twitterature-twitter-et-la-litterature/

2 Clara Beaudoux, *Madeleine project*, LGF, coll « Documents », 2017.

3 Anaïs Guillet, « Des petites madeleines et des tweets : le *Madeleine Project* de Clara Beaudoux », dans *Littérature et dispositifs médiatiques : pratiques d'écriture et de lecture en contexte numérique*, Université du Québec à Montréal, 2017, en ligne http://oic.uqam.ca/fr/communications/des-petites-madeleines-et-des-tweets-le-madeleine-project-de-clara-beaudoux

4 Au sens proposé par Jan Baetens de « transfert d'une œuvre d'un support médiatique à l'autre », dans « Remédiatisation / Remediation », *Glossaire*

du RéNaF, mis en ligne le 19 septembre 2018, URL : http://wp.unil.ch/narratologie/2018/09/remediatisation-remediation/

5 Par exemple, la série *Chambres d'hôtel* pour laquelle, se faisant passer pour une femme de chambre, elle fouille bagages, carnets intimes et jusqu'aux poubelles pour rapporter son enquête sur l'habitant de la chambre.

6 Voir Olivier Lugon, *Le Style documentaire : d'August Sander à Walker Evans*, Macula, 2001.

7 Article cité.

8 Anna Jaubert, *La Lecture pragmatique*, Hachette, 1993, p. 111.

9 L'autrice s'en explique dans le texte préfaciel « Convoquer la vie comme un coquillage le bruit de l'océan » (p. 6) ainsi que dans le texte inséré entre les deux saisons dans le livre, « Il aura fallu arrêter le temps » (p. 131-133).

10 Pierre Bourdieu, *Un art moyen*, éditions de Minuit, 1965.

11 Les exemples sont innombrables, d'Eugène Atget à Denis Roche, qui jouent sur la fragmentation de l'espace à l'intérieur du cadre.

12 Émile Benveniste, « Structure des relations de personne dans le verbe » (1946), dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, 1966, Gallimard, « Tel », p. 232.

13 Georges Perec, « Approches de quoi ? », *Cause commune* n° 5, février 1973, repris dans *L'Infra-ordinaire*, Seuil, 1989, p. 11-12.

14 Olivier Lugon, *Le Style documentaire : d'August Sander à Walker Evans*, Macula, 2001.

15 Je me permets de renvoyer à mon article : Anne-Cécile Guilbard, « Des photographes dans les photographies d'aujourd'hui : présence par effraction. Pour une esthétique du geste photographique », *La Licorne-Revue de langue et de littérature française*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.

16 Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Macula, 1991, p. 22.

17 Rosalind Krauss « Note sur l'index » (1977), *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula 1993.

18 Allusion aux monologues de Bernard Noël qui se présentent comme une suite où chaque monologue est consacré à un pronom personnel, réunis sous le titre *La Comédie intime. Œuvres* IV, P.O.L., 2015.

19 Voir p. 133 : « J'ai compris alors l'intérêt d'assumer sa subjectivité. »

20 Ainsi des vidéos de sons dans la cave, des enregistrements sur Soundcloud des témoignages des voisins dans la saison 2, mais aussi de tout l'interdiscours culturel qui se met en place autour du prénom « Madeleine » (du biscuit à Marcel Proust).

21 Voir aussi les photographies prises dans l'ancienne école de Madeleine, dans la saison 3, où la photo argentique est intégrée dans le cadre de la photo numérique.

22 Cela changera dans la saison 3 avec la présence de Jeanne.

23 Francis Ponge, *L'Écrit Beaubourg*, 1992, repris dans *Œuvres complètes II*, Gallimard, « La Pléiade », p. 908.

AUTHORS

Stéphane Bikialo
Université de Poitiers (FORELL)

Anne-Cécile Guilbard
Université de Poitiers (FORELL)

Mémoire matérielle, photographie, indicialité

Le cas *Madeleine Project*

Marta Caraion

DOI : 10.35562/marge.325

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

Filiations et questions pour une étude de la mémoire photo-matérielle
Un projet polymorphe : la labilité des matérialités et des supports
De la matière brute à la matière-mémoire
L'objet fait trace ou l'esthétique de l'infra-ordinaire
Résurrections
La photo comme l'objet : vivacité de la mélancolie et du modèle indiciel
Un rêve d'historien, l'expansion infinie de la mécanique métonymique

TEXT

1 *Madeleine Project* est d'abord un feuilleton Twitter (décliné ensuite sur d'autres supports), qui retrace, à partir des objets trouvés dans la cave d'un appartement parisien, la vie sociale et intime de la dénommée Madeleine, née en 1915. Clara Beaudoux reconstitue un récit de vie et, de là, l'histoire d'une époque, à partir des vestiges d'une existence, rangés, classés, puis oubliés, avant d'être exhumés, au sens archéologique du terme, et devenir un projet de mémoire, une narration photo-tweet. Je considère *Madeleine Project* comme un échantillon révélateur d'un mécanisme mémoriel à l'œuvre dans les pratiques ordinaires du numérique et, à leur suite, dans toute une mouvance photo-textuelle et documentaire contemporaine. La collecte et la modélisation de traces, leur enregistrement photographique, la tentation de l'archive totale méritent d'être interrogés à la fois comme un phénomène social, comme une radicalisation des usages de la photographie et comme une proposition de mise en récit

du monde (à fins historiques et poétiques). Un tropisme mélancolique en résulte, dont il faudrait historiciser et théoriser le fonctionnement.

Filiations et questions pour une étude de la mémoire photo-matérielle

> Tu sais ou tu ne sais pas, ma chère Colette, que dans la maison on ne détruit rien. Nous avons en haut, sous le toit, une grande chambre de débarras, qu'on appelle « la pièce aux vieux objets ». Tout ce qui ne sert plus est jeté là. Souvent j'y monte et je regarde autour de moi. Alors je retrouve un tas de riens auxquels je ne pensais plus, et qui me rappellent un tas de choses. […]
> Il y a même là-dedans des choses qui ne disent rien, qui viennent de mes grands-parents, des choses donc que personne de vivant aujourd'hui n'a connues, dont personne ne sait l'histoire, les aventures ; dont personne ne se rappelle même les propriétaires. Personne n'a vu les mains qui les ont maniées, ni les yeux qui les ont regardées. Elles me font songer longtemps, celles-là ! Elles me représentent des abandonnées dont les derniers amis sont morts. [1]

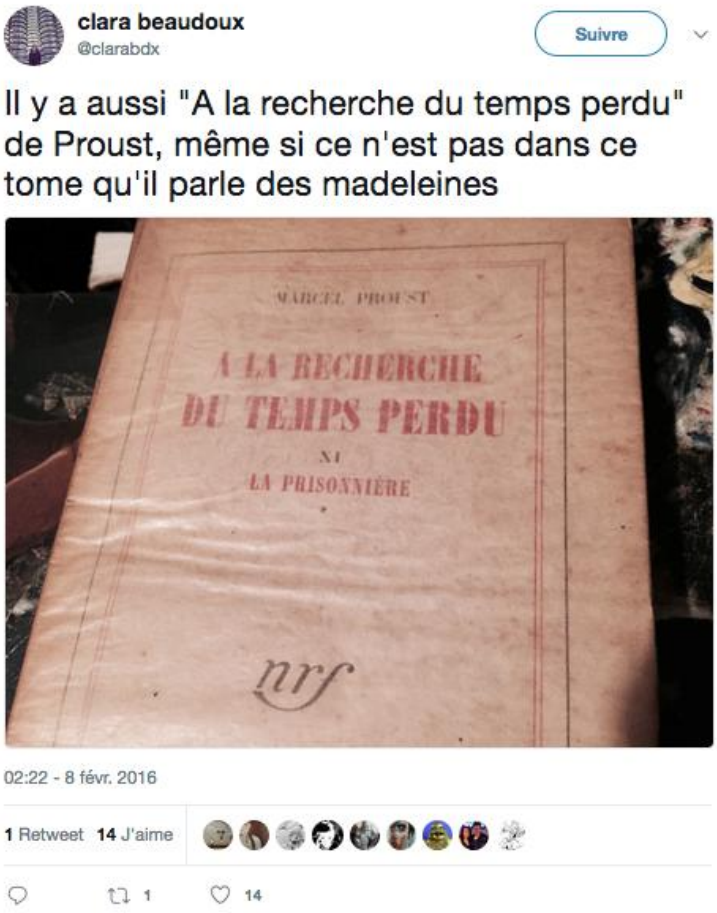
2 En 1882 – avant d'introduire l'épisode dans son roman *Une vie* – Maupassant consacre à la fonction testimoniale et mémorielle des objets un bref texte dont le personnage focal est une vieille femme. La nouvelle s'intitule « Vieux objets » et propose une théorie fictionnalisée de la mémoire, de la réminiscence et de ses supports matériels. Dans la demeure familiale désertée, se dessine un parcours du souvenir guidé par la contemplation des objets du passé : la rêverie de la vieille femme est déjà un programme que l'on pressent pouvoir se muer en règle de conservation mémorielle. Un demi-siècle plus tard, André Breton, dans *L'Amour fou*, fait de la scène de la trouvaille au marché aux puces, du spectacle des « objets qui, entre la lassitude des uns et le désir des autres, vont rêver à la foire de la brocante [2] », une des clés de l'esthétique surréaliste, et donc d'une nouvelle forme photo-littéraire. Je place dans cette double filiation l'examen de *Madeleine Project* de Clara Beaudoux, à situer dans la perspective plus large d'une réflexion sur la mémoire matérielle et la photographie en tant que projet global d'une société qui, à travers les nouveaux médias

et réseaux sociaux repense son rapport à l'histoire et à la conservation.

3 Pour parrainer *Madeleine Project*, il eût d'évidence fallu se référer à Proust dont l'écho résonne si fort qu'il en devient assourdissant, mais le geste didactique est un peu trop explicite (entre les moules à madeleines – qui font la couverture du premier livre – et l'exemplaire de *À la Recherche du temps perdu*, opportunément trouvés dans la cave), et d'ailleurs biaisé, ne s'agissant pas, dans *Madeleine Project*, de mémoire involontaire ou de réminiscence vécue, mais de fabrication de réminiscences pour autrui et d'un geste volontariste de recomposition et de diffusion de traces.

https://twitter.com/clarabdx/status/696638854720266240

https://twitter.com/clarabdx/status/696639108588904448



https://twitter.com/clarabdx/status/696640257408815104

4 *Madeleine Project* est littéralement le récit de « la pièce aux vieux objets », repris là où Maupassant l'aurait laissé à la mort de la vieille dame, une virtualité fictionnelle rendue effective et saisie comme une expérience. Cette expérience déborde le cas singulier posé par Clara Beaudoux (ou celui, similaire, de Lydia Flem avec *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, un récit de deuil et de mémoire matérielle, auquel répondent les montages photographiques d'objets du quotidien dans *Journal implicite* [3]) ; il s'agit bien plus largement d'un champ expérimental de la littérature et de la photo-narration contemporaine, dans le sillage des récits d'enquêtes et de la non-fiction (terme problématique dont seule l'économie verbale justifie l'usage) ; il s'agit aussi de la conscience globale qu'une société a de devoir se confronter à la chambre « aux vieux objets », qui est

son espace de vie, aux prises avec une prospection philosophique et anthropologique sur la construction culturelle du souvenir.

5 Cette double filiation situe mon propos entre un questionnement sur la mémoire des objets et les histoires dont ils sont porteurs d'une part, et une réflexion sur le hasard objectif qui fait de la trouvaille le moteur à la fois de la pensée créatrice et de la compréhension de soi d'autre part : « Est-ce que le hasard existe ? – s'interroge Clara Beaudoux – [...] Pourquoi ai-je entrepris tout ça ? Pourquoi tout ce travail résonne comme ça en moi ? Entre toi et moi ? [4]» Et, bien plus tard : « Je commençais à me demander si le hasard n'était pas aussi une question de regard [5]».

6 Cette tentative d'inscrire *Madeleine Project* dans une lignée littéraire n'a rien d'une amorce décorative. Entre une esthétique de la trouvaille et une poétique de la mémoire retrouvée, ce dialogue avec des imaginaires que la littérature et la photographie ont investi au XIX^e^ siècle est symptomatique d'une certaine mouvance de la photo-littérature numérique. Il est essentiel d'en comprendre les enjeux dans leur épaisseur culturelle et historique, les mutations et les résurgences, afin de bien cerner le phénomène contemporain dont il est question ici.

7 L'attention que je porte à *Madeleine Project* (au-delà d'une grande sympathie ou empathie que la démarche suscite et dont on peut montrer les mécanismes de construction dans l'œuvre) est motivée par trois ensembles d'interrogations d'ordre général, que Clara Beaudoux dramatise de manière particulièrement efficace.

8 M'intéresse d'abord le statut paradoxal des objets, leur capacité à matérialiser le souvenir et à susciter du récit : ma curiosité porte sur le potentiel narratif de cette matérialité au demeurant muette.

9 Partant ensuite de la dialectique de l'immatériel et du matériel, de l'insignifiant et du signifiant, du présent et du passé, je m'interroge sur la relation très particulière entre les objets et la photographie qui, en tant que technique enregistreuse et dévolue à la conservation d'une certaine forme du souvenir, se trouve avec ces objets dans une relation d'identité (ou d'identification) fonctionnelle, autour de leur statut commun de vecteurs du récit-mémoire.

10 *Madeleine Project* m'intéresse enfin comme contre-théorie. Le dialogue critique auquel invite l'étude de *Madeleine Project* problématise le procès fait aux théories de l'indicialité photographique et alerte sur leur curieuse survivance et vigueur. Pour le dire rapidement, une frange de la critique photographique, dont il sera question plus loin, s'attache à montrer que la photographie numérique ne fonctionne plus sur le principe de l'empreinte indicielle. On peut pousser plus loin la remise en question de ce bastion de l'ontologie de la photographie, et considérer que la foi en l'indicialité, serait une théorie opportuniste ou une thérapie de deuil. Dans ce débat, *Madeleine Project* – comme ensemble constitué par la démarche polymorphe de Clara Beaudoux et par le succès de réception (active, intrusive et motrice – si toutefois le nombre de *followers* et de *like* suffit pour s'en assurer) de sa publication – peut servir de contre-exemple et invite à confronter les postulats théoriques aux pratiques photographiques de plus en plus abondantes et suivies (au sens que les réseaux sociaux donnent à ce terme) de recensement mémoriel. De fait, *Madeleine Project* est un excellent exemple de ce je propose d'appeler un *désir d'indicialité* et d'une croyance très forte au pouvoir de la photographie, par son statut fantasmé d'empreinte, de rendre présent un réel révolu ; croyance, aussi, à ses effets potentiellement régénérateurs et résurrectionnels, c'est-à-dire à l'idée qu'un monde – ou sa mémoire – peuvent se reconstruire à partir de traces. S'agissant dès lors de prendre conscience de la vitalité du couple photographie-trace en tant que schéma persistant de pensée (on n'ose plus prononcer la formule de « *ça a été* » alors qu'elle est passée dans l'impensé collectif de réception de la photographie) et d'observer la prolifération des pratiques mémorielles issues du canevas type des *retrouvailles avec le passé par la photographie*. La question qui s'ensuit est celle des points de frottement de la théorie et des pratiques, ce qui d'ailleurs peut être historicisé comme une constante motrice des discours sur la photographie depuis son invention.

Un projet polymorphe : la labilité des matérialités et des supports

11 *Madeleine Project* est d'abord l'histoire d'une rencontre entre une journaliste et un monde hétéroclite d'objets :

> Elle s'appelait Madeleine, elle aurait eu 100 ans en 2015. Je m'appelle Clara, j'ai 31 ans. Nous ne nous sommes jamais connues. C'est la femme qui a vécu dans mon appartement avant moi, pendant 20 ans. Elle est morte un an avant que je m'y installe, l'appartement avait été refait à neuf. Mais tout le monde avait semble-t-il oublié la cave. J'y ai découvert toute la vie de Madeleine, objets, photos, lettres. Je me suis plongée dedans.
> Une enquête à suivre sur Twitter @clarabdx

12 Une cave pleine de papiers, d'objets, de photographies, de documents administratifs, de publications périodiques, de lettres intimes, de souvenirs. Un espace clos, fermé sur lui-même, une mémoire désertée, offerts à la disponibilité de quelqu'un qui doit choisir, au moment de la découverte, d'y porter son attention et de lui donner une existence extérieure (qui n'est que latente en l'absence d'un témoin), ou de sceller son inexistence. C'est l'histoire d'un choix entre l'oubli et un projet résurrectionnel dont il faut aussi déterminer la nature : entre histoire, archéologie, témoignage, biographie, documentaire, bio-fiction, et, pourquoi pas, fiction.

13 Clara Beaudoux entreprend une enquête et un récit, qu'elle appelle projet, ou plutôt *project* (le terme contient la double signification de projet et de projection), qui est un dispositif hybride et interactif, fait de supports et de matérialités ou d'immatérialités diverses : un feuilleton Twitter, avec des ramifications qui s'étendent à tous les suiveurs et à leur participation proactive à l'avancée de l'enquête, ce qui signifie que le mécanisme photo-textuel englobe sa propre réception et s'en nourrit pour grossir (dans une expansion boulimique qui tient de l'addiction). Nouveau support médiatique, technologique et sémiotique, Twitter est un outil de communication-création qui intègre d'une part son propre devenir dans le temps de l'élaboration conceptuelle du projet et d'autre part l'état (chiffré et commenté) de la réception, de sorte que l'horizon d'attente du public – pour

reprendre une notion désormais anachronique – se formule en réaction immédiate et explicite. Le récit est divisé en cinq saisons, scandant la temporalité de la recherche menée par Clara Beaudoux, empruntant aussi le modèle des séries télévisées ; la sérialité est ici conjuguée ici à la fragmentarité du *tweet*, ce qui induit un principe narratif différent : le parcours linéaire du *tweet*, constellé de ses commentaires et prolongements suggérés, est augmenté de liens divers à des bases de données en ligne, sites et références (Gallica par exemple), de petits films, de renvois multiples (avec une ouverture potentiellement infinie et accueillante aux désirs interventionnistes des lecteurs). En ligne, avant le site internet (http://madeleineproject.fr/), le récit se trouve sur Storify (dont le slogan affiche « Make the web tell a story ») ; avec cela, une page Facebook.

14 Pour couronner le tout et transférer le projet d'une culture à l'autre, vers le monde matériel de l'édition imprimée qui octroie à l'ensemble une autre forme de légitimité et probablement un autre public, deux livres reproduisent dans leur mise en page la facture graphique du *tweet*, concept dont il faudrait avoir le temps d'interroger la nature ou la contre-nature hétérogène : le premier volume, avec les deux premières saisons, intitulé *Madeleine Project. Un reportage*, est publié en 2016 aux Éditions du sous-sol, dans la collection Feuilleton Non-Fiction – à lire comme un indice de généricité ; le second volume, publié en 2017, par Le Livre de poche [6], de dimension respectable et peu portative (640 pages), réunit les quatre premières saisons et pose la question de la patrimonialisation d'une forme d'enquête que le support livre rend curieuse ; figer le *tweet* dans la forme livresque imprimée est à la fois un signe de reconnaissance culturelle et une sorte d'aliénation, voire d'amputation (les hyperliens ayant perdu leur sens et leur fonction). Les versions éditées en volume sont en outre accompagnées d'une postface et, pour chacune des saisons, d'une introduction qui fonctionne à la fois comme une réflexion sur la nature du projet mémoriel, comme une adresse de Clara à Madeleine, devenue personnage d'un récit, et comme un pacte de lecture : les textes d'accompagnement des quatre saisons éditées comportent des titres à valeur programmatique teintés d'une injonction émotionnelle :

- Saison 1 : « Convoquer la vie comme un coquillage, le bruit de l'océan » ;
- Saison 2 : « Il aura fallu arrêter le temps » ;

- Saison 3 : « Ces fractions manquantes dans le puzzle de ta mémoire » ;
- Saison 4 : « C'était une telle chance que tu m'aies laissé tout cela… » ;
- Postface : « Ils sont maintenant nombreux, les gardiens de ta mémoire ».

15 Polymorphe et polyphonique – dans le sens où la voix de Madeleine et celle de Clara s'augmentent de toutes les autres voix qui participent à la recherche, non seulement sur Twitter, mais convoquées comme témoins au fil de l'enquête, ou comme relais de mémoire (à l'instar des élèves de la classe de CM2 de l'école Jean Macé où Madeleine fut jadis enseignante) –, l'œuvre est pourtant de structure très simple, formée soit d'un *tweet* seul, soit d'un couple élémentaire : la photo d'un objet de la cave (ou d'une série ou montage d'objets rassemblés pour construire une signification) accompagné d'un message, un *tweet*, 140 signes, ce qui rapproche cette écriture des formes littéraires à contrainte, filiation que Clara Beaudoux convoque dans son introduction de la saison 3 :

> J'ai compris comment une contrainte formelle peut pousser non seulement au mot juste, mais aussi à la créativité. Comment la contrainte des 140 signes est une contrainte stylistique comme une autre.
> Comme celle des poètes. Sans comparaison aucune, Baudelaire écrivait : "Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense !", me signale un jour Claire Do Sêrro, mon éditrice. Je relis aussi le travail de Georges Perec, m'intéresse aux haïkus. […]
> Il y a aussi le rythme des tweets que je découvre de saison en saison. […] J'ai aimé utiliser cette forme ultramoderne pour raconter des vieilleries pleines de poussière. […]
> J'ai compris aussi les fragments. Je les ai retrouvés ici. Écrire par tweets, c'est écrire par fragments.
> (Introduction à la saison 3, p. 256)

16 Le référent poétique est-il une stratégie vertueuse de légitimation, Baudelaire servant de caution littéraire, ou une proposition interprétative à prendre au sérieux ? Je ne m'y arrête pas. En revanche, la nature de la contrainte est essentielle à la mise en perspective du projet, car il s'agit, plutôt que d'une affiliation au genre poétique, d'un questionnement sur de nouvelles formes du récit : *Madeleine Project* raconte, petit *tweet* après petit *tweet*, en formules succinctes, toute une vie et même au-delà, toute une époque. Ce canevas narratif minimal est à observer pour son potentiel théorique : à partir d'objets

photographiés, une double structure verbale et iconique sommaire narrativise un espace qui, dès lors, se transforme en ligne temporelle et récit de vie.

17 L'attribution générique fait d'ailleurs l'objet de reformulations multiples, autant de signes d'une redéfinition des territoires conceptuels du récit. Plusieurs termes désignent le projet, dans la presse ou utilisés par Clara Beaudoux elle-même dans ses publications et dans ses entretiens : tweet-docu, documentaire, enquête, feuilleton, « reportage d'un genre nouveau, nommé "feuilleton 2.0" ou "tweet-documentaire" » (p. 7), recueil-reportage, web-documentaire (appellation Wikipédia)… La préface parle aussi de « journalisme narratif », *L'Express* qualifie le projet d'« archéologie sensorielle de l'intime, puzzle biographique en mouvement [7]», etc.

18 Avec des formules du type « puzzle de souvenirs » ou « fragments d'une mémoire traversée par l'Histoire [8]», l'œuvre tend à se confondre avec son objet, glissement caractéristique de la superposition entre la réalité et sa représentation, entre le référent et sa mise en forme, équivalence très caractéristique dont je vais essayer de cerner le fonctionnement.

De la matière brute à la matière-mémoire

19 Le contenu de la cave, de son côté, est caractérisé par une série de termes dont l'examen éclaire le processus de sémantisation d'une matérialité qui au départ est indistincte ou indéterminée et qui va progressivement devenir l'expression d'un destin. On passe du simple constat d'existence initial (d'un monde révolu et dévalué) : « La cave était pleine d'affaires », « un tas de cochonneries » (p. 187), vers une valorisation, esthétisation et sémantisation progressives qui légitiment la démarche : « des choses étranges » (p. 13), « précieux trésor » (p. 14), « plein de petites choses, comme plein de petites choses auxquelles on tient » (p. 14), « les fossiles de Madeleine » (p. 22), « Valises remplies de la vie de Madeleine » (p. 23), « ton joli bazar » (p. 93), « cette bouée de beauté que Madeleine m'a laissée » (p. 128), etc. De là, l'objectif exprimé du projet, dès le premier *tweet* est une envie de récit : « Voilà plus de deux ans que je veux raconter cette

histoire » (p. 9). Le résultat est bel et bien une narration qui obéit aux structures normées du récit, entre l'enquête policière, avec sa temporalité à rebours – on remonte le temps à partir d'indices – et le récit de vie. Cet objectif large se détaille en objectifs plus serrés : « faire l'inventaire » (p. 6), « confondre un temps ma vie et la sienne », partir à la « recherche (non d'un temps perdu) mais d'un temps vécu, de fragments d'une mémoire traversée par l'Histoire » (p. 6) ; « J'ai choisi des fragments, que j'ai essayé de remettre dans l'ordre, comme un drôle de puzzle » (p. 266), etc.

20 D'emblée se dessinent des tensions structurantes du projet. En main courante, la présence et l'absence, la vie et la mort guident l'écriture de bout en bout :

https://twitter.com/clarabdx/status/696637634756661249

21 Ces oppositions métaphysiques s'expriment à travers la tension fondatrice de la démarche de Clara Beaudoux, et plus largement de l'entreprise d'archéologie mémorielle, entre l'immatériel et le matériel, entre la trivialité concrète des objets et l'immatérialité de la mémoire, entre l'immatérialité des *tweets* et la matérialité du livre : « Pourquoi imprimer tous ces tweets ? Imprimer l'immatériel ? Pour garder une trace ? Pour garder la mémoire de ta mémoire ? Est-ce que c'est une lutte contre l'oubli ? » (p. 122). S'esquisse alors la distinction entre la matière signifiante et la matière insignifiante, et donc entre l'archive et l'ordure, qui n'est pas une identité constitutive et objective mais le résultat d'un choix. Ce choix se décline au passé : pourquoi Madeleine a-t-elle conservé ceci/cela ? « Pourquoi gardais-

tu tellement de choses ? Pourquoi rangeais-tu si bien ? Espérais-tu que quelqu'un tombe sur tes affaires ? [...] Pourquoi certains d'entre nous gardent tout ? Et que d'autres jettent tout ? » (p. 121). Et au présent, pour Clara qui endosse alors le rôle de la survivante dans sa fonction de témoignage et de transmission : va-t-elle conserver ou jeter tout cela ? que garder et pour quoi faire ? – question qui intéresse d'ailleurs par son universalité, hors de la singularité émouvante de cette histoire-ci :

> J'ai donc une cave pleine des affaires de Madeleine. Dont personne ne veut. Je vais m'y plonger pour tenter d'en savoir un peu plus sur elle. (p. 11)
> Lors d'un premier tri, il y a des choses étranges qu'on a directement jetées. (p. 13)

22 Le problème très vite se déplace pour orienter le projet mémoriel. La question initiale Vais-je garder ou jeter les choses ? se transforme en Que vais-je montrer ou cacher ? que vais-je extraire du circuit mémoriel ? et que vais-je y inscrire ? Puis, transférant l'interrogation sur la fabrication de la mémoire vers les conditions de sa réception : À qui vais-je montrer tout cela ? pour produire quel effet, quel savoir ou quelle émotion ? Le questionnement passe ainsi de l'individuel au collectif, de l'intime au partagé :

> Je trouve ça beau aussi, qu'autant de gens s'intéressent désormais à chacune de ses affaires, des affaires qui auraient dû finir à la benne. Je trouve ça fantastique, enfin, que tant de gens y reconnaissent leurs grands-parents, leurs histoires, leurs souvenirs, leurs greniers, leurs mémoires.
> (Introduction à la saison 2, p. 123-124)

23 Au cœur de l'entreprise mémorielle collective, le phénomène de la reconnaissance [9] profile une communauté du souvenir. Seront dès lors conservés les objets susceptibles de susciter ce mouvement de reconnaissance. Observons attentivement cette opposition fondatrice qui départage le déchet, le rebut de la trace, pour décortiquer la complexité du geste de conservation qui procède par une série de déplacements de perspectives identitaires afin que les objets de la cave se transforment, par translations successives, en cette entreprise mémorielle de type photo-récit. Pour faire court : comment un

crapaud devient-il prince charmant ? comment un « tas de cochonneries » se métamorphose-t-il en *Mémoires d'outre-tombe* version 2.0 ? Cette transformation s'effectue en quatre étapes impliquant quatre postulats :

1. Le présupposé initial consiste en une évidence qui appelle une problématisation : l'objet est une trace. Il est porteur d'une mémoire. Une mémoire du minuscule, de l'infra-ordinaire ou ce que le philosophe Dagognet appelle une *abjectologie* ou *tracéologie* [10], soit une science de décryptage des reliquats.
2. Un second présupposé s'y rattache : cette mémoire ne demande qu'à se réactiver. La trace permettrait une *réeffectuation* dans le sens que Paul Ricœur, à la suite de l'historien Collingwood, donne à ce terme dans *Temps et récit* : « la trace indique *ici*, donc dans l'espace, et *maintenant*, donc dans le présent, le passage passé des vivants ; elle oriente la chasse, la quête, l'enquête, la recherche. Or, c'est tout cela qu'est l'histoire. Dire qu'elle est une connaissance par traces, c'est en appeler en dernier recours, à la *signifiance* d'un passé révolu qui néanmoins demeure préservé dans ses vestiges [11] » Il s'agit ainsi d'identifier les objets comme traces, d'en dégager la signification et d'en reconstruire le récit, selon la conviction que la reconstruction rétrospective d'un monde disparu est possible : ce deuxième présupposé implique l'adhésion à ce que Carlo Ginzburg [12] a appelé paradigme indiciaire (pour regrouper un certain nombre de pratiques nées au XIX^e^ siècle, dont justement la photographie, l'enquête policière et l'archéologie).
3. Le troisième postulat implicite – qui opère un nouveau déplacement – est celui de l'identité entre l'objet-trace (porteur de mémoire) et sa photographie, prenant pour acquise et irrécusable la transparence du médium photographique.
4. La quatrième phase caractérise un phénomène de génération spontanée : un processus hypertrophique de production et de reproduction de traces : photos de photos, photos de photos dans des photos et ainsi de suite, proliférant au fil des saisons. Tout ce mécanisme, insensiblement, se transfère du côté de la réception, impliquant un pacte d'adhésion et de croyance de la part des lecteurs, qui n'est pas seulement une confiance passive aux présupposés 1-2-3, mais un engagement actif dans la production des traces.

Reprenons ces quatre points pour en comprendre les implications.

L’objet fait trace ou l’esthétique de l’infra-ordinaire

24 *Madeleine Project* est une entreprise de mémoire par valorisation du minuscule : cela est petit, on recueille les traces d’une vie ordinaire, restes d’une cave oubliée. C’est de l’infra-ordinaire, pour reprendre la formule de Perec qui en appelait à une nouvelle forme de réalisme littéraire, impliquant un exercice de mémoire différent, décentré de l’événement, du spectaculaire :

> Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l’évident, le commun, l’ordinaire, l’infra-ordinaire, le bruit de fond, l’habituel, comment en rendre compte, comment l’interroger, comment le décrire ? […]
> Comment parler de ces "choses communes", comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu’elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes. [13]

25 Faire accéder à la conscience l’insignifiance matérielle est une première étape de sa constitution en récit, au croisement de l’individuel et du collectif. Dans une perspective historique qui se revendique de l’infra-ordinaire, Philippe Artières, dans un livre comme *Miettes* (qui rassemble les petites annonces du supplément de *Libération* entre 1979 et 1981, pour faire parler une époque), mène un travail de réflexion sur ce qui est digne de faire archive et d’accéder à l’indexation mémorielle, dont *Madeleine Project* peut se revendiquer :

> *Miettes* propose une sédimentation de fragments qui sont à première lecture hétérogènes, allant en tous sens, balayant de l’intime, du professionnel, du domestique, du loisir, de l’économique… De cette série d’accumulations, plusieurs rêves d’histoire émergent néanmoins.
> Ces miettes sont les indices de ce que Foucault nommait l’en deçà de l’histoire, un en deçà fait d’infimes événements de très faible intensité, indexés, repérés, ici et là, par un dispositif d’enregistrement. [14]

26 *Madeleine Project* se place ainsi sous le signe d'une certaine école de l'écriture de l'Histoire que la littérature a investie depuis quelques décennies pour en faire un champ de prospection propre : cette histoire de l'intime (histoire au sens de récit des vies ordinaires, mais aussi au sens de grande Histoire collective qui est la somme des histoires des *petites gens*), une histoire qui procède par fragments et par métonymie, dans une démarche de veine archéologique qui va de la bribe à la totalité.

