

« Chercher les forces obliques » : poétique anamorphique dans l'œuvre photolittéraire de Lydia Flem

“Chercher les forces obliques” : Poetics of Anamorphosis in Lydia Flem’s Photoliterary Works

Servanne Monjour



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/7733>

DOI : [10.4000/itineraires.7733](https://doi.org/10.4000/itineraires.7733)

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Référence électronique

Servanne Monjour, « « Chercher les forces obliques » : poétique anamorphique dans l'œuvre photolittéraire de Lydia Flem », *Itinéraires* [En ligne], 2020-1 | 2020, mis en ligne le 22 septembre 2020, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/7733> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.7733>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.



Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

« Chercher les forces obliques » : poétique anamorphique dans l'œuvre photolittéraire de Lydia Flem

*“Chercher les forces obliques” : Poetics of Anamorphosis in Lydia Flem’s
Photoliterary Works*

Servanne Monjour

Merci à Lydia Flem de m'avoir donné l'autorisation de publier ici ses photographies, merci à elle pour son écoute et sa lecture si généreuse.

Quelque chose avait basculé. Un instant plus tôt, rien n'était arrivé, un instant plus tard tout était bouleversé. Alice aimait revenir en songe au Pays des Merveilles ; sa phrase favorite était : « Faisons semblant. » Mais ce soir-là, à la veille des vacances, au moment d'aller se coucher, il se passa un événement tout à fait inattendu. Alors qu'elle se regardait dans la glace, essayait l'une après l'autre ses robes d'été, elle passa réellement de l'autre côté. Il n'y avait plus de semblant.

– Ce n'est pas du jeu, murmura Alice en découvrant ce qu'elle découvrit. Comment nommer ce qui venait de se passer, de surgir comme la bête dans la jungle, elle ne le savait pas. Peu importait le nom d'ailleurs. La chose était là, à n'en pas douter, même si elle hésitait à la désigner d'un nom ou d'un autre. Alice s'interrogeait : à quel moment la joie s'était-elle retirée ? Quand le basculement s'était-il produit ?

Où était la frontière entre un ici déjà étrange et
un là-bas inquiétant, mais encore familier ?

[...]

Alice savait qu'elle n'avait pas d'autre choix que
de consentir, donner son consentement à ce qui
était advenu, à ce qui était. Ne pas se cabrer, ne
pas se révolter ; au contraire : épouser le
déséquilibre, chercher les forces obliques, la
botte secrète.

Dire oui.

Oui, dans les larmes et dans les rires.

Il naîtrait peut-être des arcs-en-ciel. (Flem 2011 :

13)

- 1 Il est des événements qui, dans la vie d'un écrivain, ont un impact décisif sur l'écriture. Vincent Kauffman, à propos de Michel Leiris¹, parlera ainsi de ces instants où « la vie et l'œuvre coïncident, ou presque, dans ce point de suspension où toutes les deux ont failli s'interrompre » (Kaufmann 1990 : 65). Pour Lydia Flem, cet événement se produit un soir d'été, lorsqu'elle découvre, sur son sein, une tumeur contre laquelle elle s'apprête à lutter pendant plusieurs mois. *La Reine Alice*, publié en 2011 aux éditions du Seuil, livre le récit de cette bataille et marque un tournant majeur dans l'œuvre de Lydia Flem qui, tout au long de sa maladie et de son traitement, s'est livrée à une pratique photographique intense et inédite. Ainsi devenue photographe, Lydia Flem fait basculer du même coup son écriture du côté de la photolittérature². À travers ce basculement qui, initialement du moins, procède davantage d'une stratégie de survie que d'un projet artistique, se dessine une poétique photolittéraire singulière dont je démontrerai dans cet article le caractère *anamorphique*. Sous le patronage de l'anamorphose, j'entends ainsi décrire l'économie complexe des rapports que tisse Lydia Flem entre le texte et l'image, l'un au miroir (déformant) de l'autre, la signification de l'un délibérément incomplète sans l'autre. Un déséquilibre permanent qui, dans cette force oblique qu'il déploie, permet de résister à la violence d'un événement en tous points insensé.

Il était une fois le cancer : le défi de la représentation de la maladie

- 2 *La Reine Alice* est d'abord le récit d'une maladie dont le traitement est presque aussi agressif que le mal : comme on combat le feu par le feu, la tumeur ne peut être vaincue que par le poison de la chimiothérapie, qui attaque tout le corps sans distinction. Une double peine :

La tête entre les mains, Alice poursuivait sa lecture de Gogol lorsqu'elle remarqua que ses cheveux n'étaient plus là où ils devaient être. Ils gisaient, répandus autour d'elle. Elle toucha son crâne, il était nu comme celui d'un nouveau-né. À coup sûr se dit Alice, il n'y avait aucun doute, cette disparition signait le commencement du commencement. (Flem 2011 : 23-24)

Luttant contre ce corps étranger venu envahir son propre corps, l'écrivaine voit de plus s'ouvrir un second front du côté des médecins, des infirmiers et des aides-soignants, dont elle est certes la patiente, mais une patiente tenue d'« accepter les traitements sans broncher et surtout, quoi qu'il arrive, [de] patienter » (Flem 2011 : 188) :

- Tendez le bras ! la jambe ! Respirez ! Ne respirez plus ! ordonnait le Contrôleur, qui tirait Alice à hue et à dia. Il l'observa sous tous les angles au microscope, à la longue-vue, à la lorgnette de théâtre, puis au microscope, en vain. Comme il ne décelait rien, il s'impacienta, se mit en colère, appela un collègue, qui refit les mêmes opérations, sans plus de succès. [...] Vous êtes entrée dans le LAV, le Labyrinthe des Agitations Vaines, vous ne pouvez plus en sortir avant d'en avoir parcouru toutes les circonvolutions. Lisez le règlement ! Ici, vous ne vous appartenez pas, vous êtes un objet de manipulations pour le progrès de la Science, notre Reine Rouge bien-aimée. [...]

- Ne cherchez pas à contrôler, c'est moi le contrôleur, déclara le quatrième contrôleur, qui tentait tout aussi vainement que ses prédécesseurs de mettre en évidence une jonction Nord-Nord-Ouest. Vos veines sont introuvables. C'est inadmissible. (Flem 2011 : 131)

- 3 Si le ton de *La Reine Alice* peut paraître satirique – plus exactement, le récit s'inscrit dans un registre parodique, proposant une réécriture de l'œuvre bien connue de Lewis Carroll – il ne s'agit nullement de régler ses comptes avec le personnel soignant, mais bien de trouver la langue adéquate pour livrer le récit d'une traversée infernale du système médical et de ses protocoles de soin déshumanisants. Là où le réel frappe par tant d'absurdité, tant d'irréalité, il faudra bien trouver une porte de sortie. Le détournement de l'univers carrollien, opéré par cet art du déplacement qu'est la parodie, est évidemment essentiel, même s'il n'est sans doute pas le plus décisif. Car pour Lydia Flem, le véritable exutoire se situera dans l'expérimentation d'un nouveau média, la photographie, qui viendra elle-même transformer sa pratique autobiographique pour la faire basculer vers une écriture photolittéraire.
- 4 Surtout connue pour ses récits autobiographiques sous forme d'essai, Lydia Flem s'aventure donc cette fois du côté de la fiction – ou plus exactement de l'autofiction. De *Comment j'ai vidé la maison de mes parents* (2004) ou *Comment je me suis séparée de ma fille et de mon quasi-fils* (2009) à *La Reine Alice* (Flem 2011), la stratégie d'écriture change radicalement. La narratrice qui assumait pleinement le pacte autobiographique laisse place à une figure littéraire et culturelle célèbre : Alice, héroïne carrollienne devenue pour un temps l'avatar de l'autrice dépassée par la violence de la maladie et de ses traitements. Il était donc une fois le cancer... Ce fameux soir d'été où elle découvre la tumeur en s'observant dans le miroir, Alice est happée par son reflet, entraînée par le Blanc Lapin « de l'autre côté de soi », dans un monde où la réalité se mêle aux fables inquiétantes de Lewis Carroll, *Alice's adventures in Wonderland* (1865) et sa suite *Through the Looking-Glass* (1871), transformées en allégorie de l'hôpital et de ses protocoles de soin. Simple pion sur l'échiquier de la Maison du miroir, elle devra redevenir Reine pour gagner son ticket de sortie. La partie s'annonce serrée.