> Dès les premières semaines, je me suis dit qu'il fallait que je conserve les traces de la vie de cette femme [...] Dans ce dossier, j'ai rangé la petite plaquette grise en métal avec son nom qui se trouvait sur la boîte aux lettres. J'ai aussi conservé un courrier publicitaire pour une assurance, dans son enveloppe, qui m'avait indiqué son prénom. (Introduction à la saison 2, p. 117)

27 Mais la démarche de Clara Beaudoux tient-elle véritablement de la prospection de l'infra-ordinaire ou de la collecte de « miettes » ? Listes de commissions, coupures de presse, cahiers d'écoliers, gommettes, bavettes, cartes postales, dents de lait, emballages, vêtements..., les objets déploient leur évidence insignifiante apparemment sans dispenser un discours ou un fil conducteur. Pourtant la superposition de toutes ces bribes d'un quotidien disparu apparaît en mode surexposé, doublement.

28 D'abord, l'insistance de Clara Beaudoux sur le minuscule est un peu suspecte : dans la cave de Madeleine les choses sont de préférence petites, très petites, de manière à ajouter au sens de *quotidien*, d'insignifiant que l'on fait accéder à la signifiance (c'est-à-dire au sens, précisément, de l'histoire intime qui n'en a pas), le sens propre : « cette boîte avec plein de petites choses, comme plein de petites choses auxquelles on tient » (p. 14), « Madeleine aimait bien ranger des petites choses dans des petites boîtes ou des petites pochettes » (p. 29), « Dans le même petit écrin, il y a une minuscule photo toute passée » (p. 16), « Je me demande bien à quoi sert ce petit objet » (p. 17), « Encore une jolie petite boîte, en carton celle-là, avec quoi dedans ? » (p. 18). Madeleine aussi devient une « petite Madeleine » : « A la fin de l'album, soudain, tout plein de petites Madeleine, wahou » (p. 73). La récurrence du qualificatif *petit* est obsessionnelle et vise à activer la fibre émotionnelle, à induire une lecture empa-

thique. Tout est mignon et émouvant et la photographie exacerbe cette émotion.

https://twitter.com/clarabdx/status/661135047601348608

https://twitter.com/clarabdx/status/661140731709538304

https://twitter.com/clarabdx/status/661143781803171840

https://twitter.com/clarabdx/status/661492937931427840

https://twitter.com/clarabdx/status/662212297444732928

https://twitter.com/clarabdx/status/662564794390716416

29 Mais, on ne peut s'empêcher de se le demander : si ces choses n'étaient pas petites, si elles étaient juste grossières et sales, seraient-elles moins émouvantes ? seraient-elles indignes d'accéder à une mémoire du quotidien, de l'ordinaire ? surtout, ne seraient-elles plus des traces ? ou le seraient-elles moins ? La miniaturisation de la mémoire est un indice de méthode, de par l'insistance sur le fait que tout est trace et qu'une trace c'est léger et de préférence minuscule. L'objet de prédilection de Madeleine ou de Clara est l'herbier, la fleur séchée, à valeur nostalgique intense, relique absolue qui s'érige en symbole autoréflexif :

https://twitter.com/clarabdx/status/697738133757161472

https://twitter.com/clarabdx/status/697738550557732866

https://twitter.com/clarabdx/status/698090492404191232

https://twitter.com/clarabdx/status/698107040325984257

https://twitter.com/clarabdx/status/698107236132913152

https://twitter.com/clarabdx/status/698107530606542848

30 C'est ainsi que se construit un contrat d'émotion passé avec le lecteur, captif de l'injonction à la mélancolie que la fragilité délicate des choses saisies par la photographie vient imposer comme seul cadre de réception acceptable :

> […] j'ai été très touchée que de si petites choses puissent tant intéresser des internautes de tous âges. Ces petits détails infimes, ces microsouvenirs, ces pétales séchés, ces crayons vieillis… Toute cette beauté du quotidien, qu'on oublie souvent de regarder, pouvait se révéler. Le fait que l'infime puisse ainsi toucher tant de personnes (p. 120),

écrit Clara Beaudoux dans son introduction à la saison 2. Cette réception mélancolique, dont l'auteure ménage les effets et organise

l'éclosion, s'inscrit par ailleurs parfaitement dans l'horizon d'attente de la photographie – on y reviendra – tel qu'il s'est constitué dès l'invention du daguerréotype, en 1839.

31 Mais le principe d'exposition de l'infra-ordinaire se trouve en surexposition pour une deuxième raison. Si l'infra-ordinaire, tel que Perec le définit, est en principe ce qui échappe à la conscience et à la réflexion parce qu'englué dans l'invisibilité du quotidien, ce que l'habitude a exclu du domaine de la pensée et qu'il s'agit d'y réintroduire pour comprendre de quoi est faite la vie, la cave de Madeleine n'en est pas. Cet espace que Clara Beaudoux découvre est au contraire un lieu où le quotidien est déjà hiérarchisé et reconstitué en signes, organisé par cartons et valises, prêt à la configuration mémorielle : « Notez déjà que Madeleine semblait être une femme bien organisée » (p. 11), apprend-on au début de l'enquête. D'une part, les classements de la mémoire intime (collections diverses, boîtes et emboîtements, lettres de Loulou – le grand amour de Madeleine, mort de tuberculose à 31 ans –, valise avec les photos de classe, albums, enveloppes consacrées à chaque membre de la famille, etc.) répartissent le souvenir en strates temporelles, thématiques et événementielles, d'une gradation dramatique et affective facile à établir.

https://twitter.com/clarabdx/status/661479879045550080

https://twitter.com/clarabdx/status/661498088402481152

https://twitter.com/clarabdx/status/662222131216949248

https://twitter.com/clarabdx/status/662245773258702848

32 D'autre part, les tris de la vie quotidienne (les boules de Noël, les chaussures, des patins, un service à thé, une raquette de tennis, des épingles à chapeaux, des bibelots) donnent à lire une existence de rangement dont on peut esquisser la sociologie et la logique matérielle. Ce partage dessine les étapes et la hiérarchie du *devenir trace* des objets. Alors qu'une photographie ou une lettre d'amour sont d'emblée des objets-mémoire, parce que relevant d'une volonté d'inscription testimoniale, d'enregistrement et d'épanchement de soi (et ces objets l'étaient pour Madeleine), un objet fonctionnel (des chaussures, un plat à gâteau) ne peut le devenir qu'à la condition de perdre son ustensilité, de sortir du circuit des usages utilitaires pour intégrer ce que Krzysztof Pomian a appelé les *sémiophores* [15], c'est-à-dire des objets qui n'existent que dans l'ordre des significations immatérielles, symboliques ou esthétiques. Les objets de Madeleine

entreposés à la cave se trouvaient dans le sas incertain entre leur intronisation comme souvenirs et leur élimination comme rebuts. Ils ne deviennent des traces que lorsque Clara Beaudoux s'en empare pour les montrer et en faire des balises temporelles.

Résurrections

33 Mais dire qu'un objet a une fonction de trace n'a aucun intérêt si on ne reconstitue pas le tout dont il est la trace, c'est-à-dire si on n'entreprend pas un travail d'historien ou d'enquêteur – le terme « enquête » revient souvent – pour le faire passer de son présent fragmentaire et muet à son passé recomposé auquel on a restitué la parole, qu'on a réintégré à l'ordre des représentations (privées et collectives) :

> J'ai aussi saisi que, de fragment en fragment, ton portrait se dessinait, mais pas seulement : avec lui aussi, tout un pan de notre Histoire. Je suis dorénavant convaincue que cette cave renferme bien plus qu'une histoire individuelle : un morceau de notre mémoire collective. Ce sont ces petits échantillons de passé que je tente de recueillir et de transmettre, pour éviter qu'ils ne se perdent dans le passage du temps. Et je pense que c'est toujours mieux que d'envoyer tout cela à la décharge : sort réservé à tant d'autres affaires issues de caves ou de greniers, celles de tous ces "engloutis", ces oubliés, ceux que l'Histoire ne retient pas. (Introduction de la saison 3, p. 258)

34 Je ne m'attarderai sur cette vaste question du passage de l'histoire privée à l'histoire collective (qui mériterait un gros chapitre) que pour effectuer la transition avec ce qui m'intéresse en particulier ici. Clara Beaudoux laisse dans l'impensé de sa démarche, parce que de l'ordre de l'évidence, la troublante certitude qui pose l'objet et sa photo comme équivalents dans le processus de sauvegarde mémorielle : « ces petits échantillons de passé » désignent autant les choses que leur image dans le dispositif visuel qu'elle agence, l'interprétation qu'elle suggère, le tri qu'elle impose. Le statut de la photographie est très trouble et son rapport à la mémoire se définit dans cette identité postulée de la représentation et de son référent. La croyance au pouvoir métonymique des choses est indissociable de la foi en la photographie comme pratique résurrectionnelle.

La photo comme l'objet : vivacité de la mélancolie et du modèle indiciel

35 S'expliquant sur l'utilisation de Twitter, Clara Beaudoux écrit, dans son introduction à la saison 3 : « je trouvais que le format "une image + une légende" collait très bien à l'idée de dévoiler objet par objet » (p. 255). La double fonction assignée ici à la photographie – conserver et dévoiler – et la réception qu'on lui réserve répondent, avec une désinvolture déconcertante, à tout ce qu'on a toujours dit, su et attendu de la photographie, comme s'il s'agissait de réaffirmer l'allégeance à un schéma qui, pour être discutable, n'en reste pas moins confortable. On est happé, en tant que lecteur, dans un processus d'adhésion mélancolique. *Madeleine Project* remplit aussi ce rôle-là : de rappeler combien c'est délicieux de construire un cocon nostalgique, de rêver la vie des morts, de jouer leur survivance.

36 Et donc, si, avec la photographie numérique, il faut sonner, selon une formule d'André Gunthert, « La fin de l'indicialité » – ontologique et technologique –, si « l'image numérique inaugure une ère du soupçon, qui vient clore une longue période de croyance en la vérité des images[16] » ; si, pour le dire à la suite de Philippe Dubois [17], le numérique marque un tournant théorique qui invite à la « relativisation du discours ontologique sur la photographie comme trace, sa réduction à un simple moment (génétique) du processus, qu'il convient de ne pas essentialiser », en mettant ainsi « fin à la transcendance de la genèse », c'est-à-dire au mythe de la présence du référent (que Schaeffer appelle « thèse d'existence ») ; si la photographie numérique est – c'est l'hypothèse de Philippe Dubois – une « représentation qui *peut ne pas* correspondre à une chose réelle », la « représentation d'un "monde possible" », « une image pensée comme un "univers de fiction" », il faut pourtant examiner comme un symptôme le mouvement de résistance à cette hypothèse, résistance non pas théorique, mais résistance dans l'ordre des pratiques et des envies et des désirs.

37 Le paradigme de l'empreinte non seulement est toujours actif, mais il agit comme un implicite indiscutable aussi bien au niveau de la

production qu'au niveau de la réception de la photographie et, à un niveau culturel plus large, comme un projet de société. Cette lecture essentiellement mélancolique de la photographie qui prend ses racines avant 1850, avec l'émerveillement autour de la présence incontestable du référent capté tel qu'en lui-même, faisant du schéma résurrectionnel une grille d'interprétation immédiate, est le principe moteur de *Madeleine Project*.

Étrangement, personne n'a posé à son sujet la question du réel et de la fiction : ni le public des suiveurs Twitter, ni les médias, ni le public professionnel. Et si tout cela était une fiction ? Pourquoi le photomontage de ces objets en dispositif testimonial suscite-t-il une adhésion si complète qu'elle vaut pour le réel ? Pourquoi ne pourrait-on pas inventer les objets d'une cave, rassembler des choses éparses à potentiel nostalgique, y ajouter un moule à madeleines, agencer un système signifiant, photographier, monter une histoire de vie ? Parce que, nous dira-t-on, les preuves sont des preuves, les objets ont une évidence matérielle indéniable ; et les photos sont des photos : les photos que Clara Beaudoux prend, et surtout les innombrables photos de Madeleine (qui est d'ailleurs un faux prénom, mais non une fiction, voyons !), retracent le fil d'une vie, elles sont déjà un récit, déployé dans le temps, restitué en abyme par les photos des photos, les photos dans les photos, etc. *Madeleine Project* donne à voir la longue chaîne du traçable… Renouant avec la naïveté de la réception de la photographie à ses origines – le projet de reconstitution rétrospective et son attestation photographique – cette double démarche *tracéologique* – vaut comme preuve de vérité.

https://twitter.com/clarabdx/status/747387559165059076

https://twitter.com/clarabdx/status/747387687804379137

Un rêve d'historien, l'expansion infinie de la méca-nique métonymique

39 Philippe Artières parle, pour *Miettes*, de « rêves d'histoire ». Même formule chez André Gunthert, au terme d'un article intitulé « Le complexe de Gradiva » :

> À la façon de certain moustique emprisonné dans l'ambre, l'image photographique y est rêvée comme l'instrument d'une crase des époques, un souvenir-objet toujours susceptible d'être tiré de son sommeil, l'équivalent d'un petit véhicule à voyager dans le temps. Un

> rêve d'historien et de savant – un rêve d'enfant, de fils et de filles, qui deviendront tous archéologues, lorsqu'ils auront perdu leur maman. [18]

40 Ce clin d'œil ironique à Barthes, ici, dans le contexte de l'article, dessine l'horizon d'une menace – « tous archéologues » – qui est un état de fait. Doublé par une seconde menace : le monde est devenu un champ de fouilles, dans l'expansion infinie des traces possibles, indéfiniment reproduites par la photographie, dans son anxiété de sauvegarde.

41 Dans un bel article intitulé « L'Imaginarium du réel », Pascal Krajewski questionne ce phénomène de redoublement du réel par « l'archivage aveugle de la vie ». Au fantasme de duplication du réel, s'ajoute celui d'une « reconstruction du passé » et d'un « désir de renaissance [19] ». Dès la saison 2, *Madeleine Project* sort de la cave et empiète sur le monde, procède à une vaste entreprise de reconnaissance, va chercher des témoins, filme et photographie ces témoins, cherche des archives, vérifie des archives, retrouve d'autres documents et d'autres survivants avec leurs propres photos, superpose les photos au réel et photographie le résultat de la comparaison, dans une mise en abyme prolongeable à souhait, au profit d'une enquête perpétuelle qui aboutirait au récit total.

42 Vers la fin de la saison 2, Clara Beaudoux exprime un sentiment qui est à la fois un postulat de fonctionnement de l'imaginaire et un principe mémoriel : « Et maintenant, quand je passe dans une brocante, j'imagine toutes les vies derrière chaque objet, vertigineux » (p. 223). Ce vertige, contenu dans la photographie numérique, est un symptôme de société, la question ultime étant : combien de récits de vies, de récits d'objets, de collections de traces sommes-nous capables d'absorber ?

NOTES

1 « Vieux objets », [1882], *Contes et nouvelles*, t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), p. 400.

2 André Breton, *L'Amour fou*, [1937], Paris, Gallimard (Folio), 1989, p. 41.

3 Lydia Flem, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, [2004], Paris, Seuil (Points), 2013 ; *Journal implicite. Photographies 2008-2012*, Paris, éditions de La Martinière, 2013.

4 Clara Beaudoux, *Madeleine Project*, Paris, Le Livre de poche, 2017. Les citations se réfèrent à cette édition. « Il aura fallu arrêter le temps », introduction à la saison 2, p. 121.

5 « Ils sont maintenant nombreux, les gardiens de ta mémoire », postface, p. 630.

6 Les deux éditions en volume sont accompagnées au verso de la page de titre de la formule d'annonce suivante : « Ceci est une adaptation du Hashtag *MadeleineProject*. »

7 Estelle Lenartowicz, « *Madeleine Project*, par Clara Beaudoux. *La cave aux trésors* », in « Lectures d'été : six livres pour voyager dans le temps », *L'Express*, 20.07.2016 : www.lexpress.fr/culture/livre/lectures-d-ete-six-livres-pour-voyager-dans-le-temps_1808789.html

8 Préface de la saison 1, p. 6, pour les deux formules.

9 Ainsi, s'exclame une lectrice qui tweete, image à l'appui, le 11 février 2016 : « Incoryable [sic], c'est la même écriture que ma grand-mère qui était directrice d'école ». https://twitter.com/DeboHas/status/707351315895214081

10 En complément à une tracéologie et aux métiers nouveaux d'« objectologue » et de « matériologue », dont Dagognet imagine enrichir les sciences humaines, l'abjectologie se chargerait de « décrypter et lire les "reliquats" », « réhabilitant le pulvérisé, le ruiné, et jusqu'au fermenté et au décomposé » (François Dagognet, *Des détritus, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Les Empêcheurs de penser en rond, 1998, p. 219-225.)

11 Paul Ricœur, *Temps et récit, 3. Le Temps raconté*, Paris, Seuil (Points Essais), 1985, p. 257.

12 Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989.

13 Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 11.

14 Philippe Artières, *Miettes*, Paris, Verticales, 2016, p. 128.

15 Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e^-XVIII^e^ siècle*, Paris, Gallimard, 1987.

16 André Gunthert, « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », in *L'Image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015, p. 20. Sur la transition vers le numérique et la question de l'indicialité, voir Pierre Barboza, *Du photographique au numérique. La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, L'Harmattan, 1996.

17 Philippe Dubois, « De l'image-trace à l'image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours », *Études photographiques*, n° 34, *Que dit la théorie de la photographie de 1980 à nos jours ? Interroger l'historicité*, 2016, p. 6 pour les citations qui suivent.

18 André Gunthert, « Le complexe de Gradiva. Théorie de la photographie, deuil et résurrection », *Études photographiques*, nº 2, mai 1997.

19 *Ibid.*, p. 43 et 44.

AUTHOR

Marta Caraion
Université de Lausanne

3. Espaces numériques

Légendes de la ville : politiques du passage à l'écriture numérique

Arnaud Maïsetti

DOI : 10.35562/marge.331

Copyright
CC BY-NC-SA

TEXT

1 Tout commence toujours par une malédiction, par un malentendu comme le sont souvent les malédictions. Une malédiction comme on crache sur le monde, ses progrès, ses nouveaux dieux et ses nouveaux prophètes : une malédiction comme on dirait « crénom ».

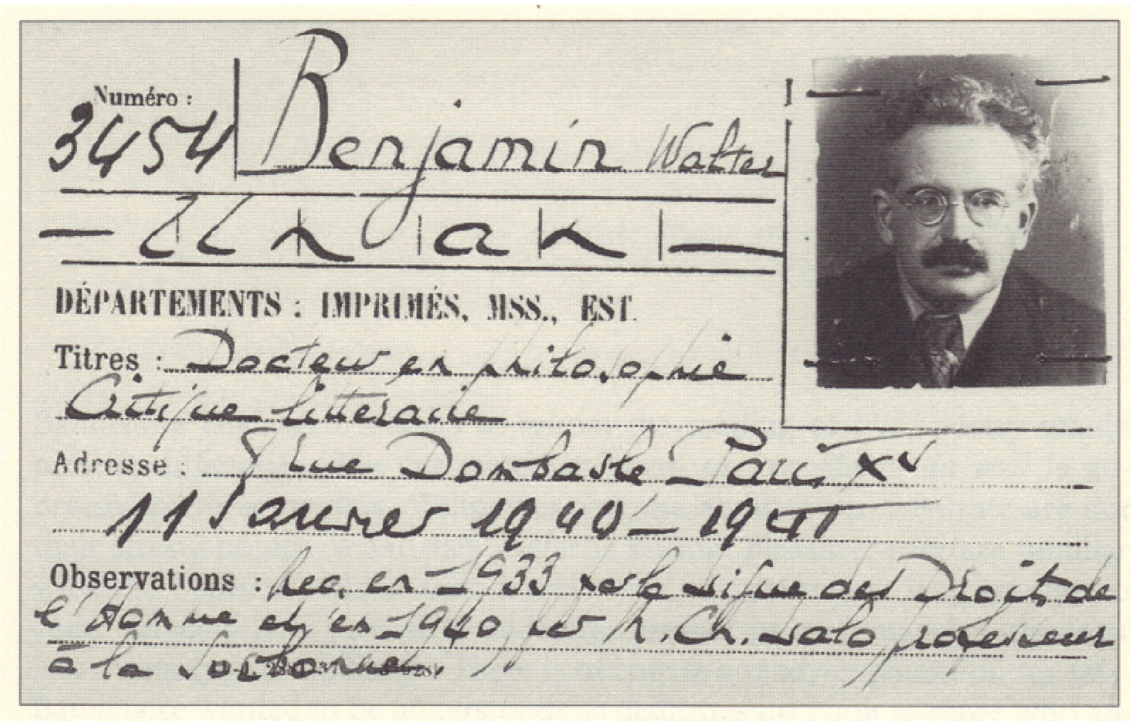
> Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi [...], que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature [...]. Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie [1].

Portrait de M. Arnauldet – avec silhouette qui pourrait être celle de Baudelaire.

Serge Plantureux/Studios Robespierre Montreuil

2 Cette phrase de Baudelaire, et cette malédiction lancée sur l'un des pères de la photographie, Walter Benjamin la dépose à la fin de sa *Petite histoire de la photographie* [2] – écrite en 1931 –, pour mieux dissiper l'aura du malentendu. Ce que Baudelaire avait cru, avec horreur, voir dans la photographie, c'était l'image du monde saisie, prise et emportée, et fixée telle qu'en elle-même l'éternité ne la changerait jamais, immédiate et sans filtre, sans langage, sans légende, sans rien d'autre qu'une image du monde exacte et impeccable – sans péché. « Une image, écrit Benjamin, *authentique* du monde [3] ». Malentendu. Et légende. Benjamin écrit :

> L'appareil photo deviendra toujours plus prompt à saisir des images fugaces et cachées, dont le choc éveille les mécanismes d'association du spectateur. Ici doit intervenir la *légende* [4].


Numéro : 3454 Benjamin Walter

DÉPARTEMENTS : IMPRIMÉS, MSS., EST.

Titres :

Adresse :

Observations :

3 Et c'est de cette légende dont je voudrais parler, celle qui transforme l'éternité figée en traversées fugaces et cachées, en force transitoire, fugitive, et contingente, selon les mots mêmes de Baudelaire dans le *Peintre de la vie moderne*[5]. Celle qui fait de l'image un texte aussi à lire.

4 La *légende*, qu'est-ce à dire ? Légende « sans laquelle toute construction photographique demeure incertaine » ajoute W. Benjamin.

> Ce n'est pas en vain que l'on a comparé les clichés d'Eugène Atget au lieu du crime. Mais chaque recoin de nos villes n'est-il pas le lieu d'un crime ? Chacun des passants n'est-il pas un criminel ? Le photographe successeur de l'augure et de l'haruspice n'a-t-il pas le devoir de découvrir la faute et de dénoncer le coupable sur ses images ? L'analphabète de demain ne sera pas celui qui ignore l'écriture, a-t-on dit, mais celui qui ignore la photographie. Mais ne vaut-il pas moins encore qu'un analphabète, le photographe qui ne saurait pas lire ses propres épreuves ? La légende ne deviendra-t-elle pas l'élément le plus essentiel du cliché ? Telles sont les questions par lesquelles les neuf décennies qui séparent les

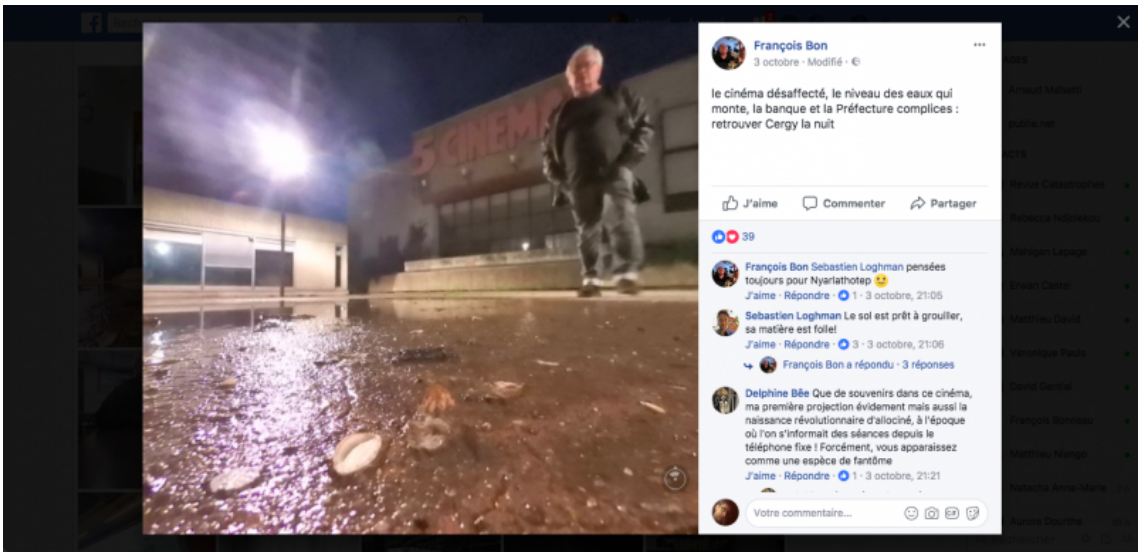
> contemporains de la daguerréotypie déchargent leurs tensions historiques [6].

5 La légende, ce sera aussi ma question. Celle d'une enquête criminelle pour laquelle il faudrait se rendre sur les lieux du crime.

6 S'agissant du web, cette légende se double d'une autre, d'une *légende* urbaine : celle d'un crime répété partout, chaque seconde, dont nous sommes à la fois les assassins et les cadavres.

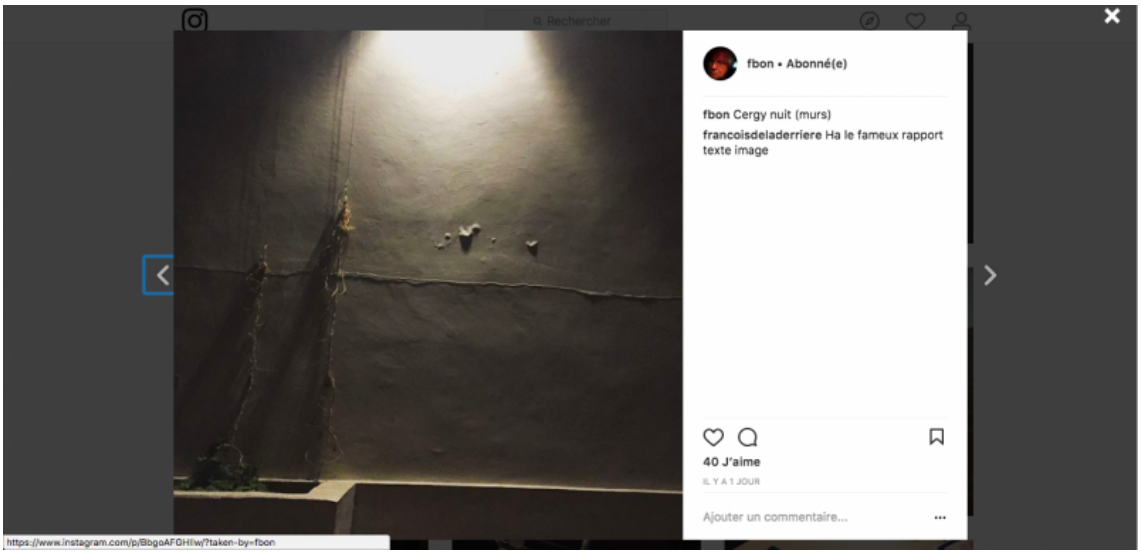
7 Avant de revenir sur ce mot étrange de légende et ce qu'il recouvre, il faut avouer une chose : le cri de rage de Baudelaire, combien il semble plus féroce encore quand on envisage la photographie sur le numérique, les réseaux sociaux et les blogs qui seront ici les lieux du crime – et les armes du crime – et les coupables et les victimes : car là le malentendu entre image du monde et monde lui-même surgi sur l'écran, à la surface même où nous parviennent les nouvelles du réel, le monde non pas seulement représenté, mais levé comme dans sa présence réelle, souvent laid, et parfois plus laid d'avoir été passé aux filtres d'Instagram : là le malentendu est malédiction contre ceux qui prennent l'image pour la chose, c'est-à-dire au sens propre qui font de l'image un fétiche, et du monde, une image. Or, l'image produit moins le monde que son écart, sa réinvention, sa fiction ou son rêve.

8 La première image écrit la légende de Cergy-Pontoise.



9 Ce sont des vues à 360 degrés d'hôtels anonymes que François Bon prend pour les déposer sur les réseaux[7], ou son tiers-livre [8]: il les prend à Cergy, à la nuit, ou à son appareil. Se produit alors la vision panoptique d'un réel brut, brutal, et dans un coin de l'image, le corps de celui qui la prend et qui, se rendant visible, produit l'illusion que l'image pourrait être prise en dehors de toute volonté. Image du monde dans sa banalité terrible d'une ville anonyme au nom de Cergy, qui se répète dans sa laideur nue, sa simplicité inhumaine et fonctionnelle contre laquelle s'adosse un corps et une légende. Cette légende en bas des images dit seulement le lieu et le temps, Cergy la nuit, avec toutes les variations possibles : légende de l'image, légende de la ville avec le poids de croyance et de fable que la courte notation inscrit en bas de l'image pour à la fois la nommer, la situer et la déplacer vers l'imaginaire ; écriture qui arrache au réel sa part objective pour en faire une surface d'écriture, de réappropriation.

10 À l'instant où j'écrivais ces mots, François Bon publiait une photo [9] – absolument contemporaine des phrases que j'écris. C'est un mur, sur lequel une faille lentement se dessine et fend l'image et la réalité. À la surface nette du monde, cette rupture, déchirure qui se donne à voir comme telle, déchirure dans le monde qui est celle de l'écriture. L'image n'est pas le monde, plutôt ce qui m'en sépare – et qui permet donc de m'en ressaisir en retour.



11 C'est le premier lieu du crime. Et on voit d'emblée que loin d'être l'image même du monde, cette image fendue est aussi un autoportrait de Cergy en François Bon, ou de François Bon en Cergy.

12 Avec la démocratisation de l'usage photographique, la possibilité est devenue quasi immédiate de prendre des images ou d'en donner (le langage est duplice et lui-même maudit : prendre un exemple ou en donner un, c'est une même chose, alors que *prendre* et *donner* sont deux gestes contraires. Prendre une image [avec son appareil] et la donner à voir [sur Instagram ou Twitter] est quasi simultané : c'est donc un même geste. Le web est conjuratoire quand il œuvre contre les *malédictions* du langage…). Sur Instagram justement, ou sur Twitter, ou sur Facebook, on pourrait croire que l'image documente le réel et la vie de ceux qui à travers ces images se documentent. Les réseaux sociaux paraissent un théâtre documentaire de ceux qui agissent en lui en le produisant, le nomment en parlant au-dedans de lui.

13 L'image pourrait sembler puiser aux sources mêmes du monde comme si c'était sa propre image. Ce pourrait être là le fait de la photographie elle-même qui aurait trouvé, un siècle après son invention son application la plus ajustée à elle-même. D'où le fait que les images en ligne s'autorisent la photographie en dehors de toute ambition *artistique*. Ils ne relèvent pas forcément de l'art photographique, mais de la photographie comme saisie brutale de cette vie disponible.

14 Pourquoi ? Il faut faire un nouveau détour par Walter Benjamin. Au début de l'article évoqué plus haut, W. Benjamin rappelle les conditions de naissance de la photographie et revient sur ce qui le distingue de la peinture. Il décrit la sidération qu'a été l'invention de la photographie pour les contemporains de cette naissance, sidération qui est aussi, encore, la nôtre : sur une peinture, tout relève de l'art du peintre, le drapé, le visage même, ou le regard qui n'est que la construction du regard de l'artiste, un effet de l'art. Sur une photographie demeure au contraire toujours une réserve de vie, qui n'appartient pas à l'art. Benjamin décrit ainsi une photographie de l'anglais David Octavius Hill.

> Dans cette marchande de poissons qui baisse les yeux avec une pudeur si nonchalante, si séduisante, il reste quelque chose qui ne se réduit pas au témoignage de l'art de Hill, quelque chose qu'on ne soumettra pas au silence, qui réclame insolemment le nom de celle qui a vécu là, mais aussi de celle qui est encore vraiment là et ne se laissera jamais complètement absorber par l'art [10].

15 Et W. Benjamin de citer quatre vers du poète Stefán George, à propos des portraits photographiques :

> Et je demande : comment la parure de ces cheveux
> Et de ce regard a-t-elle enveloppé les êtres passés !
> Comment a embrassé ici cette bouche où le désir
> Absurde comme fumée sans flamme s'enroule [11].

16 Benjamin ne cite pas ce qui précède, qu'il faudrait lire aussi parce que le poète évoque littéralement les portraits en regards vivants posés sur nous, l'érotique d'une mort qui ne passe pas :

> Peur et désir éveillent les noms sonnants
> de puissants princes et chefs en or et rubis
> Leurs têtes me regardent dans des cadres craquelés
> Dans leur obscurité argentée et leur pâle carmin [12].