Figure 1. *Blanc Lapin*, 21 août 2009

Courtesy Galerie Française Paviot (photo reproduite dans l'édition 2011 de *La Reine Alice* au Seuil).

- 5 Cette migration vers l'autofiction s'accompagne d'un déplacement médiatique : Lydia Flem, désormais, jongle entre le texte et la photographie, un média qu'elle a découvert, ou redécouvert, à la suite d'une séance de chimiothérapie, et qui va jouer un rôle majeur dans sa guérison – et sur son écriture. Pour bien comprendre cette influence, il n'est pas inutile de détailler brièvement la genèse de *La Reine Alice* : en 2008, alors qu'elle est en chimiothérapie, Lydia Flem tient régulièrement un journal photographique, publié en ligne sur son blog³. Trop épuisée par la maladie et ses traitements pour écrire avec la même régularité qu'auparavant, elle adopte alors la photographie comme principale forme d'expression. L'écriture de *La Reine Alice* ne s'est imposée qu'après guérison, à partir de ces photos, dont vingt-trois ont été sélectionnées et intégrées au livre paru en 2011 aux éditions du Seuil⁴. Parallèlement, le journal photographique a lui-même fait l'objet de plusieurs expositions, avant d'être publié à l'automne 2013 sous le titre *Journal Implicite* aux éditions de la Martinière (accompagné d'autres projets photographiques de Lydia Flem). Aussi, comme le souligne Alain Fleischer (2014a : 47), « au lieu que les images soient les illustrations de cette histoire, c'est le texte qui est devenu après-coup leur superbe légende (il faut ici prendre le mot légende dans son double sens) ».
- 6 Entre 2008 et 2011, presque par nécessité, Lydia Flem est donc devenue photographe aguerrie, bénéficiant rapidement d'une forte reconnaissance – en 2015, la Maison européenne de la photographie lui consacre déjà une exposition. Ses images, en forme de rébus visuels, se sont tout de suite inscrites dans un univers visuel original et singulier. Lydia Flem pratique en effet une photographie que l'on pourrait rapprocher du courant plasticien, comme le suggère d'ailleurs Alain Fleischer, qui souligne combien le travail de l'artiste « n'est pas seulement la saisie d'un instantané visuel,

mais le résultat d'une construction, directement ou lointainement sous-tendue par la langue, par les mots » (Fleischer 2014b : 50). On se risquera à émettre l'hypothèse que ce défi de la représentation du corps malade et des traitements contre le cancer n'est guère étranger à cette pratique exigeante de la photographie, dont le sens doit être déchiffré comme on perce une énigme, mais toujours avec une pointe de fantaisie ou d'ironie. Et tandis que Lydia Flem s'adonne à la photographie conçue comme une écriture visuelle, son écriture littéraire va elle aussi subir une transformation, empruntant un tournant que l'on qualifiera de « photolittéraire ».

De l'autre côté de soi : le mythe photolittéraire de la révélation

- 7 À une époque où l'étude des interactions entre la littérature et les autres médias connaît un grand succès, il est parfois difficile de s'y retrouver entre des approches et des terminologies voisines : littérature illustrée, intermédialité, archéologie des médias, photolittérature... Ce dernier terme semble toutefois particulièrement approprié pour commenter le travail de Lydia Flem. Selon une définition minimale⁵, la photolittérature désigne ces œuvres littéraires intégrant le média photographique, que ce dernier intervienne sous forme « d'illustration » ou qu'il joue un rôle de premier plan dans la structure narrative du texte. Depuis la naissance officielle du daguerréotype, en 1849, la littérature a tantôt considéré la photo avec défiance ou hostilité franche, tantôt au contraire avec enthousiasme et crédulité. Elle n'a cessé en tous les cas de se nourrir et de s'inspirer de ce média, participant à en établir une mythologie qui, aujourd'hui encore avec la transition numérique, continue de s'écrire. Ces échanges, ou encore cette « conjonction polémique⁶ » entre littérature et photographie, se sont en particulier cristallisés autour d'un questionnement ontologique : il fallait en effet chercher à comprendre la nature de ce média – dont le fonctionnement technique, d'abord mal compris, laissait entendre que l'image constituait une empreinte directe laissée par la nature. Révélée dans la mystérieuse et mystique chambre noire du photographe, l'image était elle-même sommée de révéler le réel. Sous la plume des écrivains, la révélation est rapidement devenue une métaphore photographique autant qu'une métaphore du fait photographique. Or c'est à cette question photolittéraire de la révélation que Lydia Flem entend apporter une contribution originale, qui prend à revers les récits « photobiographiques⁷ » traditionnels.
- 8 L'exigence de révélation des images – ou par l'image – est notamment ce qui a conduit les récits de soi à exploiter, probablement plus que n'importe quel genre littéraire, la photographie. Conçue comme une « trace du passé », un « embrayeur de la mémoire », la photo a de quoi passer pour la meilleure alliée de l'autobiographe, venant corroborer un témoignage, ou encore prendre le relais de la mémoire lorsque celle-ci fait défaut. Portraits et autoportraits, album de famille, image d'archive... la photographie ne représente-t-elle pas le réel, ou mieux, n'est-elle pas un morceau du réel lui-même arraché au temps ? Bien évidemment, les écrivains ne sont pas si naïfs, et la puissance testimoniale de l'image a sans cesse été contestée. Même Roland Barthes – dans *La Chambre claire* – finit par s'y résoudre : impossible de publier la photo du Jardin d'hiver (elle n'existera donc pour le lecteur qu'en tant qu'ekphrasis), car son pouvoir épiphanique de révélation est à usage unique. La photo n'a rien d'une évidence. Elle

n'est pas un enregistrement du réel, mais une construction complexe – une construction visuelle, bien sûr, mais aussi une construction discursive, une métaphore. Et c'est notamment dans cette dimension métaphorique qu'elle peut parvenir à révéler quelque chose. Les images-rébus de Lydia Flem, qui se déchiffrent plus qu'elles ne se regardent, en disent quelque chose.

Figure 2. *La Reine Rouge*, 12 mars 2009



Courtesy Galerie Française Paviot (photo reproduite dans l'édition 2011 de *La Reine Alice* au Seuil).

- 9 Ainsi Lydia Flem signe-t-elle, dans *La Reine Alice*, un dispositif photolittéraire bien déroutant, que l'on pourrait même à première vue qualifier d'anti-autobiographique : le corpus photographique à l'origine du récit ne relève certainement pas d'un usage documentaire, d'une volonté de s'inscrire dans l'histoire ou le témoignage. Empruntant à l'esthétique plasticienne, les clichés présentent des assemblages d'objets hétéroclites dont on devine qu'ils n'ont rien d'arbitraire, mais dont le sens n'a rien d'une évidence. Yves Bonnefoy (2014) parle de « composition », mais on pourra aussi employer le terme de « tableaux photographiques » pour qualifier ces rébus visuels qui rappellent à maints égards le travail de Claude Cahun⁸. Il y aurait presque quelque chose d'anti-photographique dans ces images – ou à tout le moins anti-photobiographique, dans la mesure où l'impératif mimétique est congédié. Ce déplacement se poursuit dans le récit autofictionnel, qui se greffe comme on l'a vu à l'univers fictionnel si singulier de Lewis Carroll qui, d'ailleurs, a largement inspiré les photographies du journal : jeux de cartes mettant en scène la Reine de cœur (en miroir de la Reine rouge) ; montre à gousset attribuée au Blanc Lapin (en miroir du Lapin blanc carrollien, et son angoissant compte à rebours). Avec ses portraits à clé, la stratégie autofictionnelle est radicale : il ne s'agit pas ici d'arranger les faits en leur greffant quelques éléments romanesques, mais véritablement de plonger dans la fiction de Carroll et son univers monstrueusement