17 Ainsi les images d'Emmanuel Delabranche [13], qui reproduit le cadre craquelé dans ces carrés parfaits d'images sur Twitter [14] et son site : les corps qui passent ne lui appartiennent pas, ou n'appartiennent qu'à eux, au passage de la vie sur eux et sur lui, et sur nous. Et ce que Emmanuel Delabranche saisit semble ce passage de la vie qui reste, cette *réserve* de vie qui résiste malgré tout. Pourtant, cette réserve demeure dans une image qui se produit comme à distance de la vie pour mieux la voir. Effet de recul et d'approche qui tient au cadrage, toujours la recherche d'un léger mouvement, d'une bascule, un flou, ou plutôt, une mise au point qui ne cesse de se faire : geste *au passage arrêté*, photographie prise en passant qui arrête. La légende de ces photos est ces écritures en regard qui redisent cette mise au point faite sur un détail arraché au monde (impression qu'Emmanuel Delabranche ne prend que des détails d'un ensemble plus vaste) avec parenthèses qui corrige et déplace infiniment,

cherche le cadre d'un cadre qui déborde toujours vers une fiction possible dont la fable nous manquerait.

18 On comprend dès lors d'où vient le malentendu et l'illusion, mais aussi que ce malentendu ait joué en faveur de la photographie, puisqu'il a pu libérer l'usage photographique émancipé de l'art. Prendre une photo ne fait pas de moi un photographe, seulement un parmi tous : dans la grande réserve de vie qu'est le monde au-dehors, il est juste que la photo en retour témoigne de la vie en réserve dans la photographie. Car le monde ne cesse de produire des images tout exprès, semble-t-il (puisque ce n'est qu'une croyance) pour que je les prenne, et les emporte : que je les dépose sur Twitter, Facebook ou mon site, afin de témoigner de la vie qui est passée devant moi, qui a passé, aussi. Ce passage sur les réseaux de la vie en tant que telle, en vie déposée pour tous et pour sa pure dévoration/consommation/contemplation, pourrait être le propre du fonctionnement de la plupart des réseaux. Mais c'est une légende évidemment de croire dans l'identité de l'image et du monde, du monde et de son image, de

sa représentation sur le web, qui voudrait nous faire croire que les images sur le web sont la preuve du monde. Contre cette légende d'une sorte de chasse à courre de la vie qu'on viendrait traquer partout, et dont les réseaux sociaux seraient l'espace de l'empaillement de la vie, il faudrait s'armer. W. Benjamin l'évoquait déjà.

> L'amateur rentrant chez lui avec son butin, d'épreuves artistiques originales n'est pas plus réjouissant qu'un chasseur qui ramènerait une telle masse de gibier qu'il faudrait ouvrir un magasin pour l'écouler. Le jour n'est pas loin où il y aura plus de journaux illustrés que de vendeurs de gibier et de volaille [15].

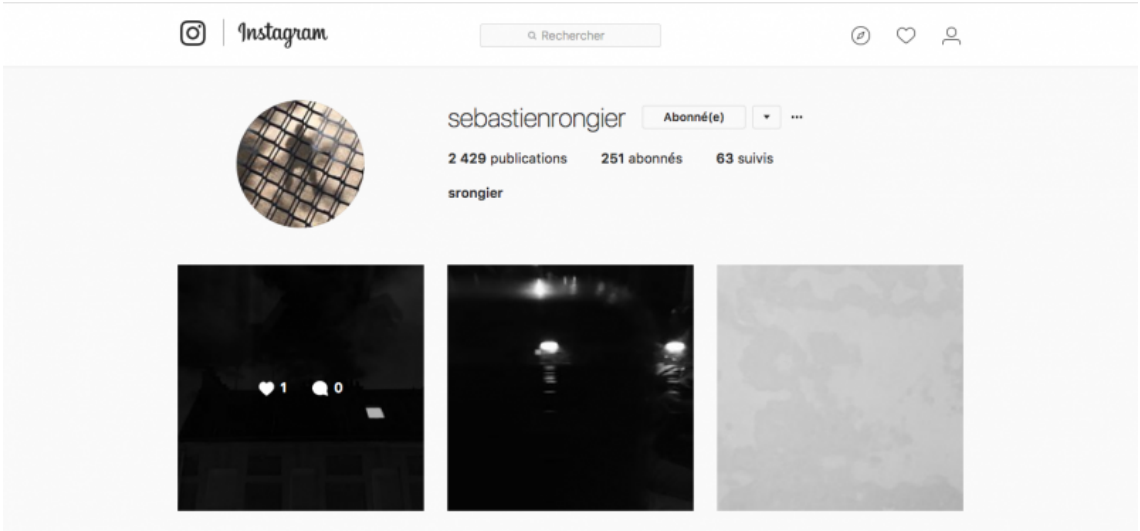
19 Ce jour est arrivé, pourrait-on croire, comme le soutiennent ceux qui regardent les réseaux de loin. Les journaux illustrés, disent-ils, sont aussi nombreux que les comptes Twitter et Facebook, et chacun écrit son propre journal. Si le web a ouvert davantage l'usage photographique, c'est dans la mesure où il fait de cet usage un partage. Dans un post intitulé « Pourquoi l'iPhone est le meilleur appareil photo », André Gunthert raconte ainsi

> Parti faire des emplettes en ville, je croise une fanfare de Maubeuge qui pousse le flonflon avec enthousiasme. Dilemme. J'ai dans ma poche l'excellent appareil photo compact Fujifilm X10, qui fait des images magnifiques. Oui, mais cette scène, je voudrais la partager avec ma femme, restée à la maison. Un petit coucou instantané, pour dire je pense à toi, regarde ce que je vois. Il me faut donc abandonner à regret le superbe appareil, et me rabattre sur mon iPhone, qui seul permet de transmettre sur-le-champ la photo.
> Le succès de l'iPhone, y compris sur le terrain du photojournalisme, fait grincer les dents des puristes. Qui ne comprennent pas ce qu'on trouve à un outil médiocre et n'y voient qu'un effet de mode. Moi, ce que je ne comprends pas, c'est comment des fabricants d'appareils photo osent aujourd'hui proposer des machines non communicantes. La photo a changé d'ère. Il serait temps qu'ils s'en aperçoivent [16].

20 La photographie dans son usage social finit par rejoindre sa fonction première : une pratique vitaliste de saisie du dehors et d'échange, qui va jusqu'à confondre la saisie avec l'échange. Au-delà, ou en dehors de considérations purement photographiques, et à la place de la technique photographique, demeure cette réserve de vie disponible en

tant que partage. Et pourtant, dire qu'au nom de cette réserve – qui répond à la prétendue transparence du réseau social sur le monde – l'image serait le monde, ce serait conclure un peu vite sur le crime à cause de l'arme : et ne rien voir que le cadavre sur le sol n'est pas celui qui a été mis à mort. C'est qu'entre la vie et la photographie, un passage s'opère, qui transforme la vie en autre chose, qui n'est pas la mort dans l'image.

21 Le passage de la vie à l'image, du monde au web, semble précisément un passage – et à ce titre, comme tout passage *rituel*, il opère une altération et un rehaussement, une transformation qui change la nature des corps et leurs usages : en somme, ce passage, c'est tout le contraire d'une duplication exacte, d'une reconstitution impeccable, d'une reproduction *authentique*.



22 Dans ses *matins*, Sébastien Rongier[17] chaque matin, rituel immuable, opère sur son Instagram le passage du temps entre la nuit et l'aube. Matins saisis en noir et blanc comme pour jouer un double geste paradoxal, mais convergent : le noir et le blanc pourraient dire la saisie brute de la matière, mais ce faisant, elle fait de cette brutalité, une matérialité déjà travaillée, mise à distance du réel net. Puis, ces matins semblent tous se ressembler ou pourraient être interchangeables. Ce qui les rend pourtant absolument à leur place, dans la succession des jours, c'est leur publication et la loi de série qu'ils imposent, le punctum de la date qui les nomme en légende. On peut

manquer certains de ces matins, on ne manquera rien de l'impression d'assister à une succession, liturgique, du temps ponctionné à son usage. Un geste qu'on pourrait croire magique : le matin, en ouvrant Instagram, c'est le signe que c'est le matin, que c'est un autre jour. Alors le photographe/auteur non seulement opère le passage entre la vie et l'image, mais il crée une sorte de passage en tant que tel entre la nuit et le jour, dans ce noir et blanc où la nuit et le jour luttent aussi, et se renversent, rejoueront la lutte le lendemain. C'est le propre des rites, sans religiosité, et le propre de la photographie en série sur le web : un sacré immanent dont la légende écrit peu à peu la légende. Ce même processus de répéter le mot *matin* et d'ajouter entre parenthèses sa qualité ou sa singularité, comme un prénom après le nom propre, fait de ce passage une transformation recommencée.

23 Cet art du passage – dont Benjamin a parlé, dans bien des textes – pourrait nommer, dans la dialectique complexe entre geste vitaliste, processus technique, geste d'écriture et de lecture du monde et de l'art, cette *évidence mystérieuse* de la photographie sur le web, sa présence, son insistance, son travail (et singulièrement, son travail *en nous*) : image dialectique qui pourrait être la syntaxe du web. C'est de ce passage dont il faut suivre la légende – la légende *urbaine*. Avec nos appareils photo, allant dans la ville, nous ne faisons pas que prendre les images à la vie elle-même, puisque ce sont nos vies même que nous jetons aussi dans la ville. C'est le propre d'un passage que d'être ouvert dans les deux sens. Et c'est là que réside la bascule qu'opèrent les photographies numériques : quelque chose qui raconte immédiatement ce qui lie le dehors à celui qui s'en saisit et le partage en ligne. Puisque les réseaux, et les blogs, sont découpés dans de la vie donnée comme telle, ces réseaux/blogs semblent lier immédiatement un auteur à son propos, confondant même l'espace (le lieu du crime) à ce qui se dit dans l'espace (le crime) – sa légende. Légende : *legenda*, le gérondif d'obligation en latin : « ce qu'on doit lire ». Alors la photographie, sur le web, relève d'un récit levé comme une image de la relation d'un être avec ce qui l'entoure, qu'il traverse et qui le traverse et le constitue.

> Quand tout ce qu'on nomme art fut bien couvert de rhumatismes (écrit Tristan Tzara en 1922 – propos cité par W. Benjamin), le photographe alluma les milliers de bougies de sa lampe, et le papier sensible absorba par degrés le noir découpé par quelques objets usuels. Il avait inventé la force d'un éclair tendre et frais qui dépassait en importance toutes les constellations destinées à nos plaisirs visuels [18]

24 C'est ici que pourrait se dissiper l'illusion de Baudelaire, et avec elle sa malédiction. Ce que produit la photographie, ce n'est pas la reproduction du monde, mais son invention par l'invention de soi. Au sens premier, *inventer*, c'est *chercher*, se mettre en quête. Car le monde, pour le photographe – et singulièrement sur le web –, n'est pas en amont de sa rencontre : il est produit par sa quête et le produit de son approche. La photographie *crée le monde*, pour ainsi dire. Le web ferait surgir à même la surface censée désigner le réel une puissance d'image et de virtualité du monde, un possible. La

virtualité en ce sens, n'est pas le contraire du réel, mais son imaginaire, son devenir.

25 Contre une conception littérale de la photographie, ceux qui *inventent* le web [19] l'écrivent et le prennent en image dans un geste articulé étroitement comme deux manières de le parler ; ils ont saisi cela que précisément le monde s'inventait aussi, et qu'on peut le transformer, dans l'incertain et le fébrile, et qu'il ne s'agit pas de faire du web l'espace où se dépose ce qui par ailleurs existe et s'étend dans le dehors certain des choses. Car l'illusion se loge toujours dans une croyance stérile. Ici, cette croyance tient à l'indicatif : pour ceux qui héritent de ce réel et y croient, considèrent qu'il est à ce titre immuable. Concevoir le monde comme beau, ou laid, ou comme posé devant soi ne produit rien qui n'est déjà, chose morte et épuisée par elle-même. Mais le propre de la photographie sur le web – celle qui s'élabore comme force d'invention –, est précisément de se faire contre l'illusion, tout en se défaisant de l'illusion : elle s'invente en inventant le monde – sortilège, magie. Et elle le fait non en le rêvant contraire à ce qu'il est, ou en l'esthétisant, lui donnant d'autres contours que ce qu'il possède, mais en l'ouvrant à son propre possible, pluriel et contradictoire, désirable ou impossible même. La photographie sur le web est au mode subjonctif. Elle est ainsi d'emblée relation : relation entre le photographe et son outil, entre le photographe et le monde, entre le monde et ceux qui l'habitent. Contre la photographie *publicitaire* (le mot est dans l'article cité de W. Benjamin) qui n'existe que pour la consommation du monde, il existe un « rival », écrit Benjamin : « son véritable rival est le dévoilement et la construction », soit le contraire de la consommation, plutôt l'usage du monde en tant que cet usage ouvre à une fonction aussi bien *critique* que *collective* : ce que je nommerai *politique*.

26 Et nul hasard si, pour s'aider d'alliés dans la lutte contre la photographie publicitaire et pour penser politiquement la photographie (ce qui est tout autre chose que de penser une photographie politique…), Benjamin cite Bertolt Brecht, le dramaturge allemand, ardent concepteur d'un théâtre radicalement politique.

> La situation se complique, dit Brecht cité par Benjamin, du fait que, moins que jamais, une simple « reproduction de la réalité » n'explique quoique ce soit de la réalité. Une photographie des usines Krupp ou

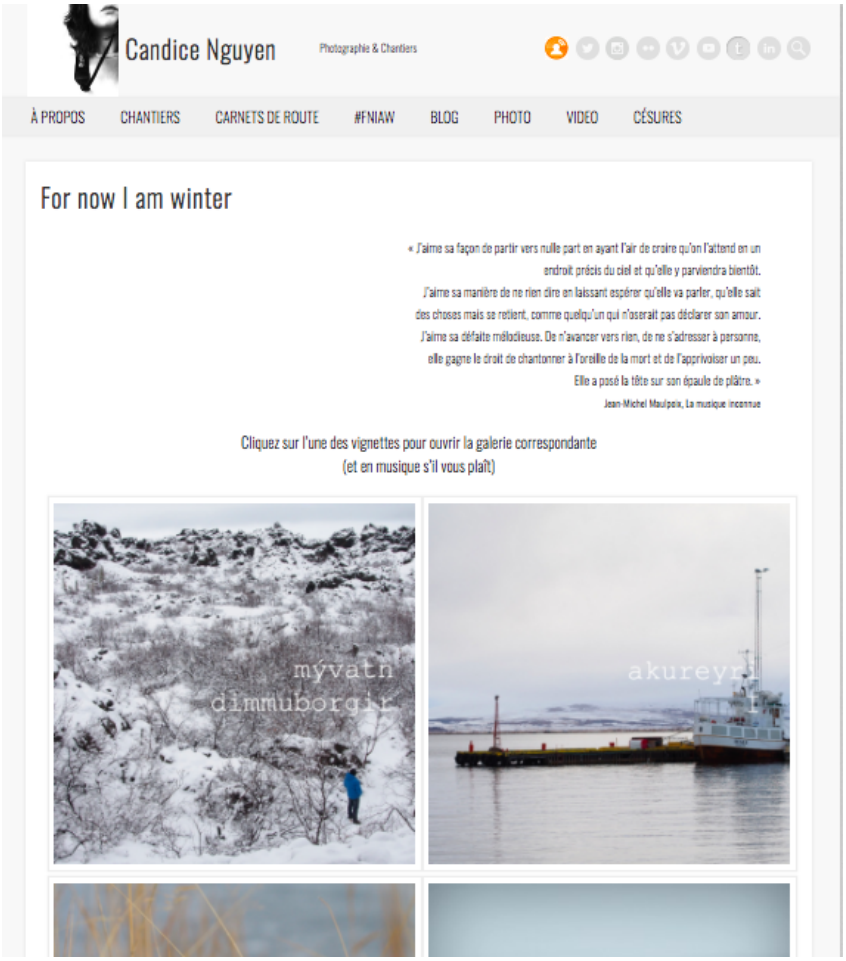
> AEG n'apporte à peu près rien sur ces institutions. La réification des rapports humains – c'est-à-dire l'usine elle-même, ne les représente plus. Il y a donc bel et bien « quelque chose à construire », quelque chose d'artificiel, de « fabriqué » à faire [20].

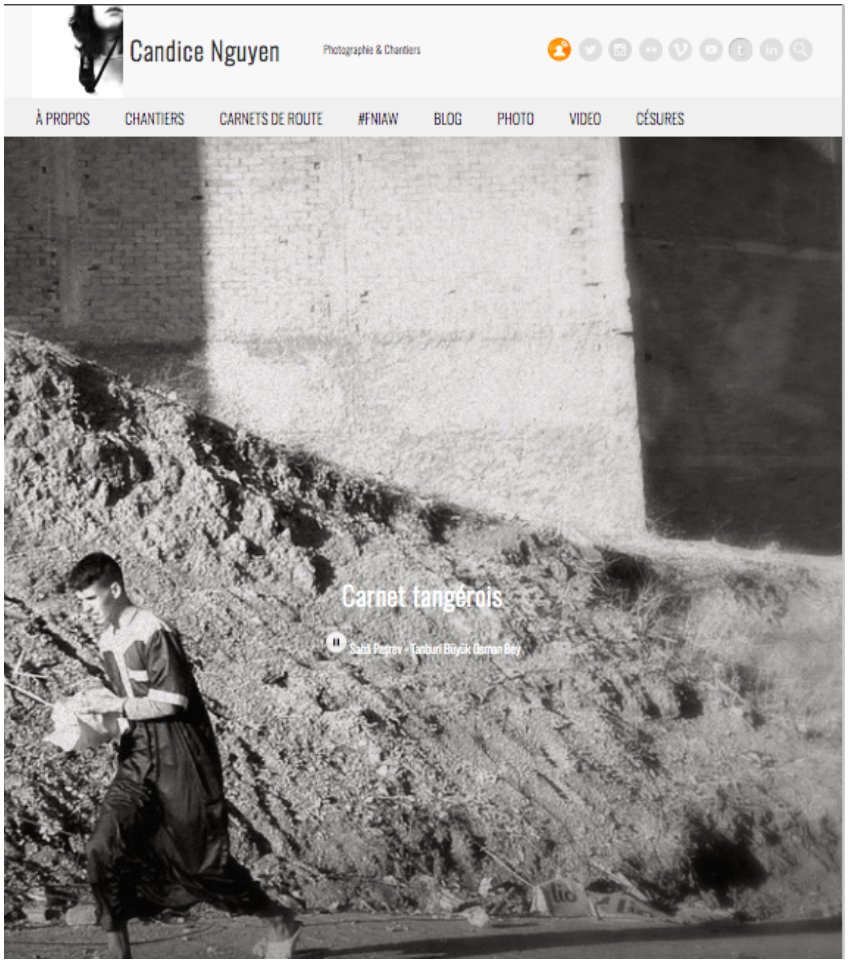
27 Dans le temps qui est le nôtre, celui d'une crise de la représentation – politique –, B. Brecht nous rappelle que le mode de *représentation* du monde par l'image et celui des modes de production, des modes de domination et des représentations des espaces, sont liés. Or, la photographie sur le web, notamment dans les réseaux, loin de documenter le réel *tel qu'il est*, opère un double mouvement : elle le donne à voir et le démasque, l'envisage et le dévisage, le saisit et le construit comme relation. Elle en est une singulière *connaissance* aussi : une approche de la matérialité sensible du monde, des êtres, des villes.

28 En témoignent par exemple les images de Gilles Bonnet [21], la série de ses saisies *de près* de toiles qui finissent par devenir autonomes en perdant la vue d'ensemble. C'est une leçon : en perdant la vue d'ensemble, ce que l'on gagne est la matérialité des choses, leur concrétude physique charnelle. Ce geste que produit Gilles Bonnet pourrait être celui partagé par beaucoup qui tâchent de se saisir des détails, ou de la surface, de l'immergé, du submergé : tous œuvrent au commun. Commun qui peut-être une autre manière de désigner le politique. Commun pris dans les deux sens : ce qu'on a en commun, et ce qui est commun, l'infraréalité, le quotidien cher à Georges Perec, le *courant* : soit le passage des choses, telle maison de banlieue, un ciel, la lune que ne cesse de traquer sur twitter ceux qui cherchent à fabriquer des images [22], c'est-à-dire surtout à fabriquer par notre regard sur le monde le monde lui-même et contre lui.

29 Ces usages de la photographie sont à la fois intimes et politiques non parce qu'ils porteraient un discours politique sur le monde, mais parce qu'ils font politiquement du regard un mode d'appréhension du monde qui *ne s'en tient pas là*. C'est en cela que l'usage politique de la photographie devient ce passage entre le réel et le possible, entre le

dehors et le dedans des réseaux, entre soi et les autres, entre la technique et la vie – cela que finalement je nommerai écriture.





30 Écriture ce geste photographique de Candice Nguyen[23] dans ses carnets de Tanger[24], où l'image glisse sous le corps du texte, comme le texte glisse sous le corps de l'image. Quelque chose d'un déroulé qui renoue avec les déplis de l'antique rouleau pour faire dialoguer le texte et l'image à parts égales, chacun avec ses moyens, et sans qu'aucun des deux ne soit l'illustration de l'autre, plutôt une manière d'écrire dans l'image et de faire voir dans l'écriture. Texte paysage, politique en cela qu'il fait de l'image non celle prise à Tanger, mais la production d'une ville intérieure qui pourrait être celle de l'intérieur du texte aussi, et qui reste à bâtir dans la vie. Écriture, ce geste de se saisir du langage depuis son dehors, ou son envers. Car l'écriture n'est pas la transposition écrite de la communication, mais sa défiguration : elle n'est pas la présence de la voix, mais la représentation d'une voix perdue ou silencieuse, ou pas encore advenue.

31 Écritures, ces photographies. Dès lors, il ne s'agit pas de faire *écran* au monde, de mettre un écran entre soi et le monde, mais de faire de la distance une approche autre du monde, par le lointain. Dans cette dialectique proche/lointain où surgit *l'aura*, ce qui se joue, c'est une manière d'intensifier l'approche de l'aura : de tenir à distance le réel pour en faire fiction, qui ne serait pas un abri où se préserver du monde, mais une conquête d'autres manières de vivre au plus près de ses déchirures. En somme, la photographie rejoue le geste d'écriture en cela qu'il est expérience d'approche du monde par la distance, et à sa surface même, sa réécriture.

32 Prendre en photo, c'est donner du monde, par la simultanéité ou presque de la photographie et de sa publication avec sa légende. Et ce don est aussi une manière de s'en délivrer, de s'en arracher pour mieux le reconstruire : recueillir à la surface du monde des images qui ne sont pas sa restitution, mais sa possible réinvention contre le monde même.

33 « Instagram, c'est la même pulsion de fusion-arrachement au réel qui déclenche pour nous écriture et fiction. », note François Bon [25]. C'est peut-être pour cela que le web est la surface privilégiée des écritures urbaines : parce que l'écran est l'espace où *l'écrit* devient une *image*. Et dans cette dialectique entre *l'écran* et *l'écrit*, la ville est l'image même que le photographe fabrique comme légende : quelque chose à lire. « L'analphabète de demain, écrit Benjamin, ne sera pas celui qui ignore l'écriture, a-t-on dit, mais celui qui ignore la photographie [26]. »

34 *Prendre*, ainsi en photographie des images de mots écrits à la surface de la ville, c'est tenter de raconter le roman de la ville telle qu'il s'écrit, sans phrases, sans logique, errances à la Joyce ou même toile d'araignée de Proust, toile du web tissée entre les villes et les insultes ou les désirs, mots que l'image fait passer en mots, et qui, l'un après l'autre, finiront bien par fabriquer un autre monde possible.

NOTES

1 Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Études photographiques*, n° 6, mai 1999, [En ligne], URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185, consulté le 17 avril 2018.

2 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99, consulté le 17 avril 2018.

3 *Idem.*

4 *Idem.*

5 Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », in *Écrits esthétiques*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1986, p. 372.

6 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le

18 novembre 2002. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99, consulté le 17 avril 2018.

7 François Bon, Facebook : https://www.facebook.com/bonperso?ref=br_rs ; Twitter : https://twitter.com/fbon ; Instagram : http://instagram.com/fbon.

8 François Bon, *Tiers-Livre*, http://www.tierslivre.net/.

9 https://www.instagram.com/p/BbfJyREnxQQ/

10 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99, consulté le 17 avril 2018.

11 Citation des quatre derniers vers du poème « Standbilder. Das sechste » de Stefan George [1898], *Sämtliche Werke*, t. V, Stuttgart, Klett-Cotta, 1984, p. 58. [traduction André Gunthert]

12 *Idem.*

13 Emmanuel Delabranche, Site : « À peine perdue », http://àpeineperdue.fr/

14 Emmanuel Delabranche, Twitter : https://twitter.com/edelabranche

15 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99, consulté le 17 avril 2018.

16 André Gunthert, « Totem » (Carnet de recherche), archive hébergée sur le site « Histoire visuelle » : http://histoirevisuelle.fr/cv/totem/1574 (post du 22 décembre 2011). [Consulté le 17 avril 2018]

17 Sébastien Rongier, Instagram, https://www.instagram.com/sebastienrongier/

18 Tristan Tzara, cité et traduit par Walter Benjamin in « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99. consulté le 17 avril 2018. La traduction que fit Benjamin en 1924 de la préface de Tzara pour l'album de photogrammes de Man Ray (*Les Champs délicieux*, Paris, Société générale d'imprimerie et d'édition, 1922, p. 416.), dont il reprend ici un extrait, constitue la première

trace de son intérêt pour la photographie, rappel André Gunthert en note de sa traduction à laquelle on renvoie ici.

19 Il faut constater qu'il est évidemment bien d'autres usages de la photographie, plus aliénés à l'image.

20 Bertolt Brecht, cité par Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99, consulté le 17 avril 2018. La phrase de Brecht est issue de "Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment" [1930], *Werke* (éd. W. Hecht), Francfort/Main, Suhrkamp, 1992, t. XXI, p. 469.

21 Gilles Bonnet, Facebook, série de près : https://www.facebook.com/profile.php?id=100011326977234&sk=photos&collection_token=100011326977234%3A2305272732%3A5

22 Comptes Twitter de @RobinsonBoucan ou de @lalicorne…

23 Candice Nguyen, Carnets : https://www.candice-nguyen.com/blog/

24 Candice Nguyen, Carnet Tangerois : https://www.candice-nguyen.com/snowball/carnet-tangerois/

25 François Bon, *Tiers Livre*, n° 4479, « je te suis, tu me suis (ou pas) : des réseaux », https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article4479, 3 novembre 2017 [consulté le 17 avril 2018].

26 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99, consulté le 17 avril 2018.

AUTHOR

Arnaud Maïsetti
Aix-Marseille Université, LESA (EA-3274)

Dreamlands : Street View et des mondes possibles

Romain Buffat

DOI : 10.35562/marge.335

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

Street View : carte avec trous
Virtualités de l'image : voyage dans l'espace et dans le temps
Dreamlands, carnet de voyage inachevé
Du blog au livre, du livre au blog

TEXT

1 Auteur et blogueur né à Grenoble en 1966, Olivier Hodasava, qui a aussi travaillé pour la presse (Ciel et Espace) et l'édition (éditions Ad Hoc et éditions Moreno), est également membre de l'OuCarPo (Ouvroir de Cartographie Potentielle). Une bonne partie de sa production littéraire s'inspire d'ailleurs des cartes, comme en témoignent *Une ville de papier*[1] et *Éclats d'Amérique*[2], deux de ses livres parus chez Inculte[3], ou encore son blog *Dreamlands* dont il sera plus largement question dans cet article.

2 Depuis le 14 mai 2010, Olivier Hodasava parcourt le monde depuis la fenêtre de son ordinateur ouverte sur Street View. Alliant textes et captures d'écran, son blog *Dreamlands* en forme de carnet de voyage raconte quotidiennement ses excursions virtuelles sur les sentiers battus par Google. Le voyageur-photographe pose son regard sur des objets sans importance, des infimes indices d'histoire ou sur des scènes insolites, tout ce qui peut servir d'embrayeurs à ses microfictions. Endroits choisis au hasard ou parcours régis par des contraintes, cette tentative d'épuisement du monde explore les différentes possibilités de cet outil utilisé par tout un chacun. Le blog d'Olivier Hodasava, objet potentiellement infini, soulève des questions

théoriques majeures, notamment sur la limite entre voyage et non-voyage, sur le genre du récit de voyage dans sa relation à l'espace, comme sur la pratique de la photographie.

> Ce que j'aime avec cet outil [Street View], c'est que je peux retourner dans un endroit et retrouver exactement le même monde. Pendant longtemps, je me suis targué de ne pas être nostalgique ; en fait, j'aime bien que le monde puisse se répéter, et que les choses puissent être réactivées. Quelque part, c'est une lutte contre la mort. [4]

3 À partir de ce propos tenu par l'auteur sur France Culture, je montrerai l'ambivalence constitutive du blog *Dreamlands*. En effet, le travail photolittéraire d'Olivier Hodasava semble constamment osciller entre un désir de conservation, de retrouver un « ça a été » [5], et un désir de fiction qui irait au-delà de la capture d'écran, une volonté de réactiver les choses pour reprendre les termes de l'auteur. C'est cette tension entre ces deux pôles que cet article vise à explorer, notamment en mettant en avant un mode d'énonciation bien particulier. Tantôt le narrateur fait comme s'il était réellement sur les lieux qu'il décrit et comme s'il avait lui-même pris la photographie (alors même que chaque image ne laisse aucun doute sur le fait de son appartenance à Google), tantôt il avoue se trouver derrière un écran d'ordinateur, compilant des captures d'écran sans créer de confusion sur l'origine de l'image. Sur son profil Blogger, l'auteur se présente d'ailleurs à l'aide d'une formule paradoxale : « J'aime être là où je ne suis pas même si ma présence n'est que virtuelle. » [6] Tel semble être le but de ce blog, *simuler informatiquement* [7] le voyage et rendre celui-ci *fluide* [8], sans jamais oublier de rappeler au lecteur qu'il s'agit d'un voyage en chambre, immobile. *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* demandait Pierre Bayard dans son essai au titre provocateur paru en 2012 [9]. On s'étonne aujourd'hui que le critique n'ait pas pensé à *Dreamlands*.

4 « Nativement numérique » [10], l'œuvre d'Hodasava ne tourne pourtant pas le dos au livre, au contraire ; si elle naît d'abord sur internet et grâce à Street View, elle fait ensuite se côtoyer blogs, livre et film [11], invitant le lecteur à une lecture intermédiale, ou mieux encore, autorisant tous les modes de lecture. Prenant comme point de départ l'« ouverture en direction du numérique » esquissée par Jean-Pierre Montier [12], je m'attacherai à montrer en quoi la pratique photo-

littéraire d'Hodasava est propice aux « transactions » entre médiums (photographie et littérature s'enrichissent l'une l'autre), mais également aux « transactions » entre formats : blogs, livre et film se rencontrant et se nourrissant.

Street View : carte avec trous

5 Il est difficile d'évoquer le travail photolittéraire d'Olivier Hodasava sans mettre en avant quelques-unes des caractéristiques – puissantes ou défaillantes – de Street View. Avec cet outil de cartographie, l'ambition affichée de Google est bien de créer une carte aussi grande que le territoire :

> Avec Street View, découvrez des sites célèbres dans le monde entier et des merveilles naturelles, et visitez comme si vous y étiez des musées, des stades, des petites entreprises, et plus encore. [13]

6 Comme l'ont déjà remarqué Servanne Monjour, Marcelo Vitali-Rosati et Gérard Worsmer [14], on retrouve là ce « fantasme » nécessairement voué à l'échec que Borges résumait ainsi :

> En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte ; des Animaux et des Mendiants les habitent [15].

7 Comme la Carte de l'Empire, Street View est – du moins pour l'instant – abîmée, criblée de trous, de blancs, de bugs et d'endroits qui restent inaccessibles. En se promenant dans cette carte immersive, on s'aperçoit que la voiture Street View prend une photographie tous les trois ou cinq, dix ou vingt mètres. Comme les photographies sont prises la plupart du temps par des caméras placées sur le toit des voitures, le point de vue est toujours plus ou moins le même, à

une hauteur d'environ trois mètres du sol. Le temps est toujours clair dans Street View, comme si la nuit et la neige ne tombaient jamais. Bien qu'on ait de plus en plus accès à des intérieurs (musées, salons de coiffures, restaurants, magasins, le plus souvent à des fins marketing), il reste une multitude d'endroits que les employés de Google ou les internautes n'ont pas encore photographiés. Ce défaut de la carte, cette impossibilité à se rendre partout constitue la base même du projet d'Olivier Hodasava :

> La Google Car prend une image tous les cinq ou six mètres, et moi j'essaie d'investir les creux entre les images, je mets mon imaginaire là, j'essaie d'aller là où je ne peux pas aller dans la machine.[16]

8 Dans la lignée de Georges Perec[17], l'on retrouve ici un trait commun à d'autres écrivains contemporains comme Philippe Vasset qui explore dans son *Livre blanc* les espaces laissés vierges sur les cartes de Paris et sa banlieue[18]. Hodasava est également à rapprocher d'écranvains[19] comme Cécile Portier[20], François Bon[21], Pierre Ménard et Anne Savelli[22] ou encore Christine Jeanney[23] qui utilisent eux aussi Street View comme embrayeur à l'écriture. Et quand les auteurs s'en emparent, Street View subit une déconstruction, et l'usage qui en est fait n'était peut-être pas prévu lors de sa conception : « L'écranvain, au cœur de la machinerie panoptique du web, se plaît à jouer les trublions [...], s'érige volontiers en cartographe déconstructeur. »[24] Street View nourrit un paradoxe : comme la Carte de l'Empire, comme une carte en papier, plus elle s'agrandit et plus elle devient fragile, accumulant les bugs, se trouant et s'abîmant pour offrir davantage d'angles morts à investir au « cartographe déconstructeur » qui ne cherche pas tant à refermer ces trous qu'à les creuser davantage afin de nourrir microfictions ou fragments aux allures autobiographiques[25] :

VENDREDI 15 SEPTEMBRE 2017

Confidence - Liberty Island

2031e jour - Les doubles, la gémellité, les doppelgänger me fascinent tellement qu'il m'arrive de me demander si l'on ne m'a pas toujours caché que j'avais eu un frère jumeau mort-né.