merveilleux. Ce parti pris, assez inattendu pour un récit de soi, pose question : à quoi sert ici la fiction ? À pallier un indicible ? Où se trouve la frontière entre le réel et l'imaginaire ? Quel est le pouvoir effectif de l'écriture ou, comme se le demande Alice : « la fiction peut-elle suspendre la mort, ou du moins en obtenir un sursis ? » (Flem 2011 : 197).

- 10 Cette question est essentielle. À première vue, il est vrai que *La Reine Alice* pourrait donner lieu à une interprétation purement métaphorique : il s'agirait là d'un conte, d'une allégorie venue raconter, tout en lui faisant écran, un trauma – le cancer, ses traitements, la mort frôlée de près. Une écriture-thérapie, en d'autres termes. La fiction serait un dérivatif, et la photographie – qui semble renoncer à enregistrer le réel – une représentation symbolique de cette épreuve. Tout au plus pourrions-nous reconnaître, dans cette forme pudique et ludique, une sorte de satire du monde médical. Un remède imaginaire, somme toute – comme la littérature compte son lot de malades imaginaires.
- 11 Parions que les choses sont pourtant plus complexes. Le travail de Lydia Flem s'inscrit en effet en plein dans la question photolittéraire de la révélation, qu'elle déplace cependant à un niveau méta-photolittéraire. Car l'enjeu n'est plus de savoir si la photographie dit quelque chose du réel ou si elle ment ; il n'est pas question, non plus, de débattre de la capacité de la littérature à pallier l'indicible ou l'irreprésentable. Il s'agit, au contraire, de comprendre comment notre écriture, littéraire ou photographique, peut participer à la (re)construction de la réalité – lorsque celle-ci est frappée d'irréalité, semble avoir sombré dans le chaos. Le concept même de réel, entre-temps, est devenu plus indécidable que jamais, plus monstrueux aussi. L'acte d'écriture – qu'il soit littéraire, photographique, photolittéraire – s'est transformé : il est peu à peu passé d'un régime de la représentation à une logique de la performativité. La fiction n'est nullement une esquivé, un artifice ou une allégorie. Elle vient construire et reconstruire du sens, tenter de réordonner le réel, ou du moins de mettre de l'ordre dans son désordre.

La poétique de l'anamorphose : le point de vue oblique

- 12 Reprenons donc la question d'Alice : « La fiction peut-elle suspendre la mort, ou du moins en obtenir un sursis ? » Il semble bien que oui. Mais comment ? Comment se manifeste et se négocie cette dynamique performative absolument décisive ? Si la pensée de la performativité a le mérite de libérer la photographie, comme l'écriture autobiographique, d'un impératif testimonial qui ne sert bien souvent qu'à les prendre en défaut, elle peut cependant faire courir le risque de tomber dans le constructivisme radical – soit : une chose n'existerait pas sans avoir été d'abord formulée. Pour éviter cet écueil, et trouver une solution à ce piège ontologique selon lequel un média (la littérature, la photo, etc.) est soit condamné à ne proposer qu'une représentation du réel, soit accomplit ce miracle de le construire *ex nihilo* (ce qui n'est guère satisfaisant non plus, voire dangereux), je proposerai de faire appel à une structure, une figure, empruntée à l'histoire de la représentation (dont elle a d'ailleurs toujours proposé une critique très habile) : l'anamorphose. Car Lydia Flem, dans son autofiction si étrange, met bel et bien en place une écriture anamorphique – conçue comme une poétique photolittéraire agissant tant au plan intertextuel, intericonique, intermédiaire – beaucoup de préfixes « inter » mais c'est justement cet « être entre » qui est au fondement du récit de soi chez Lydia Flem.

- 13 Si l'on connaît surtout l'anamorphose – littéralement, une « forme qui revient », c'est-à-dire une déformation réversible (souvent, par la médiation d'un miroir) – grâce aux maîtres de la Renaissance, les structures ou même les logiques anamorphiques sont bien plus anciennes. Dès l'Antiquité, on savait que l'harmonie des ensembles architecturaux dépendait d'une déformation des lignes, naturellement rétablie par l'œil humain. Ces perspectives courbes, ou « dépravées » selon l'expression de Jurgis Baltrušaitis, n'ont donné naissance au terme « anamorphose » qu'au XVII^e siècle. Elles qualifient alors plus précisément des images cachées dans d'autres images : *Les Ambassadeurs* (1533) de Holbein constitue un exemple canonique de ce genre. En bas du tableau, au premier plan, le peintre a dissimulé un crâne ne se dévoilant que si le spectateur se place de côté, envisageant le tableau dans une perspective *oblique*. Comme chez Holbein, les anamorphoses jouent donc d'un principe de révélation, en constituant une entorse à la perspective linéaire érigée en modèle à la Renaissance. Au XX^e siècle, les anamorphoses seront remises au goût du jour par les surréalistes – celles de Dalí, par exemple, ou encore de Claude Cahun, citée plus tôt⁹. Dès lors, elles n'ont plus rien de commun avec cette construction géométrique s'appuyant sur les règles de la perspective, préférant célébrer une expérience déformante qui s'inscrit dans une poésie de l'informe, du désordre. S'opère alors un passage de la perspective anamorphique à un tracé anamorphique, qui s'intéresse à « la puissance déformatrice et non restauratrice des formes déformées », soit à la « puissance de démonstration de l'irréalité du réel et de la réalité de l'irréel » (Baltrušaitis 1984 : 200).

Figure 3. *Alice et le Petit Prince*, 25 juin 2010



Courtesy Galerie Française Paviot (photo reproduite dans l'édition 2011 de *La Reine Alice* au Seuil).

- 14 Ce que l'on retiendra donc de l'anamorphose, c'est autant son esthétique que le modèle heuristique et ontologique qu'elle suppose. Dans *La Perspective comme forme symbolique*

(1976), Panofsky soutenait en effet que l'invention de la perspective à la Renaissance avait favorisé une rationalisation du regard qui, faisant complètement abstraction des conditions réelles de l'expérience perceptive, avait remplacé l'espace psychophysiologique de la perception par un espace mathématique, régulé par les règles de la géométrie. À l'origine de l'invention de cette perspective linéaire, se trouve un effacement du médium de la représentation, de sorte que le tableau ne propose plus une image du monde, mais se fasse fenêtre sur le monde, renvoyant par là même à une conception du réel on ne peut plus rationalisée, idéalisée – indiscutable. L'anamorphose vient briser cette objectivation du monde : elle lui substitue une conception multiple du réel, qui n'est pas exempt de ses paradoxes, parfois irréconciliables.

- 15 Si l'anamorphose a été très peu pensée dans les travaux consacrés au fait photographique¹⁰, c'est d'abord sans doute parce qu'elle suppose une remise en question radicale de l'exigence référentielle attachée au médium d'enregistrement – celle-là même qui veut que la photographie soit un enregistrement du réel, une fenêtre sur le monde. Or, c'est justement en cherchant à s'affranchir d'un impératif de représentation mimétique que l'écriture photolittéraire de Lydia Flem me semble travailler une esthétique de la distorsion soulignant l'irréalité du réel aussi bien que la réalité de l'irréel. L'anamorphose, figure du déséquilibre, semble être le moteur de ces « forces obliques » invoquées dans l'incipit de *La Reine Alice* cité en exergue. Elle se déploie à tous les niveaux du récit, aussi bien dans la photographie (en forme de rébus) que dans l'écriture (parodique), mais surtout, elle définit la relation qui unit le texte à l'image.