9 À tous ces lieux inexplorés par Street View, ces bugs et faux-raccords s'ajoutent une infinité de visages, de plaques d'immatriculation, de maisons et d'enseignes floutées à des fins de protection de la vie privée des individus [26]. Chaque flou constitue ainsi un espace potentiellement fictionnel pour l'auteur [27]. Autre caractéristique notoire découlant directement du caractère immersif de l'outil : afin de donner à l'utilisateur l'illusion d'un monde continu dans lequel il peut évoluer à 360°, Street View assemble des photographies prises à des moments différents. Je peux ainsi avancer sur une route photographiée en 2016, puis me retrouver brusquement en 2011 en obliquant à gauche. Autrement dit, Street View est un assemblage d'éléments hétérogènes où coexistent différentes temporalités. Toutes ces imperfections que je viens d'évoquer rendent Street View praticable pour Olivier Hodasava, comme il l'écrit dans la barre latérale de *Dreamlands* en forme de note d'intention :

> **Je cherche** à me confronter aux limites d'un appareil formel contraignant. Je fais avec cette caméra de peu, de beaucoup : *StreetView* – des panoramiques, des déformations, des objectifs inchangés/inchangeables, des imperfections, des flous de masquage, des limites de résolution parfois. Je fais aussi avec les vides et les pleins que cela implique. Avec la frustration de savoir que je rate parfois de quelques décimètres à peine le sublime (impossible de se glisser dans les interstices entre les différentes images). C'est une frustration en fait, mais aussi un plaisir – un plaisir certes un peu retors mais immense. [28]

10 La spécificité des images de Street View me semble être la suivante : elles témoignent d'un « ça a été » – en effet, je ne peux pas douter qu'à telle date quelqu'un a traversé la route ou que telle voiture rouge a emprunté l'autoroute – en même temps que leurs floutages disent : « on ne sait pas tout à fait comment ça a été ». Philippe Dubois écrit d'ailleurs à propos de la photographie numérique :

> […] cette image-là (l'image photographique numérique contemporaine, dite parfois « post-photographique ») peut être pensée comme représentation d'un « monde possible » – et non d'un avoir-été-là, nécessairement réel. C'est-à-dire que les *théories des mondes possibles* me semblent la meilleure façon d'appréhender théoriquement le statut de l'image photographique contemporaine : non plus quelque chose « qui a été (là) » dans le monde réel mais quelque chose « qui est (ici) », devant nous, quelque chose que l'on peut accepter (ou refuser), non pas comme trace de quelque chose qui a été, mais pour ce qu'il est, ou plus exactement pour *ce qu'il montre qu'il est* : un « monde possible », ni plus ni moins, qui existe *parallèlement* au « monde actuel », un monde « a-référentiel » pour reprendre une expression d'André Gunthert, un monde « plausible », qui a *sa* logique, *sa* cohérence, *ses* règles, bien à lui, et qui ne doit rien à un au-delà de référence, un monde « à part », acceptable autant que refusable, sans critère de fixation et qui existe dans sa monstration même, présentifié et présent, sans être nécessairement la trace d'un monde avéré, contingent et antérieur. Une image pensée comme un « univers de fiction » et non plus un « univers de référence » [29].

11 Cependant, je ne pense pas comme Dubois que l'image numérique perde de vue son référent. Dans le cas des images Street View, il y a une atténuation du référent, certes, comme il pouvait déjà y en avoir avec les daguerréotypes ou les photographies argentiques, susceptibles d'être ratés, bougés, retouchés. Ce passage de l'image-trace à l'image fiction remarqué par Philippe Dubois ne me semble donc pas être nécessairement induit par le passage de l'argentique au numérique. Il s'agit plutôt d'une évolution des usages de la photographie, et dans notre cas, de l'attitude des auteurs face à la photographie. Claude Simon lui-même concevait davantage la photographie comme une image-fiction que comme une image-trace. On se souvient de la fameuse photographie de l'atelier dans *Histoire*[30], dont le flou est créé par le texte et qui sert d'embrayeur fictionnel : le narrateur simonien investit le flou d'une photographie et imagine plusieurs scénarios ayant mené au moment de la prise. Le travail photolittéraire d'Olivier Hodasava s'inscrit dans cette lignée d'auteurs qui ne s'arrêtent pas à « l'immuable immobilité »[31] de la surface photographique mais qui interrogent les virtualités qu'elle contient.

Virtualités de l'image : voyage dans l'espace et dans le temps

12 Bien qu'elles soient retouchées, perdant ainsi une partie de leur référentialité, les images Street View n'empêchent pas de reconnaître les lieux, c'est d'ailleurs le but de la carte de pouvoir se retrouver, se diriger dans l'espace et le pratiquer. Mais en plus d'un voyage dans l'espace, *Dreamlands* nous convie à un voyage dans le temps, dans le passé. Comme chaque image contient la date de sa capture, Street View se présente comme un monde figé dans le passé – à des époques différentes – qu'il appartient à l'auteur de réactiver. Nombreux sont les exemples où Hodasava se rend sur des lieux chargés d'histoire. À Dallas, le 22 novembre 2011, Hodasava photographie la croix peinte sur la chaussée qui dit :

> […] c'est ici – c'est ici, exactement. C'est ici que ça s'est passé. C'était le 22 novembre 1963. Il y a 49 ans jour pour jour[32].

13 Puis d'autres photographies du Dallas d'aujourd'hui. Ce lieu, malgré les souvenirs qu'il réactive, paraît tout à fait ordinaire avec quelques touristes et passants sur le trottoir ainsi qu'une voiture noire au milieu de la route. Accompagnées par le texte reconstituant la scène grâce au présent de narration, ces prises de vue ordinaires de Dallas se doublent d'une épaisseur historique ramenant toutes celles vues et revues dans les documentaires historiques, les films hollywoodiens – ces images fameuses prises par Abraham Zapruder postées plus bas par Hodasava :

512e jour - Une croix sur la chaussée. Elle dit : c'est ici – c'est ici, exactement. C'est ici que ça s'est passé. C'était le 22 novembre 1963. Il y a 49 ans jour pour jour.
Un tir – des tirs –, une voiture qui ralentit, qui accélère, une femme, tailleur rose qui se précipite étrangement de la banquette vers le capot arrière d'une limousine.
Une tête qui éclate.
Le 35e président des États-Unis assassiné.

John Fitzgerald Kennedy avait 46 ans.

14 Si cette réactivation du lieu historique s'opère par un aller-retour entre image et texte rappelant les images de la mémoire collective, elle se joue également à un niveau énonciatif. En effet, Hodasava adopte tantôt une énonciation proche de l'événement (présent de narration, épanorthose) comme s'il assistait lui-même à la scène qui

se joue sous ses yeux, tantôt une énonciation beaucoup plus distante mobilisant tout un savoir que l'on a aujourd'hui de l'événement.

12 h 30. Le voyage s'achève. Le cortège présidentiel s'engage dans Main Street.
Puis Houston Street.
Kennedy et Jacquie sont assis à l'arrière de la limousine. Devant eux ont pris place le gouverneur Connally et sa femme.
Elm Street pour arriver enfin sur Dealey Plaza.
Et puis les détonations.

C'est troublant de découvrir le bâtiment dans lequel se trouvait Lee Harvey Oswald, le présumé seul tireur ce jour-là. C'était à l'époque le *Texas School Book Depository Building*. Sur la façade, maintenant, est inscrit : *Dallas County Administration Building*. J'aimerais savoir si un bureau a été aménagé dans la pièce dans laquelle Oswald se trouvait.

15 Ici l'image est intercalée entre deux blocs énonciatifs distincts. L'un mêlant présent de narration et phrases courtes, parfois infinitives ou nominales, pour traduire l'immédiateté des évènements ; l'autre témoignant d'un certain recul sur les évènements : l'imparfait et les déictiques montrent que l'événement est décroché du moment d'énonciation. De plus, il est fait mention du changement de l'inscription sur le bâtiment pour souligner que le temps a passé depuis l'assassinat. Ces deux types d'énonciation sont réunis par l'image, comme si l'image permettait de faire coexister deux temporalités différentes : Dallas en 1963 et Dallas aujourd'hui. Comme souvent sur *Dreamlands*, Hodasava interroge la photographie, ici en se demandant si « un bureau a été aménagé dans la pièce dans laquelle Oswald

se trouvait », et comme souvent, il n'apporte aucune réponse, ne met pas en place une fiction qui viendrait combler cette absence de savoir. L'une des caractéristiques de *Dreamlands* est d'ouvrir des virtualités que seule l'imagination des lecteurs pourra actualiser. Le caractère virtuel de ce carnet de voyage prend ici tout son sens : dans la pièce où se tenait Oswald, chacun peut imaginer la vie des employés de la Dallas County Administration, chacun peut imaginer que ladite pièce est à présent utilisée comme local de rangement ou comme réfectoire où naissent histoires d'amour et de haine entre collègues. En tous les cas, l'infime piste ouverte par Hodasava nous permet d'imaginer la banalité – le côté infra-ordinaire – d'un lieu pourtant si important dans l'histoire américaine. Dans la suite de son post, Hodasava se demande ce que seraient les images que nous prendrions si un tel attentat devait se produire aujourd'hui. En rappelant que plusieurs vidéos avaient été prises au moment de l'assassinat de Kennedy et en publiant la photo d'un passant en train de photographier la voiture Google, Hodasava nous invite à imaginer l'infinité d'images que nous aurions à notre disposition si un tel scénario devait se produire, nous qui vivons dans « un monde dans lequel tout semble destiné à devenir visible, à devenir image, dans lequel il est impossible de dire avec certitude s'il existe encore de l'invisible »[33]. L'on voit comment la flânerie d'Hodasava dans Street View, par l'observation d'une simple croix peinte sur la chaussée, place le lecteur à la *croisée* des époques et des médiums (texte, photographies, films). Ainsi pratiqué Street View devient bien plus qu'une carte : un espace rempli d'histoires potentielles – passées et à venir.

Dreamlands, carnet de voyage inachevé

16 Virtuel, *Dreamlands* l'est aussi en raison du support du blog qui, comme l'a remarqué Gilles Bonnet, demeure en constant inachèvement :

> […] contrairement au livre clos par définition, le texte numérique se sait perpétuellement inachevé, et se poursuivant, ajout après mise à jour, s'inachève d'autant, creusant sa propre incomplétude. De là la

> convergence entre une écriture Web de l'inachèvement et une conception d'un sujet parcellarisé. [34]

17 En l'occurrence, ce qui est vrai pour l'autobiographie, que Gilles Bonnet rebaptise « autoblographie » quand elle naît sur internet, l'est aussi pour le carnet de voyage qui nous intéresse : entamé il y a plus de 2 100 jours, le voyage entrepris par Olivier Hodasava est potentiellement infini. Quotidiennement mis à jour, privilégiant la forme courte, permettant les bonds dans l'espace [35], *Dreamlands* ne s'installe que rarement dans une fiction au long cours, préférant la notation d'anecdotes ou de faits curieux, reproduisant ainsi le geste rapide du carnettiste. Le plaisir de lecture ne réside donc pas tellement dans l'attente d'un dénouement, mais plutôt dans le recommencement constant de ce carnet de voyage (peut-être de la même manière suivons-nous les vies sans nœuds de nos amis sur les réseaux sociaux). Au déploiement d'une seule fiction, Hodasava préfère le déploiement des possibles comme si tout pouvait recommencer chaque jour, comme si, pour reprendre l'expression de Gilles Bonnet, le voyage « s'inachevait » chaque jour. Les histoires racontées – ou plutôt partiellement racontées ou demeurant inracontées – réfléchissent le support même du blog : si le blog est en état d'inachèvement constant, les histoires le sont elles aussi.

MERCREDI 30 JANVIER 2013

Que sont-ils l'un pour l'autre ? - Narva

934e jour - Ils viennent de se croiser ; ils viennent de se reconnaître. Qui sont-ils l'un pour l'autre ? Qu'ont-ils à se dire ?
Pris par le flot, sans possibilité de s'arrêter (de remonter le temps), on ne peut qu'émettre des hypothèses – se perdre dans tout un lot de conjectures.

18 De même qu'il attirait notre attention sur la pièce dans laquelle se tenait Oswald lors de l'assassinat de Kennedy, de même l'écrivain-voyageur attire ici notre attention sur une rencontre que le texte interroge au lieu de raconter.[36] La tâche de l'écrivain-voyageur se limite souvent à diriger notre regard vers un *punctum* pour ensuite nous laisser avec « tout un lot de conjectures » et d'innombrables virtualités. Les exemples de ce type sont multiples sur *Dreamlands*. Marques de modalisation, tournures interrogatives, conditionnel, conjonction *ou* : Hodasava emploie tout un arsenal énonciatif qui traduit l'attitude d'un auteur davantage enclin à formuler des hypothèses qu'à asserter et à enfermer ces individus photographiés par Google dans une vie qui n'est pas la leur. Ainsi, au lieu de clore l'image en proposant une seule version, le texte ouvre et interroge. Le support du blog, comme je l'ai montré plus haut, peut expliquer ce refus d'entrer dans une fiction au long cours ; peut-être y a-t-il aussi

chez l'auteur une certaine forme de pudeur et un goût pour le mystère. (qui semblent disparaître de Street View jour après jour, à mesure que Google étend sa couverture). Enfin, cela témoigne aussi, il me semble, d'un certain usage que les auteurs font de la photographie, au moins depuis Claude Simon, comme je l'ai déjà montré plus haut. Pour une partie d'entre eux, il ne s'agit plus seulement de la considérer comme trace du fameux « ça a été » mais comme un espace de projections, comme l'a bien résumé Pierre Ménard :

> L'image photographique est sans doute traversée par deux grands modes, l'un affirmatif (le « ça-a-été », l'empreinte du passé), et l'autre interrogatif (« que s'est-il passé ? »), qui est sans réponse, qui ouvre donc sur un champ d'incertitude, d'oublis, de virtualités, de secret, au fondement même de la mémoire, de la manipulation, de l'écriture. Mais à cela il arrive que Claude Simon ajoute la question autrement troublante et déconcertante du « qu'aurait-il pu se passer ? »[37]

19 Ces questions virtualisantes, « que s'est-il passé ? » et « qu'aurait-il pu se passer ? », Olivier Hodasava les pose non seulement à la photographie qui reste toujours muette, mais aussi au lecteur. Dans la rubrique « Mille et un voyages » les lecteurs-internautes ont la possibilité de raconter une histoire à partir d'une capture d'écran Street View. S'y côtoient auteurs reconnus, comme François Bon, Pierre Ménard (Philippe Diaz), Anne Savelli, et arpenteurs ordinaires de Street View. Chacun peut ainsi se réapproprier Street View à sa manière pour y réinjecter une part de récit et de rêve.

Du blog au livre, du livre au blog

20 Écrit selon le même procédé que *Dreamlands*, *Éclats d'Amérique* raconte le voyage d'Olivier Hodasava à travers les cinquante états américains de l'Alabama au Wyoming – le voyage virtuel sur Street View permettant d'effectuer les déplacements en respectant l'ordre alphabétique des états. Ce qui frappe tout d'abord avec *Éclats d'Amérique*, c'est d'une part l'épaisseur de l'objet, un livre de 400 pages, ainsi que le peu d'images reproduites dans le livre, même pas une quinzaine. Contrairement à *Dreamlands* qui fait la part belle à l'anecdote et à la microfiction, *Éclats d'Amérique* prend le temps de raconter un *road trip*, met en place des personnages, c'est un roman,

peut-on lire sur la quatrième de couverture. Les rares images Street View sont nettement moins indispensables que sur *Dreamlands*, le texte pouvant se lire sans elles comme un véritable *road trip*. Cependant, à la fin du volume, Hodasava invite le lecteur à se rendre sur un blog où figurent toutes les captures d'écran Street View qui ont servi à l'écriture du livre. Des raisons économique et ergonomiques peuvent expliquer l'absence des images dans le livre – avec elles, le prix du livre serait trop élevé et son épaisseur rendrait sa lecture difficile. Cela s'explique aussi par le fait que dans notre imaginaire, le livre se présente comme l'état le plus abouti d'un texte : saturer le texte des images ayant servi à sa construction équivaudrait à laisser les échafaudages autour d'une maison neuve. Autrement dit, en dévoilant son référent, Hodasava ouvre une fenêtre sur son atelier, il invite le lecteur à découvrir sa façon de travailler, comme il l'écrit en toute fin d'ouvrage :

> J'ai écrit ce livre à partir d'images saisies dans Street View. Il y en a quelques milliers. Elles ont été la base de ma documentation. Elles sont visibles sur un site dédié au livre à l'adresse suivante : http://eclatsdamerique.blogspot.fr [38]

21 Parvenu aux confins de l'ouvrage, le lecteur se voit redirigé vers un lien internet. Façon d'affirmer que l'aventure d'*Éclats d'Amérique* ne se termine pas une fois le livre refermé. Le texte ne demande qu'à déborder de lui-même, et trouve sa pleine réalisation en dehors des pages imprimées. Dans *Dreamland Highway*, film réalisé par Antoine Ferrando, une voix off lit des extraits d'*Éclats d'Amérique* tandis que défilent des images de *Dreamlands*. [39] On assiste donc à ce qu'Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel nomment « un déplacement de la littérature hors du livre » [40] de plus en plus répandu dans la littérature contemporaine, à l'instar d'un Philippe Vasset [41], comme l'a très justement fait remarquer Filippo Zanghi. [42] Si *Éclats d'Amérique* supporte une lecture linéaire où l'on tourne tranquillement les pages au coin du feu, il supporte sans doute tout aussi bien une lecture ouverte, fragmentaire, intermédiale, aux seuils de la page en papier et de la page internet, entre texte et images Street View. Ainsi, texte et images entrent dans un dialogue ou une dispute, l'image confirmant/infirmant le texte ou l'inverse, le texte confirmant/infirmant l'image. L'une des rares images reproduites dans *Éclats d'Amérique*

montre une femme filmant le paysage dans Arches National Park (Utah), le bas du corps caché par la voiture dans laquelle on peut deviner, à l'aide du texte, un homme sur le siège conducteur et une paire d'escarpins sur le siège passager. Voici l'image reproduite dans le livre ainsi que la description qu'en fait le narrateur :

> La femme est sortie du véhicule pour filmer. Elle tient à la main une caméra 16mm.
> L'homme, lui, a préféré rester derrière son volant. Il n'a pas coupé le moteur – une façon, sans doute de signifier qu'on n'allait pas y passer des heures.
> Elle se fiche de son impatience. Elle veut immortaliser ce paysage merveilleux. Des années qu'elle en rêve.
> Sur la banquette, à l'arrière, sont amassés une glacière, un sac à main, un sac de supermarché.
> Mais ce n'est pas tout. Je viens de découvrir, opérant un zoom sur un détail de l'image, qu'une paire d'escarpins rouges est posée sur le siège passager là où la femme, il y a quelques instants encore, se tenait. Je viens seulement de m'en rendre compte (il est 2 heures du matin ; j'étais en train de dérusher les images du jour).
> J'aimerais avoir le pouvoir de voyager dans le temps – pour voir si la

> femme est pieds nus ou si elle a seulement changé de chaussure pour filmer. [43]

22 A priori, la description semble fidèle à l'image. Or, cédant au plaisir de la vérification, c'est-à-dire en acceptant l'invitation de l'auteur à aller consulter les images sur son site ou sur Street View, j'ai pu m'apercevoir que cela ne faisait aucun mystère – contrairement à ce que le texte laisse penser : la femme porte des chaussures. [44] Cela peut paraître anecdotique, mais nous renseigne tout de même sur la dimension ludique qui naît de la combinaison, de la confrontation du texte et de l'image. Dans son travail photolittéraire, Hodasava instaure du jeu : l'image est bougée, retravaillée, modifiée par le texte [45]. Ainsi l'indécision du narrateur, totalement factice en l'occurrence, concernant les pieds de la femme, permet de donner à ce narrateur les caractéristiques d'un personnage nostalgique qui « aimerai[t] avoir le pouvoir de voyager dans le temps ». De ce désir nostalgique de retrouver ce « ça a été » naissent les virtualités, le silence de l'image appelant l'activation de l'imaginaire.

23 Cette exploration de *Dreamlands* et *Éclats d'Amérique* aura, je l'espère, permis de dégager les lignes de force de l'œuvre d'Olivier Hodasava. En effet, celle-ci cristallise et fait se rencontrer les deux pôles de l'image photographique, « ça a été » et « qu'aurait-il pu se passer ». L'investissement de Street View comme espace à explorer – non seulement pour l'auteur mais aussi pour le lecteur – permet de réinjecter du récit, de l'émotion et de la fiction là où les voitures Google l'aplatissent et le rendent anonyme. De plus, le déploiement de l'œuvre sur différents supports nous amène à repenser le statut du livre et du texte : en perpétuel inachèvement, susceptibles d'être bougés par d'autres médias et supportant différents modes de lecture. Le travail d'Olivier Hodasava, dont il faudrait encore étudier la profondeur intertextuelle ainsi que ses rapports avec la mythologie américaine (cinéma, littérature, musique), mérite notre plus grande attention si l'on veut bien comprendre les différentes formes de la littérature contemporaine.

BIBLIOGRAPHY

Barthes Roland, *La Chambre Claire. Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.

Bayard Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris, Minuit, 2012.

Bon François, *Une traversée de Buffalo*, disponible sur : https://tierslivre.net/spip/spip.php?article2116.

Bonhomme Béatrice, « Claude Simon : une contestation du texte par l'image », *Cahiers de narratologie*, 16/2009, disponible sur : http://narratologie.revues.org/1025.

Bonnet Gilles, *Pour une poétique du numérique. Littérature et Internet*, Paris, Hermann, 2017.

Bonnet Gilles, « L'autoblographie. Écritures numériques de soi », *Poétique*, n° 177, 2015.

Borges Jorge Luis, *L'auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, 3e éd., 1982.

Dubois Philippe, « De l'image-trace à l'image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours », *Études photographiques*, n° 34, 2016, disponible sur : https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593.

Ferrando Antoine et Hodasava Olivier, *Dreamland Highway* [film], 2014, 11 min 23, disponible sur : https://vimeo.com/116100470.

Jeanney Christine, *Un lieu // quelqu'un* (*Google Globe Genie*), disponible sur : http://christinejeanney.net/spip.php?rubrique7.

Hodasava Olivier, *Dreamlands. Carnet de voyage virtuel*, disponible sur : http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr/.

Hodasava Olivier, *Éclats d'Amérique. Chronique d'un voyage virtuel*, Paris, Inculte, 2013.

Hodasava Olivier, les images de *Éclats d'Amérique*, disponibles sur : http://eclatsdamerique.blogspot.fr/

Hodasava Olivier, « Page 129 – Virtualité » [émission radio], *Le Carnet d'or*, mai 2014, disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/le-carnet-dor/page-129-virtualite

Hodasava Olivier, profil Blogger, disponible sur : https://www.blogger.com/profile/05825158962632170583

Ménard Pierre, « La photographie est une machine à fiction », *Liminaire*, mai 2018, disponible sur : http://liminaire.fr/entre-les-lignes/article/la-photographie-est-une-machine-a-fictions.

Ménard Pierre et Savelli Anne, *Laisse venir*, Marseille, La Marelle, 2015.

Monjour Servanne, Vitali-Rosati Marcel et Worsmer Gérard, « Le fait littéraire au temps du numérique : pour une ontologie de l'imaginaire », *Sens public*, décembre 2016, disponible sur : http://www.sens-public.org/article1224.html

Montier Jean-Pierre (dir.), *Transactions photolittéraires*, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 59.

Perec Georges, *Ellis Island*, Paris, POL, 1995.

Portier Cécile, *Traque traces*, disponible sur : http://www.petiteracine.net/traquetraces.

Rosenthal Olivia et Ruffel Lionel, « La littérature exposée : les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, n° 160, 2010/4.

Simon Claude, *Histoire*, Paris, Minuit, 1967.

Vasset Philippe, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007.

Vial Stéphane, « L'image numérique : du virtuel à l'ontophanie », in J.-P. Fourmentraux (dir.), *Digital stories. Arts, design, et culture transmedia*, Paris, Hermann, 2016.

Zanghi Filippo, *Zone indécise. Périphéries urbaines et voyage de proximité dans la littérature contemporaine*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2014.

NOTES

1 Olivier Hodasava, *Une ville de papier*, Paris, Inculte, 2019.

2 Olivier Hodasava, *Éclats d'Amérique. Chronique d'un voyage virtuel*, Paris, Inculte, 2014.

3 Toujours chez Inculte, l'auteur a fait paraître *Janine* en 2016, roman autour de la figure de Françoise Wald, chanteuse du groupe WC3.

4 Olivier Hodasava, « Page 129 – Virtualité » [émission radio], *Le Carnet d'or*, France Culture, 24 mai 2014, disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/le-carnet-dor/page-129-virtualite

5 Roland Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.

6 Profil Blogger de l'auteur disponible sur : https://www.blogger.com/profile/05825158962632170583

7 Je m'appuie ici sur deux des onze catégories du phénomène numérique analysées par Stéphane Vial : « Le virtuel désigne la capacité des appareils numériques [...] à produire des réalités *informatiquement simulées*. » « L'image numérique : du virtuel à l'ontophanie », in J.-P. Fourmentraux (dir.), *Digital stories. Arts, design et culture transmédia*, Paris, Hermann, 2016, p. 145.

8 « Avec le numérique, tout ce qui peut être accompli l'est de manière plus légère et fluide. Le phénomène numérique libère d'une part importante de la capacité de la réalité à nous résister. Il est comme un roi thaumaturge : il accomplit des miracles ou, plus simplement, fait des merveilles. », *ibid.*, p. 147.

9 Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris, Minuit, 2012.

10 J'emprunte cette expression à Gilles Bonnet, « L'autoblographie. Écritures numériques du moi », *Poétique*, n°177, 2015, p. 138.

11 Antoine Ferrando et Olivier Hodasava, *Dreamland Highway* [film], 2014, 11 min 23, disponible sur : https://vimeo.com/116100470

12 « Cette ouverture finale en direction du numérique, sans effacer loin s'en faut la tradition argentique, remet en perspective les questions fondamentales soulevées par la photolittérature, tout en pointant les ouvertures qui s'offrent grâce aux nouvelles technologies de l'image et du texte, lesquelles n'oblitèrent pas le livre classique, mais l'enrichissent en en modifiant les usages, en frayant des transactions ou (re)conversions potentielles, imprévisiblement. » Jean-Pierre Montier, « De la photolittérature », in *Transactions photolittéraires*, J.-P. Montier (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 59.

13 Présentation de l'outil Street View, disponible sur : https://www.google.com/intl/fr_ch/streetview/apps/.

14 « Le fait littéraire au temps du numérique : pour une ontologie de l'imaginaire », *Sens public*, décembre 2016, disponible sur : http://www.sens-public.org/article1224.html.

15 Jorge Luis Borges, *L'auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, 3e éd., 1982, p. 199.

16 Olivier Hodasava, « Page 129 – Virtualité » [émission radio], *Le Carnet d'or*, France Culture, 24 mai 2014.

17 « sous la tranquillité factice des photographies figées / une fois pour toutes dans l'évidence trompeuse de leur / noir et blanc / comment reconnaître ce lieu / restituer ce qu'il fut / comment lire ces traces / comment aller au-delà / aller derrière / ne pas nous arrêter à ce qui nous est donné à voir / ne pas seulement voir ce que l'on savait d'avance / que l'on verrait / Comment saisir ce qui n'est pas montré, ce qui n'a pas été photographié,

archivé, restauré, mis en scène ? », Georges Perec, *Ellis Island*, Paris, POL, 1995, p. 40-41.

18 Philippe Vasset, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007.

19 Notion forgée par Gilles Bonnet pour nommer « l'auteur qui ne se contentera pas d'une représentation et d'une médiation de soi grâce aux technologies numériques, mais qui les investira comme véritable environnement doté de ses contraintes et potentialités spécifiques. » Gilles Bonnet, *Pour une poétique du numérique. Littérature et Internet*, Paris, Hermann, 2017, p. 8.

20 Cécile Portier, *Traque traces*, disponible sur : http://www.petiteracine.net/traquetraces.

21 François Bon, *Une traversée de Buffalo*, disponible sur : https://tierslivre.net/spip/spip.php?article2116.

22 Pierre Ménard et Anne Savelli, *Laisse venir*, Marseille, La Marelle, 2015.

23 Christine Jeanney, *Un lieu // quelqu'un (Google Globe Genie)*, disponible sur : http://christinejeanney.net/spip.php?rubrique7.

24 Gilles Bonnet, *op. cit.*, p. 54.

25 Olivier Hodasava, « Confidence – Liberty Island », *Dreamlands*, disponible sur : http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.ch/2017/09/confidence-liberty-island.html.

26 « nous avons mis au point une technologie sophistiquée de floutage des visages et des plaques d'immatriculation, qui est appliquée à toutes les images Google figurant sur Street View. Cette technologie est conçue pour flouter tous les visages et les plaques d'immatriculation identifiables dans les images fournies par Google. Si vous repérez un visage ou une plaque d'immatriculation qui nécessitent d'être davantage floutés, ou si vous souhaitez que nous floutions entièrement votre maison ou votre voiture, envoyez-nous une demande via l'outil *Signaler un problème* » Présentation des « règles d'acceptation et de confidentialité des images » sur Street View : https://www.google.com/intl/fr_ch/streetview/privacy/#privacy-and-blurring.

27 « L'écranvain préférera donc le flou, l'abstrait, toutes les modalités retravaillant l'ancienne proximité de la photographie et du spectral. » écrit encore Gilles Bonnet, *op. cit*, p. 54.

28 Olivier Hodasava, *Dreamlands*, disponible sur : http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr/.

29 Philippe Dubois, « De l'image-trace à l'image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours », *Études photographiques*, n° 34, 2016, disponible sur : https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593.

30 Claude Simon, *Histoire*, Paris, Minuit, 1967, p. 266-293.

31 *Ibid.*, p. 33.

32 Olivier Hodasava, « Une croix sur la chaussée – Dallas », *Dreamlands*, disponible sur : http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.ch/2011/11/une-croix-sur-la-chaussee-dallas.html.

33 Régis Durand, *L'Excès et le reste. Essais sur l'expérience photographique* 3, Paris, La Différence, 2006, p. 168-169, cité par Gilles Bonnet, *op. cit.*, p. 54.

34 Gilles Bonnet, « L'autoblographie. Écritures numériques du moi », *Poétique*, n° 177, 2015, p. 134.

35 Entre le lundi 19 mars et le mercredi 21 mars 2018, on passe de Rouen à Krasnoïarsk en passant par Seattle : http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.ch/search?updated-max=2018-03-30T07:00:00%2B02:00&max-results=12&start=22&by-date=false.

36 Olivier Hodasava, « Que sont-ils l'un pour l'autre ? – Narva », *Dreamlands*, disponible sur : http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.ch/2013/01/que-sont-ils-lun-pour-lautre-narva.html.

37 Pierre Ménard, « La photographie est une machine à fictions », *Liminaire*, disponible sur : http://liminaire.fr/entre-les-lignes/article/la-photographie-est-une-machine-a-fictions.

38 *Ibid.*, p. 491.

39 Antoine Ferrando et Olivier Hodasava, *Dreamland Highway* [film], 2014, 11 min 23, disponible sur : https://vimeo.com/116100470.

40 Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, « Introduction » à « La littérature exposée : les écritures contemporaines hors du livre », in *Littérature*, n° 160, 2010/4, p. 5.

41 Philippe Vasset, *op. cit.* : « l'art en général et la littérature en particulier feraient bien mieux d'inventer des pratiques et d'être explicitement programmatiques plutôt que de produire des objets finis et de courir après les tout derniers spectateurs pour qu'ils viennent les admirer » (p. 54) ; « l'expérience commencée ici sera poursuivie sur un site internet, http://www.unsiteblanc.com » (p. 62) ; « Tel était mon projet : porter le texte là où il

n'a aucune place, où il est, au mieux, incongru, déplacé, et observer ce qui se passe. » (p. 104).