De *Through the Looking-Glass* à *La Reine Alice* : anamorphoses du récit de soi

- 16 La poétique anamorphique joue d'abord à un niveau intertextuel et hyper-générique : si *La Reine Alice* s'appuie sur une stratégie de détournement littéraire, grâce à cette fameuse réécriture de l'œuvre de Lewis Carroll, le récit propose en vérité tout un voyage dans la bibliothèque de Lydia Flem, allant de Gogol à Ionesco en passant par Yourcenar. On pourrait s'étonner de cette étrange association entre le récit de soi et l'univers merveilleux du conte – qui ne se situent pas vraiment sur les mêmes régimes de vérité, ou ne prétendent pas du moins au même niveau de référentialité. Toutefois, le conte partage avec le récit de soi une fonction initiatique, une exigence heuristique qui permet mieux que toute autre forme littéraire de traverser l'épreuve du cancer : « Les contes sont généralement des cauchemars » (Flem 2011 : 232).
- 17 Un conte, donc, en anamorphose du réel, à moins que ce ne soit l'inverse. Ajoutons qu'il ne s'agit pas ici de n'importe quel conte : le monde à la fois inquiétant et absurde de Lewis Carroll accueille impeccablement, il faut bien l'avouer, notre système de santé et ses protocoles de soin, où Alice manque de se perdre pour de bon. Les personnages fantastiques du conte de Carroll s'érigent en homologues métaphoriques des figures médicales familières, sur la base d'une analogie qui se révélera toujours signifiante, souvent ironique : il y a, bien sûr, la Reine rouge, figure de la chirurgienne. Sa sentence célèbre « coupez-lui la tête ! », résonne encore dans notre mémoire, à ceci près que la menace, cette fois, renvoie à l'angoisse d'amputation du corps cancéreux : la mammectomie. Le Blanc Lapin incarne quant à lui le médecin urgentiste, qui sort cette fois-ci sa montre à gousset pour mieux prendre la tension d'Alice, avant de la déposer

chez le docteur H (avons-nous seulement prêté attention, avant de lire *La Reine Alice*, à la violence phonétique du pictogramme de nos hôpitaux ?).

Figure 4. *Dr Home*, 20 novembre 2008



Courtesy Galerie Françoise Paviot (photo reproduite dans l'édition 2011 de *La Reine Alice* au Seuil).

- 18 Si l'univers de Carroll sonne soudain aussi juste, c'est qu'il est édifié sur une esthétique du *nonsense*. Le terme anglais, qui se prête assez mal à la traduction française, ne renvoie pas tant au non-sens ou à l'absence de signification, qu'il n'en appelle une forme d'indécidabilité du sens, d'un trop-plein de significations, et suppose un renversement des codes et des valeurs. Au milieu d'une cacophonie de termes médicaux auxquels elle n'entend rien, Alice convoque un réseau de relations homonymiques et homophoniques – comme si le verbe devait se révolter au reflet de la chose – qui se cristallise autour de deux figures de style (évidemment) elles aussi anamorphiques : la syllepse (expression unique aux significations potentiellement multiples) et son pendant, l'antanaclase (à l'inverse, répétition d'une même expression dans des acceptions différentes) :

Et si c'était l'heure H à présent, celle de lire une page de l'ami Proust ? marmonna Alice. « Longtemps je me suis couchée de bonheur... » (Flem 2011 : 104)

– Mais à propos de vocabulaire, justement, un médecin m'a dit il n'y a pas très longtemps que j'avais fait un malaise vagal. Cela n'a pourtant rien à voir avec la mer et la plage, n'est-ce pas ? poursuit Alice, qui ne voulait pas renoncer aux mots aussi rapidement.

– Connaissez-vous le nerf vague ? s'enquit poliment l'alter ego du Ver à Soie.