42 Filippo Zanghi, *Zone indécise. Périphéries urbaines et voyage de proximité dans la littérature contemporaine*, Paris : Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 156.

43 Olivier Hodasava, *op. cit.*, 2013, p. 431 (je souligne).

44 Voir Olivier Hodasava, les images d'*Éclats d'Amérique*, disponibles sur http://eclatsdamerique.blogspot.ch/2014/02/utah.html?view=flipcard.

45 Là encore, il y a un lien à établir avec la pratique photolittéraire de Claude Simon. « Si l'image est un « générateur textuel », l'inverse est également vrai et l'image est créée ou recréée par le biais de l'écriture » écrit Béatrice Bonhomme dans « Claude Simon : une contestation du texte par l'image », *Cahiers de narratologie*, 16/2009, disponible sur : http://narratologie.revues.org/1025.

AUTHOR

Romain Buffat
Université de Lausanne

Écrire l'espace : dynamiques d'imbrication performative de la photographie dans la littérature numérique

Enrico Agostini Marchese

DOI : 10.35562/marge.323

Copyright
CC BY-NC-SA

TEXT

1 Le numérique n'est pas le vrai réel, la littérature numérique n'est pas de la vraie littérature, la photographie numérique n'est pas de la vraie photographie. Cela est, peu ou prou, le discours courant qui entoure les domaines de la photographie et de la littérature numériques, au niveau grand public autant que dans les milieux universitaires – même si, heureusement, les choses commencent à changer de plus en plus chez les chercheur.e.s. Toutefois, lorsqu'il s'agit de l'analyse de la notion d'espace, on se trouve à envisager une difficulté ultérieure : ni la littérature ni la photographie ne sont considérées comme des vraies productions de l'espace. Ce jugement fait écho à la perspective adoptée jadis par le philosophe français Henri Lefebvre qui a été le premier à aborder la question de l'espace en termes de production[1]. Pour démystifier une longue histoire de malentendus philosophiques et mathématiques sur le statut de l'espace, Lefebvre montrait, à l'aide de la théorie marxiste de la structure et de la superstructure, que l'espace n'est ni un concept vide ni une abstraction, mais une production – processus de production et produit concret à la fois. Si les pratiques de production de l'espace – essentiellement : politique, au sens noble, et économie – ont plus d'importance que les représentations de l'espace – architecture et urbanisme –, les pratiques artistiques issues de l'imagination et de l'imaginaire, littérature et photographie parmi d'autres, n'ont même pas le statut d'instances capables de représenter de l'espace. Lefebvre, pour résumer brièvement ses propos, qualifiait ce type de production artistique comme de simples espaces de représentations, condamnés à produire un « espace dominé, donc subi, que tente de modifier et

d'approprier l'imagination. Il recouvre l'espace physique en utilisant symboliquement ses objets [2] ».

2 Cependant, si l'on regarde de plus près le panorama contemporain, on peut remarquer qu'il y a de plus en plus d'écrivain.e.s qui rejettent cette narration conflictuelle et méprisante des pratiques numériques et qui, dans leurs pratiques d'écriture, expérimentent des formes littéraires nouvelles en exploitant les possibilités offertes par les outils numériques, utilisent les images numériques sans douter aucunement ni de leur réalité ni de leur potentiel et mettent en place des nouvelles formes de production littéraire de l'espace.

3 Ma réflexion se propose de s'installer dans cet entre-deux, cet interstice qui demeure entre les points de vue négativistes et les pratiques concrètes des écrivain.e.s afin d'interroger l'hypothèse suivante : dans la littérature numérique contemporaine ayant pour thématique la représentation de l'espace, les pratiques littéraires contribuent à mettre en crise le modèle théorico-interprétatif lefebvrien, structuré essentiellement autour des concepts de représentation et de *mimèsis*, en faveur d'un paradigme que je qualifierais de performatif. Performatif puisque les auteur.e.s contribuent à la création/production de trois nouveaux ordres spatiaux : un nouvel espace littéraire, une redéfinition de l'espace numérique et une production de l'espace tout court.

4 Afin de vérifier cette hypothèse, je voudrais convoquer ici un point de vue complètement opposé à celui de Lefebvre, sur lequel j'appuierai ensuite l'analyse de la manière dont quelques-un.e.s de ces auteur.e.s traitent la question de l'espace, avec une attention particulière aux caractéristiques de l'image numérique et à ce qu'elle peut apporter à ce type de littérature.

5 Le point de vue qui orientera la suite de ma réflexion s'insère dans le sillage d'une tendance généralisée qui agite la réflexion contemporaine sur l'espace et qui cherche à comprendre l'influence des pratiques culturelles, symboliques et sociales dans la production de l'espace, tendance qui se décline dans les travaux de Michel Lussault, Jacques Lévy, Thierry Paquot, Claude Raffestin ou encore Guy Di Méo [3] pour ne citer que quelques exemples. Parmi eux, un point de vue qui nous semble particulièrement fécond, surtout en tenant compte de son enracinement dans le domaine littéraire, est

celui qui pivote autour du concept d'*idée de lieu*, tel que développé par Daniel Chartier dans son introduction au *CahierFigura* homonyme, « L'idée de lieu », publié en 2013.

6 Selon Chartier, « le lieu [...] existe d'abord et avant tout comme un réseau discursif, donc comme une série et une accumulation de discours, qui en détermine et façonne les limites, les constituantes, l'histoire, les paramètres, etc. [...] l'existence discursive du lieu accompagne son existence réelle [...] soit sa matérialité, l'expérience vécue de ceux qui l'habitent ou le visitent, etc. Pour tout lieu, on constaterait ainsi une double existence : discursive (ce qu'on en dit) et phénoménologique (ce qu'on en sait par l'expérience) [...] Il n'y a pas, *a priori*, l'une de ces existences qui soit plus importante que l'autre : le lieu existe à la fois par sa matérialité et par son discours. Il n'y a même pas d'antériorité de l'une sur l'autre [4] ».

7 L'approche développée par Chartier nous présente une conception de l'espace plus nuancée et complexe que celle de Lefebvre : selon la perspective du chercheur montréalais, les pratiques discursives, bien au-delà de simplement recouvrir l'espace physique, ont un impact réel sur nos manières de concevoir et de construire l'espace, elles déterminent en fait à part entière les limites, les constituants, l'histoire et les paramètres – bref, l'existence et l'identité de tout lieu.

8 Partant, je propose donc de considérer la photographie et la littérature comme des pratiques parmi celles qui contribuent à former l'idée d'un lieu. Arrêtons-nous un moment sur la photographie d'abord. La question qui se pose maintenant est la suivante : de quelle photographie sommes-nous en train de parler ? Comment la photographie s'insère-t-elle à l'intérieur du réseau discursif qui structure l'idée de lieu ? Et plus encore, étant donné que nous avons depuis le tout début tablé sur un type particulier d'image : quel est l'apport spécifique de l'image numérique ?

9 Comme souligné par André Gunthert, dans ses travaux sur la photographie et l'image numérique [5], le devenir-numérique de l'image n'affecte pas son iconographie, mais bien sa transmission et sa circulation – ou, pour utiliser la terminologie de Gunthert lui-même, la nouveauté principale de l'image numérique demeure dans sa fluidité [6]. Cette fluidité numérique, qui selon Gunthert « franchit un nouvel échelon dans le progrès de la diffusion des images [7] », est le

résultat de deux révolutions qui engendrent des effets spécifiques. La première de ces révolutions, basée sur un processus d'affranchissement de l'image à l'égard de son support matériel, a déclenché un contre-discours centré davantage sur l'aspect technique : en gros, le numérique aurait entraîné – ou mieux : produit – la disparition de la réalité. Celui-ci était le discours porté notamment par Jean Baudrillard [8] et Paul Virilio [9], parmi d'autres. La deuxième révolution, quant à elle, celle de l'hyperconnexion de l'image, entraîne des conséquences qui relèveraient d'un changement plutôt culturel. Connectée et intégrée de façon constante à des réseaux de communication, le propre de l'image numérique devient sa prédisposition à être partagée, acquérant ainsi la fonction d'embrayeur de conversations.

10 Ce changement de fonction a comme conséquence un changement dans le statut de l'image : on passe d'un régime référentiel, structuré autour du paradigme mimétique de la représentation, à un régime performatif [10]. Au lieu de simplement garder trace d'une situation – le *ça a été* barthésien [11] –, la photographie numérique connectée ouvre un nouvel espace discursif, la conversation, qui s'avère être aussi un espace numérique en soi – l'espace numérique de la plateforme dans laquelle la discussion se déroule, espace qui est investi également par la mise en récit des espaces « réels » des personnes impliquées dans la conversation, investissement donnant lieu à un emboîtement des éléments spatiaux – de partage de cette conversation elle-même et par conséquent, selon les structures conceptuelles que nous avons décrites de l'idée de lieu, l'image numérique contribue à part entière à la production discursive de l'espace tout court.

11 Partant de ce cadre interprétatif, nous allons analyser les façons dont plusieurs écrivains imbriquent l'image numérique, ainsi que sa performativité spatiale, à leurs travaux afin de produire ce que nous nommerions une écriture de l'espace.

12 Une des applications possibles de cette performativité spatiale consiste dans le détournement des outils numériques utilisés par les acteurs globaux privés, tels que Google Maps, par exemple. Plusieurs auteurs, face à cette entreprise privée de façonnement de l'image du monde [12], court-circuitent ce projet en nous montrant, par l'inter-

médiaire d'un emploi littéraire des potentialités de l'image numérique, d'autres manières de concevoir l'espace. Pour utiliser la terminologie proposée par Chartier, nous dirions que ces écrivaines et écrivains contribuent ainsi à une redéfinition, alternative à celle de Google, des discours produisant l'espace.

13 Parmi les écrivains numériques contemporains, celle qui, à notre connaissance, est impliquée le plus explicitement dans cette démarche est Cécile Portier. Lorsqu'on visite le site internet d'*Étant donnée*[13], on est accueilli par une image que tout le monde connaît très bien, celle d'une espèce de boussole [fig. 1] et de deux boutons qui ont la fonction d'agrandir ou réduire l'image – on est devant un des éléments caractérisant les interfaces des services de cartographie en ligne.

Figure 1.

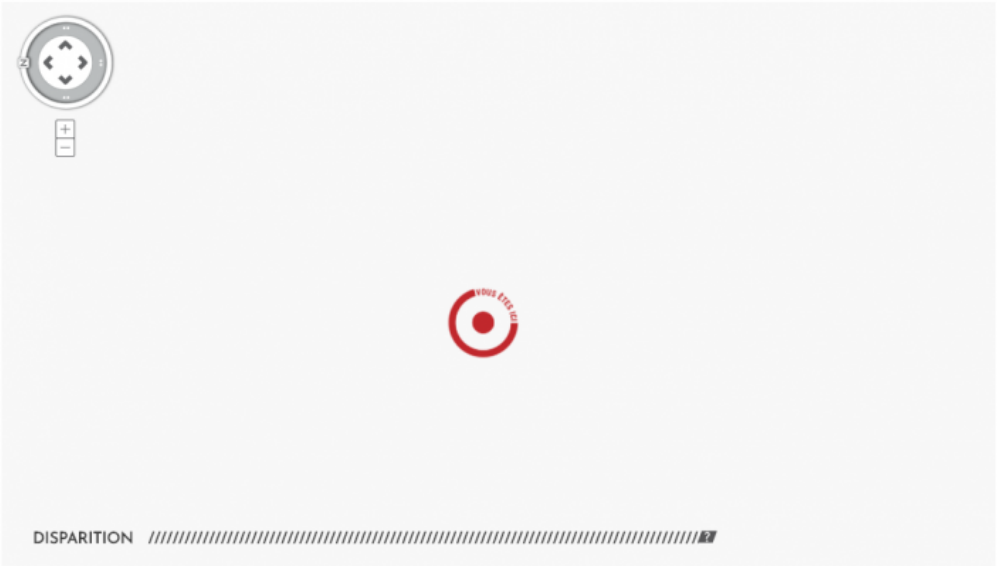
Capture d'écran de la page d'accueil du site Étant donnée

14 Cet objet interactif a une double fonction : d'une part, il permet de naviguer à l'intérieur de l'œuvre de Portier – c'est en fait à travers cette icône que l'on peut se déplacer dans l'œuvre comme si on se déplaçait dans un espace. De l'autre, et bien au-delà de sa simple

fonction pratique, cette image, accompagnée du sous-titre « le monde n'est plus lisible, il est navigable », joue le rôle visuel de paratexte numérique et spatial à la fois, et devient un véritable seuil : grâce à un effet de naturalisation des symboles et signes visuels, le lecteur est d'emblée plongé moins dans un simple récit que dans un véritable espace [14].

15 En exploitant les mêmes éléments symboliques qui régissent les outils numériques de cartographie, Portier tire parti de la naturalisation des usages que nous en faisons, et donne une dimension sinon physique, sûrement spatiale à son œuvre. Dimension renforcée par le détournement en métaphores – et donc en éléments littéraires et poétiques – des images qui font partie de la symbolique du code cartographique contemporain, comme le point rouge « vous êtes ici » [fig. 2] ou l'interface typique de Google [fig. 3].

Figure 2



Capture d'écran de la section "Disparition"

Figure 3

Capture d'écran de la section "Disparition"

16 Ce procédé poétique de conversion des outils numériques de cartographie en techniques poétiques est encore plus marqué dans la fiction urbaine *Traque Traces*[15], où Portier imbrique des fonctionnalités issues de Google Maps dans la construction littéraire des personnages et de leurs relations afin de produire une œuvre capable de fondre ensemble espace physique, espace navigué sur le Web et espace discursif du récit.

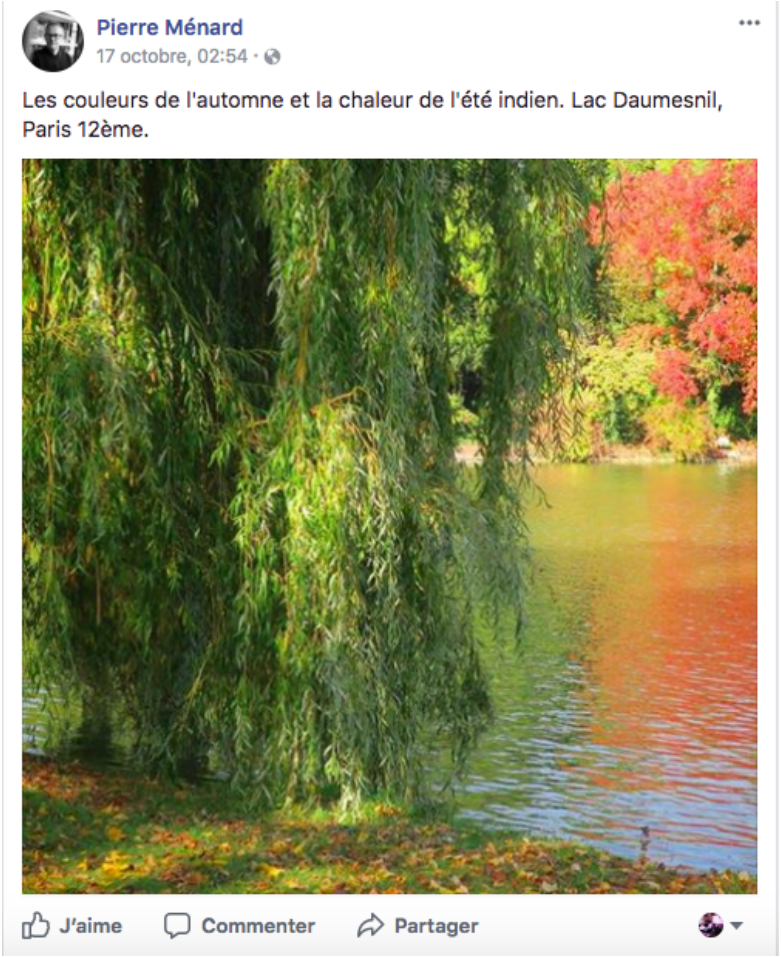
17 Si l'œuvre de Portier est remarquable dans sa contestation des logiques commerciales de la structuration de l'espace, l'appropriation de ce dernier passe aussi par d'autres stratégies poétiques, qui, quant à elles, ne contestent pas les outils numériques, mais en exploitent les possibilités.

18 C'est le cas, parmi d'autres, de Pierre Ménard. Son travail photo-littéraire, mené sur plusieurs plateformes, Twitter, Instagram, Facebook, sites internet et applications mobiles, peut être considéré

comme une adaptation contemporaine de la figure du flâneur baudelairien, un flâneur 2.0 hyperconnecté. Développant, à l'aide des dispositifs mobiles, ce que l'on pourrait appeler une écriture de la notation[16], il est un exemple parfait d'une des potentialités parmi les plus importantes de la photographie numérique, selon André Gunthert : « en étendant à chaque instant de la vie la capacité d'enregistrement, le mobile transforme chacun de nous en touriste du quotidien, prêt à faire image dans n'importe quelle situation[17] ».

19 Guidée par une sensibilité visuelle très développée, la poétique de Pierre Ménard se propose, de façon explicite, de « porter un nouveau regard sur la ville ». Fasciné par les contrastes de couleurs [fig. 4], les habitants et les passants [fig. 5], les jeux d'eau et de lumière, les miroitements [fig. 6], les géométries des lignes [fig. 7], par le *street art* ou les affiches déchirées [fig. 8], Pierre Ménard transforme la ville de Paris en musée à ciel ouvert et en œuvre d'art, en nous montrant qu'une ville n'est pas seulement l'ensemble de ses bâtiments et de ses rues, mais surtout un réservoir pour l'imaginaire et l'imagination, à savoir un environnement visuel.

Figure 4

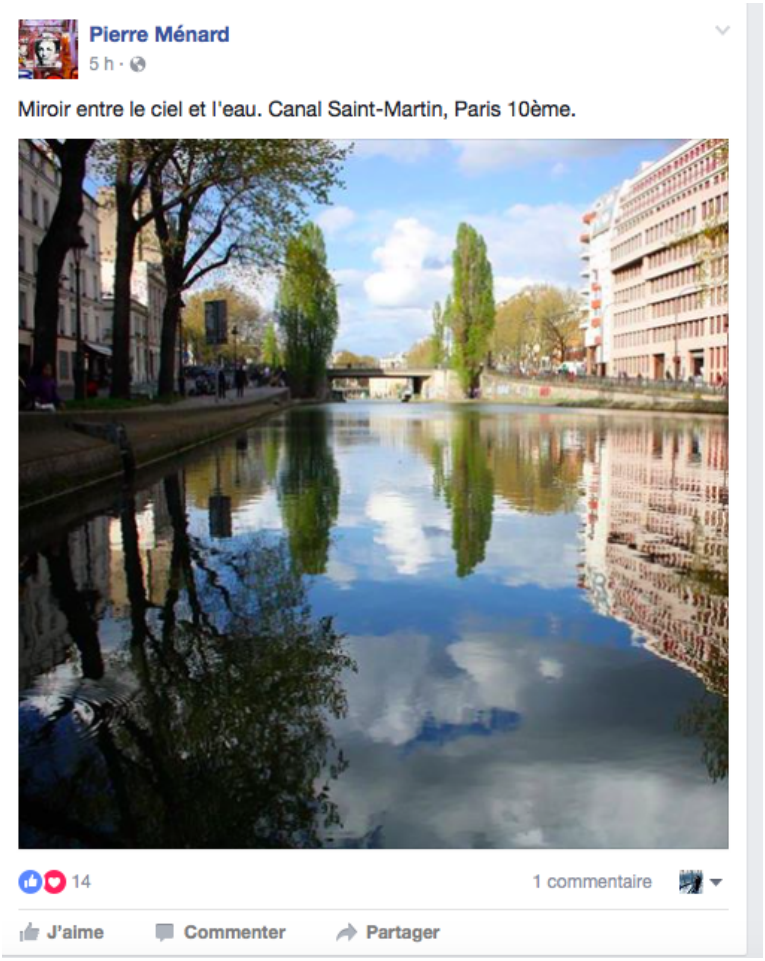


Capture d'écran du profil Facebook de Pierre Ménard

Figure 5

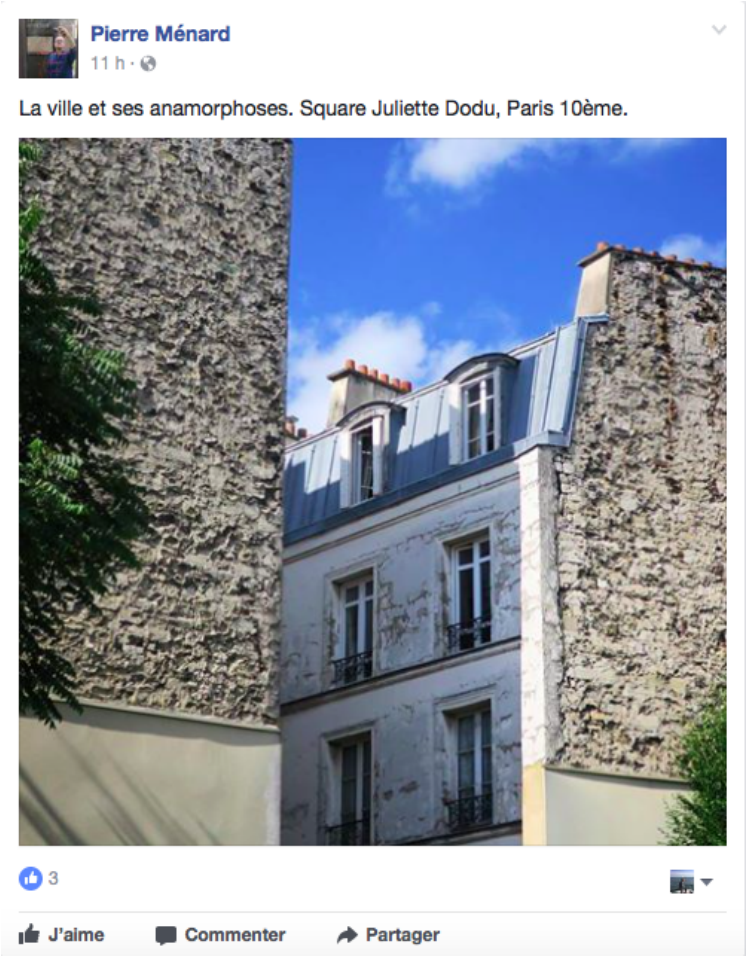
Capture d'écran du profil Facebook de Pierre Ménard

Figure 6



Capture d'écran du profil Facebook de Pierre Ménard

Figure 7



Capture d'écran du profil Facebook de Pierre Ménard

Figure 8

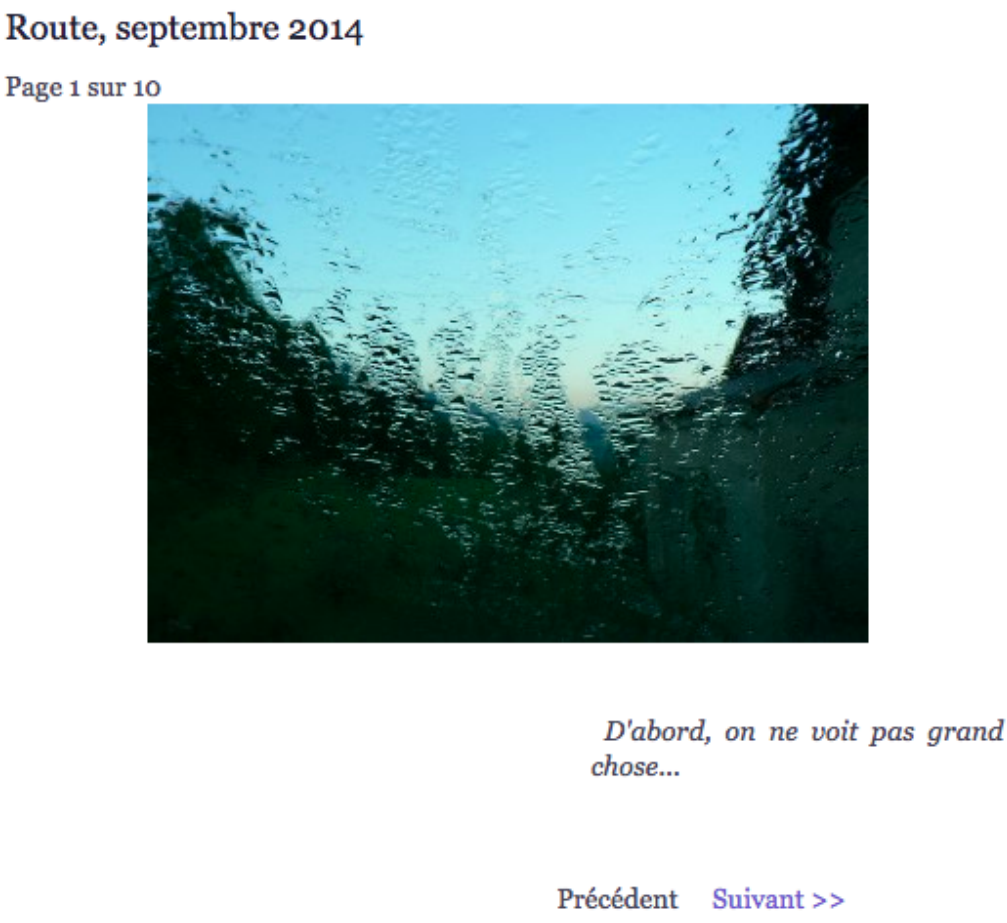
Capture d'écran du profil Facebook de Pierre Ménard

20 Dans la pratique de Pierre Ménard, ce n'est pas seulement le quotidien urbain qui est mis en image. Si l'on songe aux réseaux sociaux comme un des environnements à l'intérieur desquels nos vies se déroulent, et cela de plus en plus, on réalise que l'utilisation de la photographie faite par l'écrivain français est aussi une façon d'aménager différemment l'espace numérique que ces plateformes représentent. Non seulement le dispositif mobile a un impact sur notre façon d'habiter la ville, mais c'est l'imaginaire urbain, mis en image, qui circule sur les réseaux et les investit avec ses composantes imaginatives et poétiques.

21 Ce mouvement de porosité des frontières entre espace numérique et espace physique, entre architecture et photolittérature ne se réduit pas à une poétique de la flânerie dédiée à la redécouverte d'un

quotidien trop usé : on peut observer la même logique à l'œuvre chez des écrivains qui ne visent pas la réécriture du quotidien, mais plutôt son inscription première. Lionel Seppoloni, par exemple, dans son site « Traces » nous invite à repenser l'imaginaire d'une route de campagne[18] [fig. 9 et 10].

Figure 9



Capture d'écran du site de Lionel Seppoloni

Figure 10

Capture d'écran du site de Lionel Seppoloni

22 Cette section selon les mots de l'auteur lui-même « [...] rend compte des allers et retours que j'effectue presque quotidiennement en voiture entre le hameau du Villard et le bourg d'Allevard. Je propose ici de considérer le trajet lui-même comme une sorte d'œuvre d'art dont ces lignes ne sont que les traces... [19] »

23 Comme mis en évidence par l'écrivain, c'est la route elle-même qui est mise de l'avant : il ne s'agit pas ici de la simple représentation d'un espace qui nous serait inaccessible. Il est question plutôt d'une invitation à partager un voyage, adressée au lecteur – une invitation à se faire lui-même voyageur. Grâce à l'action conjointe de l'image et de la poésie, c'est à la construction discursive et imaginaire de cet espace quotidien que nous avons accès. Dans chaque sous-section, nous sommes invités à suivre le parcours créé par Seppoloni : suivre le site, en cliquant sur le bouton correspondant, suivre l'imagination de l'auteur et le fil rouge de sa poésie, mais aussi suivre la même route sur laquelle l'auteur conduit chaque jour [fig. 11]. Le partage de ces trois espaces – celui du parcours physique, du parcours symbo-

lique et du parcours numérique fait de sorte qu'il n'y a pas de véritable distinction entre les trois éléments : il s'agit exactement de la même route. Les réflexions, les poésies et les photographies façonnent cet espace de manière telle que nous pourrions dire d'être presque là, plongés dans un espace où l'élément réel de la route se mêle indissolublement avec sa narration, sa discursivisation où il n'y a pas de différence qualitative entre réalité´ phénoménologique et symbolique, pour reprendre la terminologie de Chartier.

Figure 11

Capture d'écran du site de Lionel Seppoloni

24 Le dernier cas que nous allons convoquer partage non seulement les caractéristiques de la photolittérature spatiale que l'on a vues jusqu'ici, mais nous permet aussi d'aller un peu plus loin dans l'analyse de l'espace contemporain grâce à un système de géolocalisation, que nous qualifierons de littéraire, ainsi qu'à des photographies et des textes. *Dérives* est un projet collectif montréalais – chantier collaboratif selon la définition donnée par les auteurs participants [20].

25 Né en 2010, grâce à la rencontre initiale d'un noyau d'autrices et auteurs qui à l'époque habitaient dans le même quartier de Montréal, Hochelaga, le chantier se déroulait sur le mode du troc d'éléments créatifs via les sites web des auteurs. En 2011, des échanges papier ainsi que Twitter ont été´ entamés. Ces derniers, surtout, ont pris de plus en plus de place au point qu'aujourd'hui, avec la disparition dudit quartier général de la dérive que représentait son site internet, c'est l'espace numérique de Twitter qui se trouve chargé d'accueillir la quasi-totalité´ de ce projet, le projet se déployant dans une moindre mesure aussi sur Instagram, Tumblr et quelques blogues et sites personnels.

26 Ce passage graduel à Twitter a entraîné plusieurs changements significatifs : d'abord, la contrainte de la limite des caractères a poussé les auteurs à utiliser de plus en plus une écriture de type impressionniste, plus rapide et éphémère, plus portée à la saisie de l'instant passager. En second lieu, l'image a pris de plus en plus de place : ce n'est pas seulement qu'une image dit plus que mille mots, c'est aussi une adaptation aux structures de la plateforme. Une image, sur Twitter, occupe plus d'espace sur l'écran que 140 caractères – maintenant 280 – et donc, en étant plus visible, elle favorise davantage la communication. Troisièmement, l'utilisation de Twitter force, pourrait-on dire, à se déplacer de l'ordinateur vers le dispositif mobile, qui, rappelons-le, est doté d'un appareil photographique. Il s'agit ici d'un changement qui a des retombées majeures, notamment le fait que, par l'intermédiaire du dispositif, l'espace photolittéraire recouvre la totalité de l'espace physique. Tout ce qui est vécu dans cet espace peut ainsi être mis en mots et en image et être partagé dans l'espace numérique, donnant lieu à un effet performatif de soudage de ces espaces.

27 Finalement, la variété des publications Twitter a obligé les auteurs à trouver des moyens pour caractériser la littérarité de leurs tweets. C'est ainsi qu'ils ont développé une utilisation paratextuelle des hashtags. *#dérive* signale d'emblée l'insertion d'un tweet à l'intérieur de ce projet, tout en laissant volontairement la porte ouverte au contre-détournement de leur propre détournement de la plateforme : en cherchant sur Twitter le hashtag *#dérive*, on peut y trouver des choses qui n'ont rien à voir avec ce projet et encore moins avec la littérature. C'est, à notre avis, une manière très raffinée

de rappeler que, si la littérature produit des mondes, elle n'est pas la seule à le faire.

28 L'autre règle de signature, le hashtag *#nomdelieu*, est un véritable élément paratextuel de géolocalisation. En indiquant un lieu, l'auteur donne une consistance spatiale à son tweet, et donc à son aphorisme ou photographie, et, du même geste, il insère ce tweet dans l'ensemble des publications qui structurent l'identité de ce lieu sur la plateforme. Si on parcourt les résultats de la recherche *#StationPlamondon* – Plamondon étant le nom d'une station du métro de Montréal – sur Twitter, on tombera aussi sur ce tweet de Benoit Bordeleau, [fig. 12] tweet qui aura donc la même consistance et pertinence que ceux publiés par des journalistes relatant un événement.

Figure 12

Capture d'écran du tweet de Benoit Bordeleau

29 En géolocalisant des photos d'autres écrivain.e.s participant.e.s au projet [fig. 13], d'éléments urbains lus à travers un réseau de citations et références musicales et littéraires [fig. 14] ou des photos qui rendent compte des modes de décoration dans la ville de Montréal [fig. 15] les auteurs de *Dérives* contribuent au façonnement de l'image que nous avons à la fois de l'espace urbain et de l'espace numérique. Si les hashtags sont, de fait, les métadonnées qui informent ces photographies alors ces photographies mêmes deviennent les métadonnées de l'image de la ville, participant à son identité.

Figure 13

Capture d'écran du tweet de Benoit Bordeleau

Figure 14

Capture d'écran du tweet de Benoit Bordeleau

Figure 15

Capture d'écran de la conversation Twitter entre Benoit Bordeleau et Myriam Marcil-Bergeron

30 En guise de conclusion, nous aimerions approfondir l'expression « image de la ville », afin d'éclaircir davantage notre hypothèse. C'est à l'architecte et urbaniste américain Kevin Lynch que nous devons cette expression. Dans son ouvrage *The Image of the City*[21], il décrivait les modalités à travers lesquelles les êtres humains habitent l'espace urbain. En conduisant une enquête sur le terrain, il se rendit compte que, au-delà de la simple matérialité d'une ville, ce qui produit le sentiment d'habiter véritablement une ville est le fait de lui donner une signification et que cette signification passe en premier lieu pour une reconnaissance de type visuel. Lynch donna à ce processus intrinsèquement relationnel le nom d'« imagibilité » de la ville. Ce caractère de la ville fait que, pour le dire avec les mots de Lynch lui-même : « [...] si l'environnement est organisé visuellement

et vivement identifié, alors le citoyen peut lui donner une forme avec sa propre signification. C'est là, qu'il devient un véritable *endroit*[22] ».

31 Nous avons exploré l'hypothèse selon laquelle la photolittérature numérique spatiale participe à ce processus d'imagibilité, en montrant également que, grâce à la porosité de la photographie numérique, il n'est plus question d'un seul espace, l'espace urbain, mais que les caractéristiques de cette forme d'expression engendrent un processus qui touche aussi à notre manière de structurer l'espace numérique et l'espace littéraire eux-mêmes. En revenant sur la réflexion de Lefebvre, avec laquelle nous avons commencé cette intervention, nous pensons maintenant pouvoir affirmer que le philosophe français se trompait à l'égard des pratiques symboliques : c'est bien vrai qu'elles ne représentent pas l'espace, mais seulement parce qu'elles le produisent. Pour citer Pierre Ménard, il n'est pas question ici « de représenter l'espace, mais de le produire en lui donnant un sens[23] ». C'est en faisant cela que la photographie numérique, bien au-delà de la querelle sur son indicialité, se découvre performative.

NOTES

1 Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

2 *Ibid.*, p. 49. Cette manière de considérer ce que l'on pourrait appeler, pour souci de brièveté, le champ de l'imaginaire aura également une forte influence sur les auteurs qui s'inspirant de l'œuvre du philosophe français – notamment, Edward Soja et Fredric Jameson – ouvriront la voie au courant du tournant spatial et à une réévaluation du rôle de l'espace dans le savoir humain. On peut même retrouver une vision de l'espace, où l'imaginaire est subordonné à des choses plus « sérieuses » – urbanisme, économie, politique, etc. – dans certaines tendances de l'urbanisme contemporain qui exploitent l'attrait de la catégorie de créativité pour déployer des logiques tout à fait marchandes et technicistes, comme le montre de manière très précise Elsa Vivant dans le livre *Qu'est-ce que la ville créative ?*.

3 Il serait impossible, dans ce contexte, de citer de façon exhaustive tous les chercheurs et toutes les chercheuses qui travaillent depuis les trente dernières années à l'étude du rôle des pratiques imaginaires dans le façonnement de l'espace. Nous nous contenterons d'indiquer quelques œuvres qui ont nourrit notre réflexion à cet égard.

Michel Lussault, *L'Homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, 2007 ; Jacques Lévy, Jean-Nicolas Fauchille et Ana Póvoas, *Théorie de la justice spatiale. Géographies du juste et de l'injuste*, Paris, Odile Jacob, 2018 ; Thierry Paquot, Michel Lussault et Chris Younès, *Habiter, le propre de l'humain*, Paris, La Découverte, 2007 ; Claude Raffestin et Mercedes Bresso, *Travail, espace, pouvoir*, Lausanne, L'âge d'homme, 1979 ; et Guy Di Méo, *L'homme, la société, l'espace*, Paris, Anthropos, 1991.

4 Daniel Chartier, « Introduction. Penser le lieu comme discours », in Daniel Chartier, Marie Parent et Stéphanie Vallières (éds.), *L'idée du lieu*, Montréal, Université du Québec à Montréal : Figura, le centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2013.

5 André Gunthert, *L'image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015.

6 Nous sommes complètement d'accord avec Gunthert lorsqu'il individue en cela l'écart majeur entre photographie numérique et analogique, plus que dans la question sur l'indicialité ou sur la « vérité » de l'image numérique — question qui était problématique déjà aux débuts de la photographie analogique, comme relevé entre autres par Bertold Brecht. Voir aussi Tom Gunning, « La retouche numérique à l'index », *Études photographiques*, décembre 2006, p. 96-119 et Katia Schneller, « Sur les traces de Rosalind Krauss », *Études photographiques*, décembre 2007, p. 123-143.

7 *Ibid.*, p. 11.

8 Fil rouge de la réflexion entière de Jean Baudrillard, la thématique de la disparition du réel derrière l'avènement des simulacres a été notamment analysée dans *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981 et *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1995.

9 Voir en particulier *Vitesse et politique. Essai de dromologie*, Paris, Galilée, 1977 et *La Bombe informatique. Essai sur les conséquences du développement de l'informatique*, Paris, Galilée, 1998.

10 Servanne Monjour, en parlant des nouveaux dispositif iconotextuels numériques qu'elle qualifie de « mythomanies documentaires », affirme qu'« en libérant la photo de son exigence testimoniale et indicielle, les mythomanies mettent en évidence la valeur performative de la photographie, qui aura davantage participé à la construction du réel, qu'à sa représentation, toujours si problématique ». Voir Servanne Monjour, *Mythologies*

postphotographiques. L'invention littéraire de l'image numérique, Montréal, PUM, 2018.

11 Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980.

12 Pour une réflexion plus développée sur ce sujet, nous renvoyons à Servanne Monjour, Marcello Vitali-Rosati et Gérard Wormser, « Le fait littéraire au temps du numérique. Pour une ontologie de l'imaginaire », *Sens Public*, décembre 2016.

13 Cécile Portier, « Étant Donnée », [en ligne : http://etantdonnee.net]. (consulté le25 août 2017). Même si le site consacré au projet de Cécile Portier n'est plus disponible en ligne, on peut avoir accès à la version archivée par la *Wayback machine* d'« Archive.org » à l'adresse http://web.archive.org/web/20170915055439/http://etantdonnee.net/ [En ligne] (consulté le 16 avril 2018).

14 Si l'on voulait se laisser aller à une analogie hardie, nous pourrions dire qu'il est question ici d'un « effet d'espace », dans le même sens dont Barthes parlait d'un « effet de réel ». Cf. Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Gallimard, 1984.

15 Le site « Traque traces, une fiction », [en ligne : http://petiteracine.net/traquetraces/] est lui aussi inaccessible et archivé par Archive.org [en ligne] https://web.archive.org/web/20160314105711/http://petiteracine.net/traquetraces/ (consulté le 16 avril 2018).

16 Sur le thème de la notation, voir le dossier « Web Satori » dirigé par Gilles Bonnet pour *Komodo 21*, et notamment, dans ce dossier, l'article de Dominique Pety « Le flâneur, le collectionneur, le blogueur et l'art de la trouvaille– Komodo 21 », Komodo 21 ; vol. 7 / Web Satori (consulté le 17 avril 2018).

17 André Gunthert, *op. cit.*, p. 137.

18 Même si la section « Sorties de route » n'est plus disponible en ligne depuis la parution du livre papier *La route ordinaire*, on peut encore y accéder en utilisant la *Wayback machine* du site « Archive.org ». [en ligne] https://web.archive.org/web/20161025182644/http://lionel-seppoloni.fr/index.php/sorties-de-route (consulté le 20 avril 2018).

19 Lionel Seppoloni, « Sorties de route », *op. cit.*

20 En raison de la nature hétérogène et éparpillée du projet, il est particulièrement problématique de dresser une bibliographie complète de ce projet qui se déploie à travers des profils d'usager Twitter, Instagram, Facebook, sites, etc.
Pour une vue d'ensemble, nous renvoyons au site qui fait office de « quartier général » : https://derivesxyz.wordpress.com/.

21 Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge (Mass.), London, Massachussets Institute of Technology Press, 1960.

22 *Ibid.*, p. 92. (C'est moi qui traduis).

23 Pierre Ménard, « Colloque international à l'Université du Québec à Montréal », *Liminaire* [en ligne] http://www.liminaire.fr/liminaire/article/litterature-et-dispositifs-mediatiques-pratiques-d-ecriture-et-de-lecture-en (consulté le 20 avril 2018).

AUTHOR

Enrico Agostini Marchese
Université de Montréal

Carol Müller ou Écrire le paysage

Nathalie Froloff

DOI : 10.35562/marge.338

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

Présence numérique de Carol Müller : tentative d'épuisement du site et du portfolio
(D)écrire le paysage
Le blanc et le palimpseste

TEXT

1 Le travail de Carol Müller s'inscrit tout particulièrement dans l'optique de la *photolittérature*[1] conjuguée à la pluralité du numérique. Sa présence sur internet peut toutefois sembler économe, au regard d'autres photographes, car elle laisse de fait de côté tout un pan de son œuvre, qu'on dira volontiers immergé – poèmes, dessins en particulier[2] – l'imaginaire de la mer étant clairement l'un de ses horizons.

2 Avant de nous concentrer sur son site, nous voudrions évoquer l'un de ses derniers travaux en cours, qui témoigne des enjeux de son art – Carol Müller souhaitant se définir comme « artiste visuelle » plutôt que comme photographe, pour élargir au regard tout entier sa création. En résidence en Lettonie au mois de novembre 2017, elle a ainsi évoqué[3] son projet alors en cours, *Arbres blancs pour ciels blancs* : ce titre énigmatique vient souligner l'image naturellement en noir et blanc des bois de bouleaux (sur lesquels elle a déjà travaillé en Russie cinq ans auparavant), mais aussi la non-couleur, au sens physique, qu'est le blanc, ici répétée deux fois. Ce titre semble dire, de manière métaphorique, l'effacement des morts désormais disparus dans un pays qui, voulant réconcilier les histoires, tend à oublier la dimension ontologique de l'Histoire, sa charge mémorielle, en abandonnant les sépultures. Il s'agit donc pour elle de chercher la

mort dans le paysage, de retrouver, à travers des mémoriaux oubliés, les victimes du totalitarisme. Les photos pourront alors redonner un nom à ces stèles et rendre compte, comme le disait Françoise Dolto [4], du passage du corps à un nom et de son inscription dans le paysage.

3 Ce détour par la Lettonie montre à quel point le travail de Carol Müller se caractérise par une recherche de la trace sous la forme de l'empreinte [5] : l'empreinte des pas dans la neige, l'empreinte laissée par les strates de la mémoire, l'empreinte, enfin, comme matrice photographique et poétique. Cette idée d'empreinte cherche à rendre compte de l'épaisseur de la photo comme objet, à rebours du site et de l'univers numérique qui mettent à l'honneur la platitude dont parle Tristan Garcia dans son article « Quelle est l'épaisseur d'une image ? [6] ». Toutefois l'intérêt de la présence numérique est bien de mettre sur le même plan texte et photo et de pouvoir ainsi n'être pas seulement une vitrine parcellaire du travail de Carol Müller, mais d'être au contraire à la fois carte d'identité et carte de géographie, repères et points de fuite de son travail d'artiste.

Présence numérique de Carol Müller : tentative d'épuisement du site et du portfolio

4 Carol Müller a elle-même conçu son site à l'aide d'un logiciel Adobe (Muse), assez simple, et pour lequel elle n'a pas eu besoin de l'assistance d'un développeur informatique. De ce site, on peut dégager d'emblée plusieurs aspects : une grande épure de la présentation et le choix à dessein restreint des photos et des textes – signe d'un refus de l'exhaustivité qui va de pair avec sa parcimonie à faire des photos [7]. De même, la simplicité de l'architecture du site met en valeur des regroupements par projet, puis par des diaporamas à l'intérieur de chacun des projets : les photos défilent alors, à la fois pour faciliter la consultation du lecteur depuis un téléphone ou une tablette, mais aussi pour donner une continuité à chacune des séries, et induire le mouvement dans l'espace en mettant en action celui-ci, en le dramatisant. D'autres ensembles, au contraire, du fait que le nombre de photos est plus important, ne s'enchaînent pas directement et doivent être avancés de manière manuelle, telle la série

Kronstadt. Enfin, un ensemble représentant une fresque à Assise défile de gauche à droite à l'aide de la souris ou du *trackpad*, comme on déroulerait une tapisserie. Chacune des photos, vidéo ou installation, est reproduite en petit format et toujours assortie de texte, ou pour le moins d'un titre quand il s'agit d'une série, voire de notes d'intention, qui excèdent toutefois la simple contextualisation.

5 Nous pouvons tirer de ce descriptif rapide quelques premières interprétations. De prime abord, le site ne semble pas être le point de départ de la création, mais son aboutissement : il agit plutôt comme une carte d'identité, ou plutôt une carte de visite pour ceux qui voudraient avoir une idée fiable de son travail – Carol Müller indiquant l'adresse de son site à ceux qui la connaissent déjà, même si elle souhaite bien sûr qu'il puisse aussi servir de porte d'entrée fortuite aux néophytes. Ce site n'a donc pas vocation à être une vitrine ni un site de vente en ligne : elle vend ses photos sur tirage papier et n'envoie pas de fichier. En ce sens, le texte est essentiel car il apparaît comme une « position d'auteur », comme si l'image sur internet n'était qu'un fantôme de la vraie image. Chaque écran en effet, suivant sa définition ou sa lumière, en donnera un aperçu différent : la dématérialisation de la photo est certes nécessaire à sa reconnaissance et son identification, mais par ce processus même, elle s'efface, elle disparaît car l'épaisseur, le grain, le choix du papier, l'effet brillant propre aux écrans – alors même que les tirages sont toujours en mat – rendent les photos plates, comme emprisonnées dans leur double dimension ontologique, ici réduite à leur extrémité, telle une partition musicale qui serait aussi « mise à plat » des sons.

6 En outre, cette « mise à plat » du travail oblitère les techniques utilisées – à part pour le projet *Lectrices*, où le sténopé est indiqué –, Carol Müller utilisant pourtant toutes sortes d'appareils photo, qu'ils soient argentiques ou numériques.

7 En dehors de son site, nous pouvons trouver deux portfolios sur internet. À la suite d'une exposition au centre photographique de Niort en 2014, Carol Müller a en effet rencontré une journaliste de *Mediapart*, Sophie Dufau, qui a particulièrement apprécié son projet *Lectrices* et qui lui a donc demandé de publier dans la section *Portfolio* un ensemble choisi de photos. À l'occasion d'une exposition

à Paris à l'espace Beaurepaire, en novembre 2015, elle y ajoutera un nouvel ensemble de douze photos [8].

8 Plus que le projet lui-même sur lequel nous reviendrons plus loin, nous voudrions souligner l'hiatus majeur – et pourtant étonnant – qui sépare le site personnel d'une publication sur un site préexistant. Les portfolios de Carol Müller s'inscrivent dans un ensemble de plus de trois cents autres portfolios d'autres artistes, qui, pour la plupart, relèvent du photoreportage, attendus dans un journal. Ceux-ci sont de tailles différentes, les photos sont toutes légendées (date et lieu, rarement plus), et le contexte d'actualité suffit à motiver le choix des photos. Comme le reste des articles, les portfolios sont ouverts aux commentaires. Si l'on sait la place de plus en plus prégnante tenue par les commentaires sur internet (au point de faire écran aux articles eux-mêmes par le fait qu'ils sont mis sur le même plan, le même support), nous pourrons remarquer ici que les deux portfolios de Carol Müller n'ont pas échappé au caractère tranché des commentaires, entre éloges et jugements négatifs [9]. Plus étonnante, sans doute, est, par moment, la lecture à contre-sens, qui est faite du projet : les photos sont vues, par certains, non pas comme des images mais comme des clichés représentant des femmes bourgeoises et oisives qui auraient des lectures relevant d'une distinction toute bourdieusienne. Le texte (légendes, notes d'intention) a disparu, et même si lors du second portfolio, Carol Müller a ajouté le son d'entretiens avec les lectrices photographiées pour rendre compte de manière incarnée de son projet, les commentaires restent les mêmes et prennent le flou de la mise au point du sténopé pour un « flou artistique » qui redoublerait le stéréotype de la femme bourgeoise idéalisée. Sans vouloir sortir du cadre de l'étude du support numérique, il semble que cet exemple de publication sur le site d'un journal – choses que font aussi les sites du *Monde* ou de *Libération* – témoigne là encore du risque de la platitude, au sens de banalité, que peut aussi engendrer le numérique, désormais décontextualisé par une mise en page standardisé et dilué au sein de contenus variés.

(D)écrire le paysage

9 Pour autant, le site de Carol Müller n'est pas qu'un succédané de son travail, une représentation dégradée (et à dégrader, comme

l'indiquent les commentaires de *Mediapart*), ou déceptive d'un travail qui chercherait à se justifier. Au contraire, le site lui-même comme fantôme des images, met en abyme le projet de Carol Müller et sa volonté d'inscrire son travail dans une tradition littéraire.

10 Comme le rappelle Michel Collot dans *Paysage et poésie du romantisme à nos jours* :

> Le paysage n'est pas le pays, mais une certaine façon de le voir ou de le peindre comme « ensemble » perceptivement et/ou esthétiquement organisé : il ne réside jamais seulement *in situ* mais toujours déjà aussi *in visu* et/ou *in arte*. Sa réalité n'est accessible qu'à partir d'une perception et/ou d'une représentation. Dès lors, pour comprendre ou évaluer un « paysage » artistique ou littéraire, il importe moins de le comparer à son référent éventuel (une « étendue de pays ») que de considérer la manière dont il est « embrassé » ou exprimé. [10]

11 Les photos de Carol Müller représentent très majoritairement des paysages, sans âme qui vive [11], mais à rebours de la mimésis : ce n'est pas la découverte des lieux qui engendre le cliché, mais toujours une ou des lectures qui imprègnent un pays, un lieu, et en fait un paysage *in arte*. Dans la note qui accompagne *Saxnäs*, la photographe indique ainsi que « c'est le poète suédois Tomas Tranströmer qui a inspiré ce travail sur l'étendue, le blanc, la transparence infinie des paysages lapons ». De même dans son installation *Histoire d'arbres*, elle ouvre sa présentation par des vers de Ludwig Rhese. Son voyage sur le cargo *Anna*, quant à lui, est motivé par la volonté de s'embarquer à Hambourg à cause des *Buddenbrook* de Thomas Mann pour aller jusqu'à Tromso en Norvège à cause du *Livre de Dina* d'Herbjørg Wassmo. L'installation *Des pas sur la neige* a été motivée par le livre de P.-E. Victor sur sa vie d'explorateur. La série *Alvik* est toute habitée de l'œuvre d'Ibsen, et en particulier de *La Dame de la mer* – et à rebours, les photos de cette série aident à comprendre Ibsen et son écriture qui gronde en deçà du tumulte des passions.

12 Ensuite, le texte de présentation intitulé *Argument* qui accompagne le dispositif vidéo *Kronstadt* et la série de photos, s'inscrit sous la figure tutélaire du marquis de Custine qui arrive en Russie par la mer en

accostant dans ce port. Enfin, le projet *Lectrices* empruntent son sujet au livre de Laure Adler et de Stefan Bollmann, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*[12].

13 Comme le soulignent ces différents exemples, les livres sont donc ce qui détermine l'aventure photographique, ce qui recouvre le paysage d'une direction et d'une interprétation subjectives autres, transformant alors les lieux en représentation *a priori*, non pas comme un guide de voyage qui obligerait à certains arrêts qui valent le détour, mais comme un texte qui viendrait susciter un espace imaginaire ou rêvé. La littérature ouvre donc à l'usage du monde, invite à un mode de (re)présentation autre, où le détour est celui de la photographie, tel Proust sur les traces de Ruskin, parti à Venise, tel le lecteur de *La Recherche* qui voudrait voir Venise pour y trouver le fantôme d'Albertine – ce qui fait du lecteur un méta-lecteur de Venise.

14 La série des *Lectrices* joue de cette mise en abyme du livre : si un livre a initié le projet, c'était pour décaler la photographie qui institutionnalise la lecture et, de ce fait, l'efface. L'homme en train de lire, l'homme photographié avec des livres, use des livres comme d'attributs du savoir et du pouvoir, qu'il soit écrivain ou président de la République. Remettre au centre l'acte de lecture suppose donc, pour Carol Müller, nécessairement de décentrer le sujet en montrant la lecture comme passion, surprise, abîme qui engloutit parfois jusqu'au sommeil. L'acte de lecture s'inscrit alors dans la durée, ce que redouble la durée du temps de pause du sténopé – la photographe faisant toujours quatre prises, après s'être entretenue au moins une heure avec chaque nouvelle lectrice afin de comprendre le rapport de celle-ci à la lecture. Les photos témoignent alors d'une lecture en train de se faire, puisque l'appareil saisit des pages qui bougent et l'impression de flou n'est donc pas ici esthétique mais dramatique. C'est ainsi que la référence au livre de Laure Adler peut être interprétée de plusieurs manières : « les femmes qui lisent sont dangereuses » car elles prennent la place des hommes qui sont traditionnellement représentés avec des livres, et risquent alors d'usurper un pouvoir qu'on leur refuse. Mais elles font aussi advenir l'acte de lecture en s'effaçant derrière le livre, au risque là encore d'apparaître comme celles qui détiennent le vrai pouvoir, celui de conseillère manipulatrice dans la chambre à coucher. Paradoxalement, les

commentaires de *Mediapart* sont alors très révélateurs du sens du projet de Carol Müller, qui se veut aussi féministe, de manière oblique et décentrée en photographiant des Emma Bovary modernes et affranchies. À l'inverse, nous pouvons surtout réinterpréter ces photos comme échappant à toute dynamique de pouvoir par leur volonté de remettre l'acte de lecture en train de se faire au cœur même du dispositif.

15 Si la littérature mène à la photographie, la photographie à l'inverse mène au texte qui appelle le regard du lecteur par la platitude qu'il partage avec la photo numérique et par le fait qu'il est en regard des photos.

16 Chacune des photos est, pour le moins, assortie d'une légende, voire d'une note d'intention. Si l'on étudie la série *Kronstadt Hypothèses*, la plus longue du site, on pourra remarquer que des légendes apparaissent certes comme purement descriptives – comme pour l'*Amiral Stepan Ossipovitch Makarov* –, ou comme énigmatiques – comme pour *Secret défense* ou *Rêve*. Ces légendes orientent alors le regard de l'observateur mais elles le désorientent aussi : la photo de l'amiral ensevelit la statue sous une couleur rose fuchsia étonnante qui efface la statue au lieu de la magnifier, signe même du temps révolu de la splendeur de Kronstadt. De même, les légendes *Secret défense*, *Rêve*, ou plus encore, *Pansement* décalent tellement le sujet de la photo qu'elles le rendent abstrait [13]. La légende, au lieu d'être indicielle ou contextuelle, décentre le regard et construit, dans cette série, « des sortes d'incises » :

> [ces incises] prises dans leur ensemble [...] se répondent les unes aux autres et forment un récit qui pourrait être un poème urbain. Il y a même une double dérive dans la ville, celle des images photos et celles des images-mots. Ce sont deux rhizomes qui se font écho. [14]

17 De même les textes qui accompagnent les séries de photos ou les présentations plus longues données sous format PDF, par un lien hypertextuel, ne sont pas là pour donner le seul contexte de la prise de vue. Ils relèvent de ce qu'elle appelle des « positions d'auteur », voire, plus encore, d'une écriture des marges : les textes ne sont pas des *ekphrasis* mais une autre manière de traiter le même sujet ; ce sont des *marginalia* que ne justifie pas la présence de la photo et qui

ne la mettent pas en valeur. Il faut au contraire entendre ici une forme de mise au second plan de ces textes, qui font écran de fait à tous les poèmes écrits en parallèle et qui ne sont volontairement pas publiés sur le site pour ne pas faire de celui-ci une œuvre complète où la photo appellerait le poème, et le poème, la photo.

18 Dans les photos de Laponie (*Des pas sur la neige*), l'espace du poème a été investi de manière séparée, et tous les poèmes écrits pendant ce projet ne sont pas reproduits ni publiés, ce qu'on peut lire dans le titre même de cette série, comme les traces laissées à découvrir. Carol Müller met en parallèle ces notes d'intention et l'un de ses premiers projets comme photographe autour de photos ratées. Le texte serait en quelque sorte l'équivalent de la photo qu'on sait ratée et qu'on garde pourtant – ou dont on gardait le cliché dans sa version papier pour les photos argentiques naguère.

19 Les textes situés en regard des photos sont donc les traces de tout un travail immergé et absent mais ils permettent surtout de replacer le lecteur au centre de la photo, d'aborder celle-ci par la marge : ils initient un dialogue indirect avec le lecteur comme une mise en scène de l'acte même de photographier : lire, marcher, photographier, écrire – telles les *marginalia* présentes chez Stendhal, telles plus encore, les réflexions sur la note présentes chez Perros dans *Papiers collés*[15]. La note, en effet, est l'épiphénomène de la phénoménologie du réel, elle est la scorie d'une expérience, la seule expression quasi indicible de la sensation.

Le blanc et le palimpseste

20 Le blanc des photos est l'écho du texte en regard, par l'écriture blanche de la notation, et c'est en cela que ce site propose une véritable ouverture sur le travail de Carol Müller : il met en abyme jusqu'au vertige le vide, l'absence, la disparition de la photo et l'indicible. Deux formes de blancheur, grâce au numérique ou aux photos numérisées, suivant les techniques, et aux notes marginales, se répondent alors : l'écriture blanche entre en résonnance avec la blancheur des photos ; chacune, par ces échos multiples, entraîne un va-et-vient de la pensée, et joue de ces décalages. Cette recherche du blanc à tous les sens du terme – c'est-à-dire aussi comme ce qui manque dans la mémoire – met en relief l'indistinction entre les

photos en noir et blanc, qui sont en fait des photos couleur de paysages enneigés, et les rares touches de couleur, qui peuvent surgir, comme le rouge. La référence essentielle, qui n'est pas explicitée ici, est celle des *Nouvelles etTextes sur rien* de Beckett[16], qui déploie le blanc sous toutes ses formes et permet alors d'interpréter les photos du site. En effet, la photo numérique ou numérisée, comme fantôme de la vraie photo, joue sur la présence-absence de cette photo qui elle-même tend à disparaître, et joue également sur cette hésitation au sujet de la nature de l'image, sur le fait qu'elle soit en noir et blanc ou en couleur. L'hésitation, ou la frontière indécidable[17] structure le travail de Carol Müller entre peinture et photographie, telle une « apparition disparaissante », comme a pu le dire Jankélévitch[18].

21 Car, paradoxalement, ces paysages désolés, effacés, sont très habités non seulement parce que l'œil croit y trouver des formes, parfois monstrueuses, ou abstraites tel un Rothko, mais surtout parce que l'abandon qui s'y lit provient d'une mémoire oubliée, délaissée, qu'il faut ressusciter en quelque sorte, ou pour le moins, traquer et faire jaillir : ce qui est cherché dans les photos comme dans les textes est un « supplétif », « quelque chose qui nous suscite » : « l'image nous suscite comme l'espace du poème[19] », telle une image fantôme[20]. Il s'agit d'essayer de faire surgir chez nous la sensation à l'origine du processus créateur : pour son projet en Lettonie, Carol Müller indiquait vouloir trouver, dans les images à faire, la sensation d'affolement, la terreur vécue par les victimes du nazisme, représentée par la difficulté à trouver une quelconque stèle dans des endroits où nul ne va et où les corps ont disparu. En ce sens, la blancheur est ce qui peut le mieux retranscrire l'empreinte du passage du temps, du vide à combler.

22 Avant de se consacrer essentiellement à la photographie, Carol Müller avait mené une performance intitulée *Petit théâtre des oreilles*. À l'aide de tampons d'encre, des empreintes d'oreilles étaient prises et ensuite assemblées pour former un arbre.[21] Le plus fascinant dans cette performance était sans doute la réaction de ceux dont on avait pris l'empreinte : ils essayaient de voir si l'empreinte de leur oreille était ressemblante, ce qui posait à nouveau la question de la mimésis et du portrait ressemblant – « l'air » dont parle Barthes dans *La chambre claire*[22]. Le trajet de Carol Müller l'a menée de cette perfor-

mance fondée *sur* l'empreinte à une conception de la photographie *comme* empreinte, celle-ci permettant d'écrire en deux dimensions ce qui est en trois dimensions :

> Je me définis dans l'espace du papier, pas dans l'espace du volume. [23]

23 Par cette référence à l'empreinte, l'enjeu est alors de conjuguer, *via* le support numérique, le texte et la photo. Mais cette idée de l'empreinte renvoie aussi à un autre art qu'est la musique : Carol Müller, avant d'être photographe, a d'abord été musicienne, puis philosophe et artiste. Pour elle donc, chercher à rendre compte des trois dimensions en deux seulement, a pour modèle la partition, où il s'agit de mettre à plat le son – ce dont on a quelques indices sur le site, ne serait-ce qu'avec le titre *Des pas sur la neige*, titre d'une pièce de Debussy, ou avec la note marginale en regard du projet *Alvik* « qui devrait être projeté accompagné au piano par des improvisations *live* ». L'intermédialité se redouble ici à l'infini.

24 La question de la double dimension est aussi celle du regard qui s'abstrait, se retranche dans un espace précis plutôt que dans un instant décisif, un *kairos*. Pour Carol Müller, l'appareil photo comme *camera oscura* peut servir de métaphore au travail du photographe qui semble lui-même abstrait de la réalité quand il photographie. Ainsi la série qui peut sembler assez classique sur les fenêtres permet certes de considérer la fenêtre comme le cadre d'un tableau ou d'une photo, mais ici ces cadres aux formes géométriques et abstraites pointent moins vers une vue extérieure que vers la chambre elle-même où le regard du photographe apparaît et s'efface en même temps

25 L'empreinte comme captation et trace relève ainsi de l'usage du papier mais le numérique permet plus encore de montrer l'empreinte de l'empreinte grâce au palimpseste : la fresque d'Assise a ainsi été conçue comme une superposition des arbres et des fresques, où la peinture apparaît *sur* et *sous* les lignes des arbres, comme s'il s'agissait de montrer comment les arbres deviennent images, de manière métaphorique, par le biais du papier *in absentia*, alors même que cette fresque d'Assise a pu être faite grâce aux possibilités du numérique et à une technique de surimpression. Le détour par les outils les plus modernes permet de retrouver ainsi l'essence même de la

présence et de l'absence. Le palimpseste conjugue alors platitude de l'image et strates de la mémoire, en écho aux diaporamas de la première page du site, qui jouent aussi sur la surimpression par le défilement automatique des photos.

***

26 Le numérique offre des possibilités beaucoup plus complexes à Carol Müller que ce qu'on aurait pu envisager en connaissant l'ensemble de son œuvre – où elle s'attache depuis toujours à une multitude de techniques argentiques. Si en tant qu'artiste visuelle, elle définit son travail en deux dimensions comme une recherche des traces muettes, ses photos et leurs marges, par la charge mémorielle, par les traces et par la modestie des notes, s'inscrivent aussi dans le temps : l'absence d'être humain sur presque toutes les photos – et même le projet *Lectrices* ne relève pas d'un art du portrait – pointe vers un effacement, un jeu sur la présence et l'absence, qui donne tout son sens au travail de Carol Müller : il s'agit de révéler ce qui est imprescriptible de manière ontologique. La question que pose son site est ainsi celle de la condition de possibilité même de ce qui est là sans être là, de ce fantôme omniprésent de manière métaphorique dans ce qu'elle dit de son travail.

27 Ce site, mais aussi les deux portfolios publiés sur *Mediapart*, sont comme la métaphore du travail de Carol Müller, entre phénoménologie et métaphysique [24] : le paysage photographié et écrit déploie une complexité de l'image ni transparente ni mimétique ; il porte en lui une charge fictionnelle qui invite l'observateur et le lecteur à se projeter dans cette expérience de la sensation vécue par l'artiste elle-même.

NOTES

1 Nous renvoyons ici à la définition de ce concept forgé par Jean-Pierre Montier dans *Transactions photolittéraires*, sous la dir. de Jean-Pierre Montier, PUR, « Interférences », 2015. Voir en particulier p. 11-61 : « Le concept "photolittérature" désignera l'ensemble des conjonctions qui, des années 1840 à aujourd'hui, ont noué la production littéraire avec l'image

photographique, les processus de fabrication spécifiques qui la caractérisent et les valeurs (sémiotiques, esthétiques, etc.) qu'elle infère » (p. 20).

2 Voir en particulier son exposition de dessins et d'aquarelles sur *Moby-Dick*, Atelier des vertus, Paris, 2018.

3 Entretien inédit avec Carol Müller par Skype le 17 novembre 2017. Ce premier entretien a été complété par un second, le 11 mars 2019, alors même qu'elle était en résidence en Islande, et travaillait sur le volcan Snæfellsjökull qui a inspiré Jules Verne pour son *Voyage au centre de la terre*. Les citations courtes entre guillemets dans la suite de l'article, sauf indication contraire, proviennent de ces deux entretiens.

4 Françoise Dolto, *La vague et l'océan, séminaire sur la pulsion de mort*, 1970-1971, Gallimard, 2003.

5 Voir, sur la trace et l'empreinte, entre autres, Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, 2002, et *La ressemblance par contact*, Minuit, 2008 ; et Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (dir.), *Traces photographiques traces autobiographiques*, Publications de l'université de Saint-Étienne-CIEREC, coll. Lire au présent, 2004.

6 « Quelle est l'épaisseur d'une image ? L'ontologie de la photographie et la question de la platitude », *Transactions photolittéraires*, *op. cit.*, p. 255-270.

7 « J'ai un vrai problème à faire des images ou j'en retiens peu » (entretien du 17 novembre 2017, *op. cit.*).

8 En octobre 2018, pour la bibliothèque Edmond-Rostand, toujours à Paris, les photos seront assorties cette fois-ci non seulement de légendes mais d'enregistrement audio d'entretiens avec ses lectrices.
Par ailleurs, les deux portfolios sont indiqués, sur le site de *Mediapart*, sous les titres *Nos lectrices sont-elles dangereuses ?*, et *Les femmes qui lisent sont dangereuses*– seuls les abonnés du site ont accès aux différents portfolios et peuvent y apporter des commentaires (https://www.mediapart.fr/studio/portfolios/les-femmes-qui-lisent-sont-dangereuses ; https://www.mediapart.fr/studio/portfolios/nos-lectrices-sont-elles-dangereuses).

9 Pour une étude des commentaires sur internet, voir en particulier Nicolas Sauret, « Design de la conversation scientifique : naissance d'un format éditorial », *Sciences du Design*, 2018/2 (n° 8), p. 57-68 (https://www.cairn.info/revue-sciences-du-design-2018-2-page-57.htm), et « Le cercle vertueux de l'annotation », Frédéric Kaplan dans *Le lecteur à l'œuvre*, Michel

Jeanneret, Frédéric Kaplan et Radu Suciu (dir.), Genève, Infolio, 2013, p. 53-61.

10 Corti, 2005, p. 12. Voir aussi Anne Reverseau, « Enjeux des portraits de pays photoillustrés. Une introduction à un genre phototextuel », in *Portraits de pays illustrés. Un genre phototextuel*, *La Revue des lettres modernes*, coll. « Lire et Voir » n° 3, sous la dir. d'Anne Reverseau, 2017, p. 7-20.

11 Mais où il n'y a pas eu besoin d'effacer les êtres humains puisqu'ils n'y vivent pas.

12 Flammarion, 2005.

13 *Secret défense* est une photo d'une turbine de sous-marin ; *Rêve* représente une belle voiture américaine et *Pansement* photographie des plaques d'aluminium qui servent aux Russes pour boucher les trous ou les fissures dans les façades. Dans les faits, les titres peuvent donc s'expliquer par ce qu'ils représentent, mais ils décalent la réalité vers l'interprétation ou la métaphore.

14 Entretien du 17 novembre 2017, *op. cit.*

15 Voir Georges Perros, « Notes sur la note », *Papiers collés. Notes*, Gallimard, 1960 (repris dans la coll. « L'Imaginaire », 1986) : « Toute note attend son cadre. Celle-ci pourra servir de point d'orgue à un roman, celle-là commencer une lettre, cette autre être "datée" et trouver son heure dans un Journal. La note est orpheline. La littérature commence le jour où pour mettre en valeur ce déchet, on se trouve le génie, on prend le temps d'écrire un roman, une lettre, d'entretenir un Journal [...] Reste ceci : la *note* existe. Elle est très proche de l'objet. Elle dit à peine ce qu'elle veut dire. Elle est naïve, parce que confiante. Elle laisse l'intelligence de l'autre la finir, la commencer ou l'avaler. Elle est paresseuse et ne tient absolument pas à se faire entendre. À être prise aux mots. Mais préfère sonner, résonner. Son auteur et son lecteur doivent en sortir indemnes. » Voir à ce sujet Francine Dugast-Portes, *Perros*. Papiers collés, *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 1980, p. 728-731 ; et Ariane Luthi, *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*, Éditions du Sandre, 2009, en particulier, p. 115 *sq*.

16 Minuit, 1958. Voir en particulier p. 47 : « Et ce serait tout l'affairement des gens et des choses de la mer, des grands navires l'imperceptible balancement de la mâture et celui plus dansant des petits, j'y tiens, et j'entendrais le terrible cri des mouettes et peut-être aussi celui des matelots, ce cri comme blanc et dont on ne sait au juste s'il est triste ou joyeux et qui

contient de l'effroi et de la colère, car ils n'appartiennent pas qu'à la mer, les matelots, mais à la terre aussi. Et je pourrais peut-être me glisser à bord d'un cargo en partance, inaperçu, et partir loin, et passer au loin quelques bons mois, peut-être même une année ou deux, au soleil, en paix, avant de mourir. »

17 De même, son site propose quelques vidéos qui permettent de repenser le rapport entre l'image fixe et l'image mobile. Grâce au numérique, le mode d'expression est moins borné puisque l'on peut passer d'un fichier image à un fichier vidéo sans changer d'appareil : l'image ouvre donc sur des possibles autres, ce que l'argentique ne pouvait pas faire.

18 *Debussy et le mystère de l'instant* [1976], Plon, 2019.

19 Entretien avec Carol Müller, 17 novembre 2017, *op. cit.*

20 Voir bien sûr *L'Image fantôme* d'Hervé Guibert, Minuit, 1981 (sur la photographie argentique). Si nous reprenons ici cette expression d'Hervé Guibert, c'est parce que la photo numérique, à l'instar de la photographie argentique, mais d'une autre manière, renvoie aussi à d'autres images chez l'observateur et peut ainsi résonner en lui, ou fonctionner comme une projection dans laquelle il pourra se reconnaître.

21 Les empreintes d'oreilles étaient en impression directe depuis l'oreille sur du papier (l'oreille étant recouverte de film plastique avant d'encrer). Deux épreuves étaient tirées : une pour le modèle, une autre pour l'artiste qui contre-collait celle-ci sur une feuille de Rhodoïd pour permettre leur suspension dans la structure d'arbre qui montait.

22 Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

23 Entretien avec Carol Müller, 17 novembre 2017, *op. cit.*

24 Voir Jérôme Thélot, *Critique de la raison photographique*, Les Belles Lettres, « Encre marine », 2009, p. 97 : « Dire, par conséquent, d'une œuvre de photographie qu'elle est une *phénoménologie*, c'est affirmer que ses photos ne mettent pas au jour une connaissance des phénomènes, mais une connaissance de leur phénoménalité, de leur mode d'exposition et de la condition transcendentale de leur apparition. »

AUTHOR

Nathalie Froloff
CPGE, Lycée Louis-Le-Grand, Paris

4. Poétiques (des) supports

Sites de photographes : espaces d'enquête

Danièle Méaux

DOI : 10.35562/marge.327

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

Invincible Cities de Camilo José Vergara
OPP 2013 de Geoffroy Mathieu et Bertrand Stofleth

TEXT

1 Le numérique se caractérise par une capacité intégrative absolument inédite : les textes, les images fixes ou animées, les sons peuvent être transformés en données informatiques, archivés sur des fichiers et des bases de données, récupérés et triés pour être distribués grâce à des algorithmes. Instrument d'affichage et de diffusion multimédia, l'ordinateur travaille à une synthèse des médiums – ce qui n'est pas sans lui conférer une emprise culturelle toute particulière [1] ; il favorise un dialogue renouvelé entre les images et les mots, désormais déclinés dans un même code.

2 Selon Lev Manovich, l'écran au sein duquel coexistent des éléments variés – assemblés par blocs – se présente comme un véritable « champ de bataille » où s'affrontent « profondeur et surface, opacité et transparence, l'image comme espace d'illusion et comme instrument d'action [2] ». L'écrit convoque, de fait, le modèle de la surface opaque de la page, tandis que la photographie s'offre davantage comme une fenêtre, ouverte sur un espace tridimensionnel. En revanche, certains symboles se présentent comme des « commandes », transformant l'écran en une sorte de tableau de bord à partir duquel l'internaute déclenche diverses opérations. Le « visiteur » combine donc des conduites différentes, voire contradictoires, à partir d'un même support.

3 La nature de l'informatique a entraîné le développement exponentiel de la forme de la base de données, qui s'est répandue sur les sites web ou les CD-ROM – ce modèle d'archivage de l'information venant quasiment, au sein de la culture contemporaine, concurrencer la suprématie du récit. La base de données accueille des éléments codés en une structure modulaire et exploite éventuellement les possibilités hypertextuelles du numérique. Elle permet à l'utilisateur d'accéder à des contenus selon des modalités dont le nombre est important, mais fini.

4 La base de données s'offre aujourd'hui comme une véritable « forme symbolique [3] » de l'ère informatique, une nouvelle manière de structurer l'expérience – le monde tendant à s'offrir comme un agrégat illimité et non structuré d'images, de textes et autres éléments. À ce modèle prégnant, font écho des valeurs répandues dans la société actuelle : importance donnée à l'information parfois fétichisée en tant que telle, vif sentiment de la singularité des comportements, goût pour l'absence de hiérarchie, propension à fonctionner en réseau… Le phénomène de la « datafication » massive du monde mérite évidemment d'être questionné. Éric Sadin passe au crible les manières inquiétantes dont le réel « peu à peu se redouble en un plan ininterrompu et indifférencié de chiffres [4] .».

5 Il n'en reste pas moins que le modèle de la base de données recèle des ressources aussi bien compositionnelles que sémantiques – dont tendent peu ou prou à s'inspirer certains artistes contemporains ; ceux-ci composent des sites qui se présentent comme des espaces de stockage de photographies, de cartes et d'informations verbales, articulés de manière à permettre des modes de consultation diversifiés et ouverts à des mises à jour régulières. Ces sites se mettent avec une facilité toute particulière au service de pratiques artistiques de type documentaire (souvent parallèlement à d'autres formes telles que le livre ou l'exposition, la diversification de stratégies menées de concert étant de mise). Ils proposent des modalités de prise de connaissance, souples et accueillantes aux initiatives de l'internaute. Le visiteur peut sans nul doute être sensible au plaisir d'un accès articulé à une information complexe, son attention venant ricocher sur des composants variés et complémentaires ; ainsi que le développe Jean-Marie Schaeffer, la satisfaction esthétique peut en

effet s'attacher à des schèmes ou des cheminements de la pensée à même de procurer des émotions [5].

6 Il ne paraît pas par ailleurs surprenant que le modèle de la base de données séduise des photographes. Dès les débuts de la prise de vue, les praticiens comme les amateurs, pris dans le vertige d'une volonté de citation infinie du réel, ont apprécié les catalogues, les typologies et les collections. Des archives photographiques furent constituées par les historiens de l'art comme par les botanistes ou les criminologues. La constitution de vastes corpus d'images n'était pas sans poser des problèmes d'accessibilité et de classement ; c'est ce dont témoignent les travaux d'Alphonse Bertillon (1853-1914). Toutes ces archives constituent somme toute les ancêtres des bases de données actuelles – même si le numérique confère indubitablement à l'archivage une taille qui ne le laisse pas indemne. Très tôt, la photographie se combina en tout cas à des désirs de préservation et de classement, confinant presque à l'irrationalité, qui ne sont pas sans faire écho aux ambitions intellectuelles dépeintes par un Jorge Luis Borges. Le cliché trouve donc dans la base de données un gîte presque « naturel », conjuguant les vues à des indications verbales et ménageant à l'internaute des chemins pour s'orienter entre les mots et les images.

Invincible Cities de Camilo José Vergara

7 Depuis les années 70, le photographe chilien Camilo José Vergara arpente les ghettos urbains les plus déshérités des États-Unis. Ces réserves de pauvreté se sont progressivement constituées dans la première moitié du vingtième siècle, l'essor industriel entraînant l'arrivée de nombreux Africains depuis les états du Sud. Les centres villes, peu à peu investis par les immigrés, tendirent à se vider de leurs habitants blancs. Dans les années 60-70, il y eut de violentes émeutes raciales et les conditions de vie se dégradèrent durement dans les ghettos. C'est somme toute ce qui pousse Vergara – lui-même d'origine très modeste – à se consacrer à cette question. Au fil des années, le photographe collecte une énorme masse de vues associées à des renseignements très variés. Les images prennent successivement la forme de diapositives, de tirages papier, puis de fichiers

numériques. L'œuvre finale de Vergara est cette gigantesque archive [6], construite au fil des années et en expansion continuelle.

8 La présentation de ce corpus, en progression continue, a revêtu des allures variées. Les travaux du photographe ont donné lieu à de nombreuses publications [7], à des expositions prestigieuses, à des séries télévisées comme à des films. Ils ont également débouché sur la constitution de sites à l'architecture concertée. En 2004, *Invincible Cities* [8] voit le jour ; financé par la Rutgers University, il se présente comme la version préparatoire d'un projet plus ample de « Visual Encyclopedia of the American Ghetto » ; alors qu'*Invincible Cities* concerne Camden et Richmond (dans le New Jersey) ainsi qu'Harlem (à New York), Vergara escompte une ampleur nationale pour l'encyclopédie à venir. *Invincible Cities* n'est aujourd'hui plus alimenté. Depuis cinq ans, le photographe a, grâce au logiciel Lightroom, créé un nouveau site dénommé *Tracking Time* [9] – qui traite d'un large ensemble de localités : Harlem, Gary, Chicago, Detroit, Camden, Los Angeles, Newark, Brooklyn… et qui est différemment structuré. De *Tracking Time*, l'internaute peut accéder au compte Instagram de l'auteur où l'archive est présentée sous le titre de *No Dry Bones* [10]. Si les réalisations varient, elles témoignent, dans leur diversité même, de l'attraction qu'exercent sur Vergara les modes de stockage de l'information. À de nombreux égards, ceux-ci semblent pouvoir s'ajuster à ses desseins.

9 Afin d'illustrer cette adéquation, je m'attacherai à la description du site de 2004. L'appellation « Invincible Cities » provient d'un passage *de Leaves of Grass* (1855) de Walt Whitman, gravé au sein de l'hôtel de ville de Camden, qui est sans doute la ville la plus pauvre et dangereuse des États-Unis. Le site comprend un texte d'une vingtaine de pages qui est en fait la compilation d'écrits précédemment publiés (de sorte qu'il n'est pas exempt de répétitions) et se présente comme un manifeste au sein duquel le photographe explique la nature de son entreprise et prépare donc la compréhension des images. Dans un menu situé à la gauche de l'écran, les territoires d'Harlem, Richmond ou Camden peuvent être sélectionnés. La première page consacrée à chacun d'entre eux est compartimentée en plusieurs fenêtres. À gauche, figure un plan ponctué de points, correspondant aux lieux des prises de vue (dont la couleur varie selon

que l'image effectuée montre une rue, un building, un détail, un intérieur, un artefact ou encore un vaste panorama). Une fenêtre rectangulaire mobile permet de sélectionner, sur ce plan, une zone plus précise – susceptible d'être agrandie. Cliquer sur un point, au sein du plan ainsi obtenu, permet de faire apparaître la photographie réalisée. Les vues sont accompagnées d'indications précises de lieu et de date. Un « clic » permet de les agrandir. La manipulation d'un curseur (situé sous la photographie) autorise l'accès à des reconductions de la même vue, réalisées sur une période de dix ans voire davantage. L'internaute peut ainsi observer les transformations intervenues. En bas à droite de l'écran, un menu déroulant livre les mots clés attachés à la photographie. Quand la taille de la photographie le permet, le visiteur peut adjoindre des remarques ; les commentaires d'autres internautes sont consultables : des renseignements sont, par exemple, fournis concernant le prix des maisons, la répartition de la population… Des liens permettent aussi d'accéder à d'autres sites. Depuis 2007, Vergara déclare faire un usage intensif de Google Street View, pour repérer des lieux intéressants ou même pour se procurer des nouvelles images sans avoir à se déplacer[11].

10 L'objectif affiché de l'auteur est que les internautes prennent connaissance des énormes inégalités sociales et économiques au sein des villes américaines. À cette fin, les photographies ne se concentrent pas sur les personnes, mais sur les espaces, les bâtiments et les objets – révélateurs des usages et des modes de vie. La couleur des peintures des façades, les décorations, les graffitis, les denrées mises en vente témoignent par exemple des équilibres communautaires et de leurs évolutions. Les vues regorgent de traces des « pratiques mineures[12] » dont les ghettos sont le théâtre, renvoyant ainsi à toute une culture. Si les images donnent à voir la pauvreté, elles manifestent également la vitalité des ghettos, attestant de mécanismes d'entraide ou d'efforts d'amélioration du cadre de vie. Les images sont parfois prises au niveau du sol, d'autres fois de points de vue élevés. Camilo José Vergara ne travaille nullement selon un protocole systématique ; il se situe de la sorte en rupture avec des pratiques récentes qui répondent davantage à un « style documentaire » normé[13].

11 La comparaison d'images relevant de reconductions (vues faites d'un même site, avec un cadrage comparable) permet de déceler des

transformations ; les séries mettent en évidence les changements incessants des ghettos qui ne sont pas statiques, mais en flux permanent. Les modifications sont parfois d'échelle importante (dans ces centres villes dévastés, les démolitions sont fréquentes). D'autres fois, ils sont discrets : une façade a été repeinte, une enseigne ajoutée, un arbre déraciné... Il arrive (rarement) que les images montrent des évolutions attestant d'une gentrification. Pourtant, dans les images de Vergara, les ghettos – en constante transformation – paraissent adaptables et persistants.

12 Les reconductions font apparaître des variations qui se situent sur un « axe vertical ». À cette veille inscrite dans le temps, Vergara entend croiser une observation de variations qui se situent, quant à elles, sur un « axe horizontal ». Dans un passage du texte de présentation proposé sur *Invincible Cities*, l'auteur recense dix « traits saillants » qu'il souhaite soumettre à une sorte de veille : 1. Tendance à la fortification (les habitants cherchant à se préserver des vols et des violences) ; 2. Ruines ; 3. Locaux à vocation sociale ; 4. Devantures d'église ; 5. Projets de revitalisation qui ont échoué ; 6. Terrains vagues ; 7. Industrie de la réparation et de l'entretien des personnes ; 8. Signes et graffitis ; 9. Affichage public ; 10. Importation d'éléments suburbains[14]. Dans d'autres passages, les « traits saillants » formulés par Vergara sont moins nombreux. De fait, les catégories avancées sont induites par l'expérience (et l'examen des images) afin de permettre un retour plus pertinent à l'observation ; dans la mesure où elles sont prises dans un processus de recherche et de questionnement, elles sont imparfaites et mouvantes. *Invincible Cities* ne propose pas de biais technique qui permettrait de sélectionner des vues correspondant à ces « traits saillants ». En revanche, sur le site *Tracking Time* (constitué plus tard), au sein d'une liste donnant accès à des lieux, une entrée conduit à une suite d'images de peintures murales de Martin Luther King, réalisées en divers endroits des États-Unis[15]...

13 Si les sites paraissent toujours transitoires et imparfaits, Vergara manifeste, au fil de tâtonnements successifs, l'ambition de combiner dimensions horizontale et verticale afin de renforcer la rigueur d'une approche documentaire. Il s'agit somme toute, pour lui, de tendre vers une structuration concertée de l'archive. La base de données se présente comme un dispositif capable de permettre cette

organisation croisée (même si les réalisations proposées par le photographe s'offrent, pour le moment, davantage comme des tâtonnements que comme des solutions abouties). Il s'agit pour Vergara d'inscrire les photographies dans un ensemble dynamique et organisé afin d'en faire de véritables « moyen[s] de découverte[16] ». À cette fin, le texte s'avère indispensable, même si son rôle paraît ancillaire.

14 Le photographe compare parfois son travail aux archives de la Farm Security Administration, qui visaient à documenter les effets de la grande dépression[17]. Alors que les images de la FSA ne furent pas diffusées, l'internaute peut aujourd'hui arpenter virtuellement les rues des ghettos. L'informatique permet de relier les vues à des cartes afin qu'elles soient localisées et rapportées à d'autres espaces ; elle autorise les échanges et les croisements d'information. Pour Vergara, « une image photographique n'est jamais complète en elle-même[18] » ; elle doit être confrontée à d'autres et reliée à des indications verbales. Le photographe a coutume de présenter d'ailleurs ses photographies aux habitants afin d'instaurer avec eux un dialogue. Les propos recueillis montrent combien ceux-ci s'identifient à leur ghetto (pourtant les traits qu'ils en retiennent sont ambivalents, car ils ressortissent généralement au passé).

15 Dans *Dead Cities*, le sociologue Mike Davis reconnaît aux travaux de Vergara une valeur « scientifique et historique[19] ». Le photographe a reçu une formation universitaire dans cette discipline, à l'université de Columbia ; il revendique une approche empiriste. À propos des ghettos, il cite d'ailleurs dans ses textes le sociologue Lee Rainwater[20]. Mais les recherches du photographe touchent aussi aux domaines de l'architecture, de l'urbanisme, de l'histoire, de l'anthropologie… L'archive qu'il a constituée autorise une approche complexe et décloisonnée des phénomènes, telle que défendue par Edgar Morin[21]. Une telle démarche propose un méta-point de vue sur les modalités d'investigation traditionnellement appliquées en sciences humaines. Si la recherche se combine pour Vergara à un engagement politique (son usage du net permettant de rompre pour partie l'isolement du ghetto), il est incontestable que l'archive – telle que le site lui permet d'exister – revêt pour lui une dimension heuristique.

OPP 2013 de Geoffroy Mathieu et Bertrand Stofleth

16 C'est également un travail d'enquête que mènent Geoffroy Mathieu et Bertrand Stofleth [22] lorsqu'ils décident – en 2012 – de créer leur propre Observatoire photographique du paysage sur le tracé du GR 2013. Il s'agit là du premier sentier de grande randonnée péri-urbaine créé en France. Son itinéraire, long de 365 km, n'est pas exempt de dimension politique puisqu'il travaille à l'intégration des différentes intercommunalités qui se rejoignent (en 2012) pour former la métropole d'Aix-Marseille-Provence [23]. En choisissant d'adopter ce GR pour en faire un espace d'investigation du territoire, Mathieu et Stofleth témoignent de la volonté de renouveler la démarche des observatoires photographiques du paysage [24], tels qu'ils se sont multipliés, en France et en Europe, depuis la mission photographique de la DATAR (1983-1989).

17 Mathieu et Stofleth travaillent en duo, se concertant pour réaliser ensemble les prises de vue. Procéder de la sorte, c'est d'emblée faire de la photographie un exercice de patience et de réflexion ; le déclenchement « à la sauvette » n'est tout simplement plus possible. Les deux photographes s'attellent, en particulier, à ausculter la relation qui s'établit entre la ville et la nature. Comme au sein de tout observatoire photographique du paysage, ils réalisent des images destinées à être reconduites.

18 Sur chaque vue, un trait blanc matérialise l'itinéraire suivi par les deux opérateurs. La présence de cette ligne insiste sur le protocole mis en place. Elle renvoie aussi à la pratique de la marche en tant qu'exercice propice à l'expérience du paysage. Les deux photographes affichent ainsi le désir de placer leur entreprise au croisement de deux filiations : d'un côté, celle des observatoires photographiques du paysage ; de l'autre, celle des marcheurs du *land art*, tels Hamish Fulton ou Richard Long [25]. Cependant, alors que ces derniers optaient pour des sites aussi proches que possible de la virginité des origines, Mathieu et Stoffleth ont choisi les « paysages usagés » de la région marseillaise. Leur démarche renvoie, à cet égard, à celle des membres du laboratoire d'art urbain Stalker, tourné vers l'exploration pédestre des terrains vagues et des sites délaissés à la périphérie des grandes

villes. La ligne blanche, visible sur tous les clichés, relie en tout cas les images entre elles – rappelant que chaque cadrage est articulé à un exercice de la mobilité.

19 La notion de « paysages usagés » n'est pas sans faire écho aux « *Man-altered Landscapes* » de l'exposition New topographics qui eut lieu à Rochester en 1975 [26] – dont on sait combien elle a influencé les photographes qui s'intéressent actuellement au paysage [27]. Ce sont en effet des sites fortement anthropisés qui sont mis en images par Mathieu et Stofleth. Les deux auteurs viennent renouveler le regard habituellement posé sur des espaces périurbains ordinaires, mobilisant le potentiel de défamiliarisation de la photographie pour provoquer une reconsidération de ces sites, normalement peu pris en compte [28]. De fait, par le biais du cadrage, les vues mettent en évidence certains voisinages, qui existent certes dans la réalité, mais se trouvent ainsi portés à l'attention du spectateur. Ce sont également les emplacements vacants qui ressortent, puisqu'ils prennent, au sein des vues, une importance comparable à celle des emplacements occupés. Ce sentiment d'équivalence des « pleins » et des « vides » se trouve servi par la précision des images de Mathieu et Stofleth, qui travaillent avec un appareil Hasselblad très performant ; il est conforté par les tonalités nuancées, les subtils dégradés de lumière de leurs photographies – certains coloris n'étant pas sans rappeler ceux des peintures de la Renaissance italienne. La photographie tend, par ailleurs, à niveler sur un même plan des bâtis étagés dans la profondeur du champ : des éléments se trouvent dès lors mis en relation, alors qu'une vision à l'œil nu les tiendrait à distance, par le seul mécanisme de l'accommodation qui sélectionne une zone de netteté extrêmement restreinte. Bien d'autres choix sont évidemment pratiqués par les deux photographes, mais ces simples paramètres travaillent à modifier la perception de lieux anodins que chacun croyait connaître.

20 Cent photographies ont été retenues et présentées sous deux formes complémentaires et d'égale importance : un coffret et un site. Le coffret en carton est jaune d'or et rouge vif. Ces couleurs sont celles du GR ; ce sont aussi celles des boîtes de pellicules couleur Kodak ; elles renvoient ainsi à l'idée d'une pratique de masse de la photographie. À l'intérieur du coffret, les cent vues sont présentées sous forme de cartes postales, portant au *verso* les mentions habi-

tuelles à ce type de support. Cette option rapproche encore le travail de Mathieu et Stofleth d'usages vernaculaires du médium. S'il est habituel que de tels jeux de cartes postales soient vendus aux touristes, ils sont généralement consacrés à des lieux qui « valent le voyage[29] », bien différents des sites représentés dans *Paysages usagés*. La référence demeure cependant – le caractère un peu « kitsch » du dispositif s'accordant somme toute assez bien à la banalité de sites, certainement boudés de la plupart des touristes. S'ajoute encore à cela une connotation un peu désuète : à l'heure du numérique et des *smartphones*, la carte postale est certainement beaucoup moins populaire que par le passé.

21 Assez loin de cette connotation, au *verso* de chaque carte postale, figurent la situation et l'orientation exactes de la photographie, chaque prise de vue étant précisément géo-localisée en vue de sa reconduction. En plus des cent cartes numérotées, le coffret contient une carte IGN à déplier, où figure le tracé rouge du GR 2013 et la position de chaque point de vue. À la différence du livre qui organise – plus ou moins – une perception ordonnée des images, le coffret laisse le spectateur libre des modalités de sa découverte.

22 Un site, intitulé OPP GR2013, se présente comme une tout autre modalité de présentation des vues, complémentaire de la précédente ; sans doute les acquéreurs du coffret ont-ils tendance à aller sur le site, et les internautes intéressés à acheter le coffret. Le fond du portail du site est du même jaune d'or que l'enveloppe cartonnée du coffret ; le sigle de l'OPP, présent sur les cartes postales (à l'emplacement traditionnel du timbre), apparaît également en haut à droite de ce portail : la solidarité du coffret et du site se trouve donc nettement signifiée. Sur ce dernier, un onglet renvoie d'ailleurs à la « publication » (*sic*) ; figure également une carte – un curseur situé à la droite de l'écran permettant de faire varier son échelle – sur laquelle le GR 2013 est tracé en rouge ; les points de vue sont indiqués en noir, par le biais d'une flèche qui indique l'orientation adoptée par les photographes. Cliquer sur un de ces signes permet de faire apparaître la vue qui a été réalisée à cet endroit. Le site invite également à la participation :

> Pendant dix ans, chaque point de vue fera l'objet d'une reconduction annuelle enrichissant le projet artistique de l'observatoire,

> contribuant ainsi à l'analyse de l'évolution des paysages de la métropole. Nous recherchons 70 participants pour réaliser les reconductions d'un point de vue de leur choix. Chacun se verra remettre l'œuvre originale (un tirage recto/verso sous diasec, incluant une fiche technique) qu'il pourra conserver tant qu'il réalisera pour l'observatoire les reconductions de son point de vue. Tout au long de l'année 2013, auront lieu des rencontres sur le territoire pour former les adoptants à la reconduction de point de vue et au traitement des images. Équipement nécessaire de l'adoptant : posséder un appareil reflex numérique équipé d'un zoom standard et d'un trépied [30].

23 Seulement soixante-dix des cent photographies sont ouvertes à une reconduction participative – les trente dernières étant reconduites annuellement par Mathieu et Stofleth eux-mêmes. Lorsque l'ensemble des images apparaît sur la page d'accueil, cliquer sur l'une d'entre elles permet de l'agrandir. Des indications détaillées [31] concernant la prise de vue apparaissent sous la photographie agrandie. La perception de chaque vue est donc intimement habitée d'éléments de nature langagière. Si l'image a été « adoptée », des flèches situées à sa droite permettent d'accéder aux reconductions effectuées.

24 Mathieu et Stofleth conduisent un travail d'enquête, qui repose sur un protocole rappelant ceux des chercheurs en sciences humaines [32]. Les prises de vue s'appuient sur un long travail de repérage. La méthode n'élimine pas la subjectivité, mais obéit à des règles clairement explicitées au sein du texte. Les deux photographes français n'agissent pas seuls, mais associés à des personnes possédant une expertise en matière d'urbanisme : « À l'invitation des photographes, un comité de pilotage composé des artistes du Cercle des marcheurs, de géographes, de paysagistes et d'aménageurs [les a accompagnés] dans leur appropriation et leur connaissance du territoire [33]. » La pratique de la prise de vue est partie prenante d'un travail d'investigation collective. Les photographies s'avèrent à même de constituer un complément aux études effectuées dans le cadre des sciences humaines, d'apporter des informations ou de susciter des réflexions comme ne peuvent le faire les outils traditionnels. Rudolf Arnheim a mis en évidence combien la dimension perceptuelle était nécessaire à la pensée productive ; il a stigmatisé le

« sous-emploi généralisé des sens[34] », quand les opérations cognitives s'ancrent notamment de façon intime dans la vision.

25 Les vues de Mathieu et Stofleth appellent à l'observation, au décryptage et à la déduction. Les deux photographes invitent à prendre « les images produites comme proposition[s] d'analyses et non comme illustrations de problématiques connues[35] ». Les vues invitent donc à la réflexion et à l'usage de la parole. Le site contribue indubitablement à donner une dimension collective à l'investigation, en appelant chaque internaute à la poursuivre – que ce soit par la pratique de la reconduction ou par l'adjonction de commentaires. Il n'est pas simple modalité de diffusion : il est partie prenante d'une œuvre, qui consiste en une exploration du territoire, passant par un archivage de photographies et d'informations.

26 Les sites *Invincible cities* ou *OPP 2013* sont, chacun à leur manière, partie prenante de démarches artistiques qui confinent à la recherche en urbanisme, en géographie, en sociologie ou en anthropologie. Pour Nathalie Heinich, une des spécificités de l'art contemporain est de jouer sur ses frontières ontologiques[36] : rapprocher l'art et la recherche en sciences sociales participe aujourd'hui de cette tendance. Une telle perspective appelle nécessairement la collaboration des mots et des images.

27 *Invincible cities* et *OPP 2013* ne constituent nullement des réalisations autosuffisantes, d'une part car ils poursuivent un travail de terrain (incluant la prise de vue, mais également le repérage, la marche, la documentation…), d'autre part car ils sont accompagnés de modalités complémentaires de présentation (livres, coffrets, expositions…) qu'ils ne répètent pas. Les travaux de Vergara ou de Mathieu et Stofleth, impliquant des pratiques variées et des supports différents, prennent l'allure de constellations, sans se départir pour autant de leur cohérence. Cette dernière tient à la finalité de l'investigation menée, comme à la place centrale accordée à la constitution d'une archive.

28 Il n'est donc pas surprenant que les possibilités offertes par le numérique, en matière de stockage et d'articulation de l'information, s'ajustent à leurs objectifs et puissent relayer un travail d'enquête sur le terrain. Les sites élaborés autorisent une organisation de l'archive, le classement d'images géo-localisées à partir de cartes et de catégo-

ries, la mise en relation de photographies et de textes, l'intervention collaborative des internautes, la connexion avec d'autres sites. L'écrit – à valeur plutôt dénotative ou programmatique – n'y est pas largement développé, mais il figure aux côtés des images et s'avère absolument nécessaire à leur compréhension. Cette présence relativement faible du texte se trouve, dans une certaine mesure, compensée par le fait que, sur internet, tout est information codée ; et ceci vient indiscutablement modaliser l'appréhension des photographies. Les sites se présentent donc comme les amorces de nouvelles formes « phototextuelles », enclines à se faire laboratoires pour mieux comprendre (au sens étymologique de « prendre ensemble ») certains phénomènes complexes.

29 Face à l'écran, l'internaute passe de la lecture des mots à l'auscultation des images. Il actionne aussi certaines commandes afin de faire apparaître d'autres photographies, d'agrandir un élément ou de trouver une information. Les passages de la lecture à la vision, ou à l'action, constituent des changements d'activités qui ne peuvent que travailler à une « distanciation » – favorisant le développement du questionnement. L'activité intellectuelle visant à la construction de la connaissance semble, pour partie, externalisée dans les mécanismes proposés et la manière dont la machine peut relayer l'investigation est susceptible d'être interrogée comme d'engendrer une forme de plaisir de type esthétique.

30 Sur ces sites, les mots et les images œuvrent de concert ; les internautes mènent peu ou prou l'enquête à partir des photographies et des textes. Actifs, ils comparent, relient, opposent ou identifient ; ils pratiquent analyses et déductions. Ces espaces se font encore invitation à ce que les visiteurs aillent sur les lieux poursuivre l'investigation ou encore consulter des journaux, des statistiques, des rapports pour mieux comprendre. Si la participation des amateurs à la production de la connaissance est ancienne, elle est devenue avec internet, un phénomène massif : il n'y a plus aujourd'hui de césure radicale entre le savant et l'ignorant [37]. Toute hiérarchie ne se trouve évidemment pas gommée, mais les amateurs peuvent apporter des précisions, des informations sensibles ou liées à l'expérience qui échappent aux experts spécialistes. L'utopie d'une construction commune de la science et de ses savoir-faire, sise sur un idéal de collaboration [38], se trouve en tout cas activée par de telles œuvres.

31 Si ces nouvelles formes « phototextuelles » engendrées par le numérique mettent le visuel à l'honneur, elles requièrent vigoureusement la présence du verbe qui permet de problématiser l'approche, de localiser et de dater les prises de vue, d'exprimer des injonctions, voire de rapporter des prises de parole. Par le truchement de cette collaboration, ces réalisations servent avec une efficacité singulière les démarches artistiques qui confinent au champ de l'enquête en sciences sociales – ces dernières participant aujourd'hui de ce qu'Hal Foster nomme un « retour du réel[39] ».

NOTES

1 Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias* [2001], Dijon, Les presses du réel, 2010, p. 63.

2 *Ibid.* p. 195.

3 *Ibid.* p. 394.

4 Voir à cet égard Éric Sadin, *La Vie algorithmique. Critique de la raison numérique*, Paris, Éditions L'échappée, 2015, p. 57.

5 Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, « NRF », 1996, p. 135.

6 Philippe Bazin, « Camilo José Vergara, un photographe scientifique » in Philippe Bazin, *Pour une photographie documentaire critique*, Paris, Créaphis, 2017, p. 141.

7 Voir par exemple : Camilo José Vergara, *The New American Ghetto*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995 (ouvrage pour lequel il reçut le prix Robert E. Park de l'association américaine de sociologie en 1997) ; *American Ruins*, New York, The Monacelli Press, 2003 ; *How the other Half Worships*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005 ; *Harlem: The Unmaking of a Ghetto*, Chicago, University of Chicago Press, 2013 ; *Tracking Time. Documenting America's Post-industrial Cities*, Bielefield, 2014.

8 http://invinciblecities.camden.rutgers.edu/intro.html.

9 https://camilojosevergara.com/.

10 Philippe Bazin, « Camilo José Vergara, un photographe scientifique », art. cit., p. 142.

11 Philippe Bazin, « Camilo José Vergara, un photographe scientifique », art. cit., p. 143.

12 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

13 http://invinciblecities.camden.rutgers.edu/intro.html.

14 *Ibid.*

15 Sous l'intitulé « MLK Folk Murals ».

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 Mike Davis, *Dead Cities*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 128.

20 *Ibid.*

21 Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe* [1990], Paris, Seuil, « Points Essais », 2005.

22 Bertrand Stofleth et Geoffroy Mathieu, parallèlement à leurs travaux artistiques personnels, réalisent ensemble au sein de l'association les Panoramistes, des projets photographiques depuis 2005.

23 Voir à ce sujet Jordi Ballesta, « *Paysages usagés*, ouvrage photographique et cartes postales d'une métropole ordinaire », in Philippe Antoine, Danièle Méaux, Jean-Pierre Montier, *La France en albums* (XIX^{e}-XXI^{e} *siècles*), Paris, Hermann, 2017, p. 302.

24 Voir http://www.opp-gr2013.com/ (consulté le 20 septembre 2017).

25 Jordi Ballesta, « *Paysages usagés*, ouvrage photographique et cartes postales d'une métropole ordinaire », art. cit., p. 301.

26 *Ibid.*

27 Danièle Méaux, *Géo-photographies. Une exploration renouvelée des territoires*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2015.

28 Bertrand Stofleth réside à Lyon, Geoffroy Mathieu à Arles. Les espaces mis en images sont donc également familiers aux deux praticiens. Par ailleurs, ces derniers ont longuement pratiqué le GR et y ont tissé des habitudes.

29 C'est ainsi que les hauts-lieux du tourisme se trouvent qualifiés au sein du guide bleu.

30 http://www.opp-gr2013.com/#.

31 Sous la première image, on peut par exemple lire : Commune : Vitrolles ; Site : D9 ; Date de prise de vue : 03/12/2012 ; Heure : 11h45 ; Photographe : Bertrand Stofleth, Geoffroy Mathieu ; Coordonnées GPS : 5.298533,43.449 ; N° de point de vue : GR2013328 ; N° de position du point de vue : 1 ; N° Image référence : GR2013_O328_01 ; Appareil photo : Hasselblad CFV39 ; Focale : 50 ; Hauteur : 157 ; Orientation : 355.

32 Danièle Méaux, « Géo-photographes », in Danièle Méaux dir., *Protocole et photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2014, p. 129-147.

33 http://www.opp-gr2013.com/#.

34 Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle* [1969], Paris, Flammarion, « Champs », 1976, p. 11.

35 *Ibid.*

36 Nathalie Heinich, *Le Paradigme contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences Humaines », 2014.

37 Patrice Flichy, *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil, « La république des idées », 2010, p. 70.

38 Dominique Cardon, *La Démocratie Internet. Promesses et limites*, Paris, Seuil, « La république des idées », 2010, p. 16.

39 Hal Foster, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2005.

AUTHOR

Danièle Méaux
Université Jean-Monnet, Saint-Étienne (CIEREC-EA 3068)

Au fil des temps

Jean-Yves Fick

DOI : 10.35562/marge.333

Copyright
CC BY-NC-SA

TEXT

1 Cher Gilles, cher Jérôme,

2 Avant même qu'il me soit permis de prendre la parole devant vous, quelques mots pour vous remercier de l'invitation que vous m'avez adressée, mais aussi pour l'attention portée au travail que je mène dans le fil des jours.

3 Et c'est toujours comme un avant-dire qu'il me faut aussi, ici, tenter de délimiter les lieux d'où je puis avoir et voix et parole, et ceux d'où je puis photographier. Dans l'un et l'autre cas, je ne puis m'empêcher de croire que s'ils sont, et quelle que soit leur nature, ces deux lieux sont avant toute chose les lieux d'une pratique, à la fois quotidienne, devenue comme « vernaculaire », et esthétique, du moins je me permets de la croire aussi effort vers cette dimension. Un peu improprement, je nomme volontiers lieu ce que je devrais mieux préciser : de fait a lieu quelque chose qui – avant le geste d'écrire ou de photographier – n'était pas, ou du moins n'était pas ainsi (approché, cadré, ressenti, dit) par ce qui en moi, à ces moments, dit « je », même absenté (in)volontairement.

4 Il me semble également que, pour clarifier la genèse toujours un peu mystérieuse, inaccessible pour moi, d'une forme – ou poème ou photographie – je pourrais recourir à ce que Jean-François Billeter [1] désigne en construisant la figure du « geste », qui, à l'instar des gestes d'un « artisan » (l'un des exemples qu'il cite est celui d'un charron, voire l'apprentissage du vélo, dont tous, plus ou moins, nous pouvons encore nous remémorer, contrairement à celui de la marche, bien trop lointain), ou ceux d'un « bon nageur », gestes qui à force d'être pratiqués sont « intégrés » pleinement et nous deviennent propres, ce qui est dire aussi que « la maîtrise d'un geste implique au contraire

une connaissance qui est la plus sûre et la plus fondamentale qui soit », « car nous laissons agir à ce moment-là l'ensemble de nos ressources, celles que nous connaissons et celles que nous ne connaissons pas. » [2] Geste donc, que de laisser advenir un poème, ou une image, qu'elle soit enregistrée sur un support autre que la mémoire ou non.

5 Photographie et poésie, me dites-vous. Et sans pouvoir vous répondre par l'une et l'autre forme, condensée presque en une seule, qui incarnerait les deux, un peu à l'instar du recueil *Kodak (documentaire)* de Blaise Cendrars, c'est bien par un aveu d'ignorance qu'il me faut commencer, et tenter de répondre depuis là, à même cette *tache aveugle* – à l'image de celle qui permet à l'œil de voir – qu'elles me sont toutes deux, photographie et poésie, et dont je ne puis rien voir ni rien savoir, *tache aveugle* par laquelle seule l'acte de *voir* se fait possible.

6 Quel que soit l'angle par lequel je tente d'aborder les objets qui nous occupent, c'est bien l'image d'une pratique comme aveugle, d'une *praxis*, d'une activité quasi musicale tendant à jouer *les yeux fermés* qui revient dans la phrase et cherche à se dire, au titre d'un faire devenu commun, puisque dans les usages qui sont les miens, les outils permettant la mise au net sont, à peu de chose près, identiquement logiciels, et partant, identiquement appuyés et provoqués par du code informatique, que je n'entends pas et dont je n'ai pas la maîtrise, que je ne chercherai plus à m'approprier, mais dont je dispose de l'usage.

7 Enfin il m'importe de placer les quelques remarques qui suivent sous le signe d'un quatrain, extrait du sonnet *Une photographie* d'Yves Bonnefoy, méditant « les rets » d'un portrait, dans lequel parfois il faut bien aller et accepter de « se reconnaître dans cette image » (*Encore une photographie*) :

> « Quelle misère cette photographie !
> Une couleur grossière défigure
> Cette bouche, ces yeux. Moquer la vie
> Par la couleur, c'était alors l'usage. » [3]

8 A moins que la mémoire ne me tende l'un des pièges dont elle est coutumière, l'ordinateur puis l'appareil photo (un bridge numérique,

puis un réflex, puis des hybrides, mais il y aurait tout un « *Je me souviens* » à la Perec à faire autour des appareils photographiques qui m'ont accompagné depuis l'enfance) ont trouvé à converger très rapidement, du moins dans l'emploi que j'en avais, essentiellement celui d'un silo de stockage. L'écriture n'a pas été nativement numérique, et de loin s'en faut en ce qui me concerne, je n'appartiens pas à la génération des « digital natives » et je conserve encore, sans trop savoir pourquoi, et les textes et le bloc de papier sur lequel je venais écrire, deux à cinq fois par semaine, les premières ébauches amenées à devenir poèmes sur le site, le lieu d'accueil où elles ont été ensuite dûment retranscrites, amendées puis mises en ligne. Il va de soi que je ne procède plus ainsi, le mode opératoire s'est altéré de lui-même, le site m'est devenu lui-même outil d'écriture, la main n'ayant plus alors qu'à se faire à d'éventuels changements de clavier.

9 Ce que je décris ici, est typique, sans doute, d'une pratique photographique que l'on pourrait dire « vernaculaire », bien que venant documenter certains aspects du réel, voire tenter son esthétisation, et l'écriture presque tout autant, dont l'objet serait et était surtout un devisement du monde, un « au jour le jour » autour des lieux où je vis ; la photographie lui a, pour un temps, donné l'impulsion première : la « chose vue » l'était d'abord par et pour la photographie le plus souvent, et de manière quasi épiphanique, elle s'en vient constituer de multiples « cabinets de curiosités ».

10 Écriture au quotidien, écriture aussi du quotidien, (sans aller retenir la liste de courses, ni la *todo list*, dont pourtant Christine Jeanney [4] a su tirer le parti que l'on sait), écriture tenue en parallèle aux carnets en prose, dont tout un premier ensemble de poèmes est venu se déposer sur *Gammalphabets*, chacun de ces poèmes, « sûrs secrétaires » « suivant de ce lieu les accidents divers » ne sont rien autre que « papier journaux » [5], ou pour le dire autrement, une écriture du peu, une écriture du presque rien, appuyée quant à sa typographie et quant à ses successions métriques sur une tentative de translittération plus ou moins librement inspirée des tankas ou des haïkus japonais. Pour avoir été amené à « toucher l'encre », (je n'ose dire « calligraphier » des kanjis) j'ai également touché du doigt ce que ce dessein pouvait comporter d'illusoire.

11 Dans cette première strate, où le site s'est d'un texte l'autre « inventé », la photographie allait peu à peu trouver son régime propre, d'abord volontiers illustrative, sans aller jusqu'à remplacer toute description possible, comme le voulait André Breton pour *Nadja*, elle allait inscrire une oblique au poème, oblique ouvrante qui s'est imposée en peu de temps comme l'une des « lignes de vie » [6].

12 Et c'est bien sous le regard d'autrui – que le dispositif technique du blog ou du site permet de rendre immédiatement possible – que ces tentatives se sont poursuivies, ont continué à se chercher, à progresser dans l'obscurité ouverte, regards en particulier ceux de François Bon, de Brigetoun (Brigitte Célérier) ou de Christine Jeanney, et bien d'autres encore qui tous, par leur bienveillance, ont fait que l'expérience du site ne tourne pas court, ni tout à fait à vide, lors de ses premières années, et celles qui ont suivi.

13 La stratification du « texte-image », qui appelait, me semblait-il à ce moment, le modèle d'une sédimentation [7], n'est plus, en tant que telle dans ce qui se propose à ma *praxis*. Si les « papiers journaux » demeurent, notamment dans un rythme d'écrire au quotidien, leur noyau actif insensiblement a changé les champs de force autour desquels ils gravitent, ainsi que leurs enjeux. Ce sont bien pourtant, tous, autant d'ekphrasis qui viennent signifier, un peu selon la modalité des hypotyposes, d'où la parole écrite était devenue un possible, puis sa propre exigence – portant aussi bien sa preuve que sa source en elle seule. La difficulté alors – qui bien que changée demeure, et majeure – consiste à composer un recueil continu avec ce qui somme toute est un discontinu ; ou, pour le dire autrement, et quiconque écrit connaît me semble-t-il cette difficulté, il convient de trouver le point exact à partir duquel le matériau composite d'abord va finir, s'il se peut, par trouver sa cohérence, tout en laissant à chaque poème son dire particulier.

14 Il ne m'est plus trop question du « vivre-instant » désormais, quand bien même cette intensité demeure, et son injonction, mais ailleurs dans le geste du poème, qui risque un dire au plus juste de soi, dire qui lui-même requiert une transparence double.

15 Non que le poème ne puisse envisager aussi l'horreur la plus insensée, ou que, volontairement, il cherche à s'aveugler et à ne considérer que les quelques traces qui demeurent ça et là de toute la

beauté dont le monde est malgré tout capable, celle notamment des aubes, ou des branches qui s'ouvrent à la lumière. Écrire me semble-t-il, dans l'expérience qu'il m'en est donné de vivre (elle peut cesser demain, et ne plus m'être accessible) au jour le jour, écrire requiert aussi et avant toute chose, ce que je nommerai la transparence de l'outil de saisie (carnet, claviers, et accès aux sites, et il en va de même des appareils photographiques que j'utilise) fondamentale elle aussi à sa mesure propre puisqu'elle met en jeu les savoirs cachés du toucher, et delà eux le corps tout entier (ses postures, le lieu où il se trouve physiquement) qui malgré la prétendue « dématérialisation » des supports de l'écriture est, à son tour convoqué à nouveau. Une fois établie, une telle transparence peut s'avérer un piège, la publication sur le site ne dispensant pas, malgré l'intitulé du bouton « *publier* », d'un re-travail complet du texte, j'entends bien de chaque texte et de ses sonorités, dans le cadre se fixant progressivement d'un futur recueil ; il viendra alors prendre en ce lieu nouveau et construit sur d'autres fondations, encore une autre de ses dimensions, une autre de ses harmoniques. Détailler ces étapes me serait trop long ici, et ne constitue pas l'enjeu du colloque (cela s'inscrirait plutôt dans le champ des études de génétique textuelle), mais étrangement, c'est bien là que le passage au support papier permet à l'écriture de se spatialiser et au recueil de trouver son architecture, serait-elle structure volontairement aléatoire et strictement pensée dans cette dimension pour une publication numérique[8], tâche que je ne saurais en aucun cas mener à bien au seul écran.

16 Au fil du temps, et c'est inévitable, chaque site où l'écriture continue à être et son propre mouvement, et à la fois son propre support, tend à devenir, à son échelle, une « fosse à bitume »[9] : en définitive, ce qu'il conserve est peu à peu effacé, ou enterré sous ce qu'il secrète de plus récent, des liens peuvent s'inactiver, des sites amis disparaître, des amis disparaître eux aussi, et en même temps, ce « passé » qui chaque jour se constitue, et bien ce passé peut venir innerver de loin en loin ce qui est en cours, voire être remis tout soudain au premier plan ; le support de l'écriture devient par là même la condition de son oubli, oubli de la lettre même de ce qui est dit par l'écriture continuée, sans doute, mais non oubli du geste qui la fonde, puisque celui-ci demeure, et à sa manière, toujours agissant et toujours en devenir tant qu'il est. Une injonction à aller devant soi, où son propre pas se

porte, serait-ce sans pouvoir discerner toujours ce qui est en jeu, ou ce qui a joué en soi des quelques claviers instrumentaux très limités dont on est le dépositaire.

17 Employant et déployant ces nouveaux outils, déjà anciens désormais si l'on se réfère aux rythmes toujours plus rapides du web, ce sont bien eux et leurs interfaces toutes matérielles qui impliquent changements au niveau des corps écrivants [10] ; il n'empêche, et c'est sans doute ce qui importe vraiment, qu'écrire reste cet intransitif que disait Blanchot, le fait d'écrire en continu et comme sous le regard des autres, s'ils prêtent attention à ce qui vient peu à peu se dire, fait cependant courir le risque d'abandonner cette nécessaire radicalité et chercher à écrire pour quelque chose, pour un groupe de lecteurs et deviendrait alors une activité qui tiendrait de la reconnaissance (sociale) de pair à pair, dans un espace infiniment vaste et infiniment indifférent.

18 Qu'il me soit permis ici d'exprimer un regret, puisque transitoirement dans les manières de publication qu'implique la « pixelittérature » [11], ce qui est venu se perdre semble bien être la transmission ou la médiation particulières que permettait la plaquette de poésie, le livre mince et de très peu de pages, presqu'encore manufacturé dans une édition comme pré-originale, à petit tirage, qui amenait à poser, poncer, menuiser et penser mieux, puisque devenues extérieures, les figures qui cherchaient à se dire autour d'une photographie ou d'une image ancienne [12] et trouvèrent ce biais là pour opérer leur cristallisation plus au net, plus avant. Le site, qui est aussi une instance de publication, ne saurait ici se substituer aux échanges avec le graphiste ou le typographe, demandant depuis le point de vue de leur métier eux aussi, à leur tour, un réexamen et un positionnement plus au net des textes. Quand bien même désormais, des livres minces originellement numériques sont devenus possibles via ce qui fut le *Print on demand* et qui tend désormais à devenir la norme, toutes maisons d'édition confondues.

19 La facilité et la circulation accélérée des images produites par la photographie numérique ne peut se substituer toujours à ce qui se perd, facilité danger et perte à la fois puisque les garants traditionnels du sens de l'image sont désormais eux aussi noyés dans un flot incessant et sans cesse plus rapide même que ce que nos regards

sont capables de faire leur, flot qui n'a de cesse presque que de se submerger lui-même, hypnotisant au passage ses spectateurs. En revanche, il est vrai que s'offrent des possibilités multiples de co-élaborations, avec une facilité dans l'échange auparavant inconnue ou trop rare [13], même du point de vue des « livres de dialogue » selon la belle expression d'Yves Peyré, ouvrages liant les démarches d'un peintre et d'un écrivain. Où œuvraient les réseaux de libraires, de passionnés, de collectionneurs de « livres pauvres » (l'invention de la notion revient à Daniel Leuweers, en 2003) ou de bibliothécaires, une médiation vivante de bouche à oreille, la recommandation passe par le lien et les réseaux sociaux, et aboutit, bien souvent, à une bruyante solitude, puisqu'il faut bien le reconnaître, à l'heure où je vous écris, l'effervescence des débuts semble être parvenue au bout de ce qui l'animait quant à l'écriture, au bout aussi de ce qui faisait l'effervescence d'un web littéraire.

20 À la manière des textes, qui peuvent graviter et chercher à dire, serait-ce *via* une autre expérience, une émotion picturale, les images tendent elles aussi à s'organiser autour de logiques sérielles, celle qu'incarne si parfaitement le travail de Duane Michals en photographie, pour ne citer qu'un seul nom, voire s'apparenter -- m'a t'on dit à propos d'un projet d'exposition en cours – à un retable médiéval. La photographie numérique n'oublie ni n'annule ce qui la précède, pas plus que ne le fait l'écrire (numérique). Tout comme l'image argentique, elle vient documenter parfois une forme de finitude, celle très particulière et oblique que Walker Evans, par exemple, élabore en photographiant une série d'outils achetés neufs, sur fond blanc, avec toujours le même éclairage et la même chambre photographique, ou celle que le poète Antoine Emaz vient imaginer pour ses « choses-temps » dans *Cuisine* [14]: « Ce qui m'intéresse, c'est que l'immobile de la photo dise le temps. Je prends au mieux, le plus platement possible, des objets détériorés, salis. Non pas la patine du temps, mais son usure. Quand j'aurai entassé assez, trier et centrer peut-être la série sur l'objet neutre qui à force de manipulations, d'usage, se vide et dans le même temps devient singulier. » (à ma connaissance, le projet que dit le journal n'a pas encore été publié).

21 Ou, pour en revenir à ce que je pensais initialement vous écrire, et qui s'est perdu dans les méandres de la phrase en prose, dont je suis fort peu coutumier, peut-être pourrait-on dire que les sites à quatre

mains, ou les œuvres ainsi conçues tendent à venir sur le terrain de l'*artepovera*, non que l'on y récupère des débris ou des bois flottés, mais que l'on y met en tension avec finalement fort peu de moyens, deux pratiques, écriture et photographie, cette dernière souvent typiquement vernaculaire, pour en revenir aux *Todolistes* de Christine, par exemple, ou bien écriture et peinture pour mentionner ici le travail de Francis Royo et Claudine Sales, dans leur projet commun de *Contrepoint*, encore visible ici https://contrepointdotco.wordpress.com/.

22 *Donner à voir*, pour reprendre l'expression chère à Paul Éluard, et un donner à voir ou lire comme immédiat, (les scripteurs peuvent décider de se donner le temps de relire, de reprendre, d'effacer ce qui deviendra un repentir, connu de la seule mémoire électronique du site) amplifié par la technicité somme toute très simple d'usage du blog, quand bien même qui maîtriserait le code informatique mieux que je ne le fais pourrait s'approprier encore bien mieux toutes les virtualités qu'il offre : voilà ce qui me semble à nouveau mis au premier plan, quoi que paradoxalement ce choix du « donner à voir » soit immédiatement dilué dans un bruit de fond où il se perd. Mais reconnaître à l'outil cette possibilité neuve de simultanéité qu'il ouvre, indépendamment des contingences géographiques qui nous affectent.

23 Enfin, il me semble que d'une manière générale, la question de la légitimité de nos pratiques se repose d'une manière peut-être plus aiguë, quand il serait parfois plus urgent d'aller ouvrir la fenêtre et de regarder passer les nuages, et ce d'autant plus que « techniquement », en ce qui concerne l'image, photographier n'a jamais été aussi simple, un téléphone pourrait y suffire, y compris à des fins professionnelles de documentation du réel. Désormais, combien de journalistes se déplacent-ils encore avec le photographe employé par le même quotidien qu'eux ?

24 Encore convient-il de s'interroger sur ce que l'on fait, comment on le fait et pourquoi, à l'image d'Antoine Emaz , toujours dans *Cuisine* : « Ce qui m'intéresse dans la photo, c'est une forme de mémoire écrite de la vue. Mémoire écrite pour qui, sinon pour moi ? Et en cela, mes photos importent-elles ?

25 Photo liée à la jouissance de voir et à la capacité de capter cette jouissance, amoindrie certes, sauf si elle est construite, non pas artistiquée mais simplement écrite. J'ai très peu de photos de ce type. C'est de ce côté qu'il faudrait travailler. « Écrire et photographier importent-ils encore si ce n'est pour nous permettre de « rater mieux » ? [15] Interrogation qui vaut pour le poème, et qui fait que désormais, encore plus radicalement, c'est cela seul qui importe dans ce qu'est le devenir de notre monde.

26 En ce qui concerne mon très modeste atelier, quelques éléments que je n'ai pas abordés demandent encore à vous être précisés, en quelques mots. Pratiques liées, tout d'abord, re–liées davantage encore par l'identité du traitement que leur vaut l'encodage, photographie et poésie aujourd'hui tendent à se séparer. J'en veux pour preuve le peu de photos qui se déposent sur *Gammalphabets*, je tends désormais à privilégier un autre service en ligne dédié plus spécifiquement à la photographie. Si les deux gestes se sont disjoints, ils ne sont pas devenus incompatibles, de loin s'en faut. Simplement, il me semble que chaque medium requiert à ce qui, en moi, lui donne existence ou possibilité d'être, la part d'attention qui lui est due dans une syncope, voire un oubli s'il est possible, de l'autre pratique. Du détail relatant dans la chose vue toute l'étrangeté du monde, ses possibles épiphaniques, qu'elle collectionnerait, la photographie telle qu'elle m'est donnée s'ouvre progressivement aux scènes de rue, aux questions sociétales, aux paysages, et oui, à une forme de picturalité. Et c'est non sans un certain amusement que je note, au retour de certaines promenades urbaines exclusivement photographiques, avoir réalisé autour de 12, 24 ou 36 images, contrairement aux 200 à 300 typiques depuis la photographie numérique. Si je travaille volontiers en collaboration avec des photographes, c'est plutôt en tant qu' « écranvain » [16], et encore est-ce à peine si je me considère comme légitime dans l'un ou l'autre exercice. Pour reprendre un passage de Vilém Flusser, « si dans sa quête de possibilités, il [le photographe] se perd à l'intérieur de l'appareil, il peut maîtriser la boîte (…) Aussi l'appareil fait-il ce que le photographe exige de lui, bien que ce dernier ne sache pas ce qui se passe à l'intérieur de l'appareil ». A rebours, écrire implique justement, pour moi, qu'advienne au moment où le texte se fait, s'élance, une forme verbale

vraie ou juste (au sens musical du mot) qui n'était pas là, ni n'avait voix auparavant.

27 Pour finir, la question de ce que nos sites, comme autant de fosses à bitume, viennent à leur tour archiver, jusque dans les démarches les plus hasardeuses, documenter ou figurer d'un œuvrer, et bien la question reste ouverte à sa propre inconnue, et pour quel sens, et pour quels archéologues, elles se pose d'ores et déjà, dès maintenant, si tant est qu'une trace en demeure lorsque nous aurons disparu, ou choisi de la faire disparaître. Tant qu'il est alimenté, mis à jour et que son hébergement est payé, un site internet demeure fonctionnel : lorsque cela ne sera plus le cas, pour l'une ou l'autre raison, l'accès n'en sera plus possible, contrairement aux merveilleuses « malles oubliées » qui ont livré aux lecteurs l'essentiel des poésies orthonymes et hétéronymes de Fernando Pessoa, ou les *Tas de papiers* d'Emmanuel Kant. Fosse à bitume, oui, nos sites le sont bien, mais, hors l'archivage extérieur et périodique par collecte Héritrix, ils n'assurent pas une conservation à long terme.

28 Malheureusement, je n'ai pas la tête assez théorique pour même tenter de résoudre ce qui, à l'heure actuelle, reste aporétique, puisque nous-mêmes, nous considérons comme littéraire rétrospectivement des œuvres qui ne s'inscrivaient pas dans ce champ pour leurs auteurs mêmes[17]. Nos sites ne sont plus archives privées, ni albums de famille, ni coupes stratigraphiques dans le temps, ils sont lisibles par qui veut bien s'en donner la peine, et publics ou sous licence creative commons pour peu que nous les voulions ainsi ; et pourtant, peut-être viennent-t-ils aussi, les uns en complément des autres, témoigner d'une sorte d'air du temps, à la manière d'une archive toujours mouvante et fuyante, toujours en devenir, ainsi que le sont nos vies devenues.

NOTES

1 Jean François Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, éd. Allia, 2002, 2010, p. 24.

2 *Ibid.* , p. 94.

3 Yves Bonnefoy, *Raturer outre*, poèmes, éditions Galilée, 2010.

4 Christine Jeanney, *Todolistes*, éditions Publie.net.

5 Joachim du Bellay, *Les Regrets*, « Je ne veux point fouiller au sein de la nature ».

6 Série photographique des *lignes de vie* : https://gammalphabets.org/2010/11/20/lignes-de-vie-i-2007/.

7 https://gammalphabets.org/about/.

8 Le recueil *Blancs*, initialement, outre les lectures polyphoniques de certains textes et l'exploration « plastique » de l'espace de la page prévoyait une circulation aléatoire à l'intérieur de certaines de ses parties, projet abandonné en raison du poids numérique qu'aurait pris le code permettant cela.

9 https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article749.

10 Voir, par exemple, les *Carnets* d'Arnaud Maïsetti : « Si ce qui passe dans l'écriture numérique, *via* écran, diffère de l'écriture papier, c'est pour moi un changement dans le corps lui-même : qu'on saisisse le texte sur une tablette finie de lettres, impulsion verticale des doigts, et non lancée du poignet horizontalement sur la feuille, frappe, et non déliée de la main, et séparation physique, spatiale de l'endroit où le texte se saisit et le lieu où il apparaît – tout change d'axe.
Cela fait quelques temps maintenant que je ne regarde plus mes doigts frapper. » http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article249.
ou « Mais écrire en ligne n'annule pas non plus le corps, au contraire : le geste de la frappe, comme il rejoint la musique aussi, rend sensible le martèlement des mots » http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article2105.

11 Cf Gilles Bonnet, à qui revient l'invention de la notion de pixelittérature.

12 On peut songer notamment aux livres « minces » des éditions Galilée, en particulier le *Raturer outre* d'Yves Bonnefoy, ou au *Boutès*, voire au *George La Tour* de Pascal Quignard.

13 Deux travaux personnels de cet ordre seraient https://bassescontinues.wordpress.com/ et https://www.publie.net/livre/rubato-bona-mangangu-jean-yves-fick/ , sans oublier les ouvrages en co-élaboration avec la photographe Louise_Imagine :https://www.publie.net/livre/blancs-louise-imagine-jean-yves-fick/ et https://www.publie.net/livre/inlands-louise-imagine-jean-yves-fick/.

14 Antoine Emaz, *Cuisine*, éditions Publie.net, 2011.

15 Samuel Beckett, *Cap au pire*, éditions de Minuit, 1991. « Dire pour soit dit. Mal dit. Dire désormais pour soit mal dit.
Dire un corps. Où nul. Nul esprit. Ça au moins. Un lieu. Où nul. Pour le corps. Où être. Où bouger. D'où sortir. Où retourner. Non. Nulle sortie. Nul retour. Rien que là. Rester là. Là encore. Sans bouger.
Tout jadis. Jamais rien d'autre. D'essayé. De raté. N'importe. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux. »

16 Gilles Bonnet, *Pour une poétique numérique*, littérature et internet, Hermann, 2017.

17 François Bon, *Tiers Livre*, entre autres occurrences, celle-ci : « Il y a quelques axiomes à cela : la littérature depuis l'origine n'est qu'une détermination rétrospective, qui ne se proclame pas depuis ses acteurs même, et dont les grandes mutations ont toujours correspondu à des mutations dans l'usage – ou l'équilibre – du lire/écrire, y compris dans son appropriation « privée ». Ainsi, de l'écriture épistolaire, ainsi de ce que nos biceps préférés du XIXe nommaient « mœurs » (c'est la catégorie sous laquelle se range *Le rouge et le noir*) ou « mœurs de province » (*Madame Bovary*) ou « études sociales » (Balzac). ». http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article4734.

AUTHOR

Jean-Yves Fick