– Non, ou vaguement, hésita-t-elle à répondre. (Flem 2011 : 69)

Il faut faire preuve de subtilité pour entretenir la conversation avec Alice, laquelle choisit délibérément le sens figuré d'un terme lorsqu'il est employé en son sens propre, et inversement :

- Bonjour Alice, salua le Blanc Lapin. Voilà longtemps que je ne vous avais croisée. Comment vous portez-vous ?
- Je ne me porte justement plus, répondit-elle, essayant d'esquisser un sourire qui ressemblait à une grimace.
- Comme vous êtes pâle, Alice ! Vous respirez à peine. Donnez-moi votre poignet, je vais prendre votre pouls...
- Non, ne me prenez rien, je vous en prie, je suis au bord du néant. (Flem 2011 : 58)

Alice réinjecte à ces automatismes de la conversation une signification que leurs usages répétés, institutionnalisés par le protocole médical, ont éclipsée. S'il est résolument poétique, le style de Lydia Flem rompt aussi avec une certaine tendance à l'abstraction propre à notre langage, comme ces simples formules de politesse du Blanc Lapin, pourtant bien intentionné. Attention à ne pas dire quelque chose par erreur – aussi grave qu'une erreur médicale.

- 19 C'est pourquoi, d'ailleurs, les mots – le texte – apparaissent au premier plan de nombreuses photographies réunies dans *La Reine Alice* ou dans le *Journal implicite*. À plusieurs reprises, le texte est d'ailleurs utilisé pour former des montages rappelant la forme de cet échiquier qu'Alice – simple pion dans le Laboratoire des agitations vaines – devra traverser pour redevenir Reine. Par ce travail photographique de la matérialité du texte mettant à l'honneur l'image graphique du signe (le texte, littéralement, n'est rien d'autre qu'un tissage de mots), Lydia Flem nous place face au mot comme au pied du mur. Les mots qui « blessent autant que des blessures » (Flem 2011 : 104), mais qui réconfortent, aussi. Lorsqu'Alice se sent nauséuse après une séance de chimiothérapie, elle préfère encore les mots des mets aux mets eux-mêmes, et se nourrit en dressant la liste de plats fabuleux, « anguilles glacées farcies de purée de crevette ; boudins frits de gibier et de chair à saucisse » (Flem 2011 : 112), jusqu'à ne plus pouvoir avaler un seul mot. C'est la force de la performativité du langage, sa puissance parfois terrifiante :

Dans ce fantasme remue-ménage, il n'y avait plus l'ombre d'une distance entre le mot et la chose, plus le moindre écart entre ce que l'on pouvait vivre et ce que l'on pouvait en dire. (Flem 2011 : 115)

Or si aucun sens n'est plus véritable qu'un autre, si la fiction vaut bien le réel et si l'écriture ou la lecture sonnent tout aussi juste que l'expérience vécue, la littérature n'est donc plus tout à fait un simple « dérivatif » à la douleur. Au contraire, parce qu'elle est justement capable de former, déformer ou réformer notre douleur, l'imagination pourrait bien constituer le remède à tous nos maux. « Cancer », notons-le, est un mot qui n'apparaît d'ailleurs jamais dans *La Reine Alice* – dans ce contexte performatif où le langage pèse de tout son poids, c'est une vengeance qui a du sens. Faire disparaître son nom, n'est-ce pas déjà se défaire un peu de la maladie ?

De l'autoportrait au *still life* : je photographie donc je suis

- 20 Tout comme le récit de soi se construit en anamorphose de la fiction, l'autoportrait photolittéraire laisse place à ces tableaux photographiques qui rappelleraient plutôt la nature morte. Lydia Flem, elle, préfère utiliser le terme anglais *still life* (encore en vie) : la langue de Lewis Carroll sonne encore une fois plus juste et laisse davantage d'espoir que l'inquiétante « nature morte » française.

- 21 Chez Lydia Flem, tout l'enjeu autoportraitiste concerne la reconquête d'un corps malade, décharné à la fois par le cancer et la chimiothérapie. Alice doit apprendre à se redéfinir, à retrouver sa corporalité – le corps d'abord conçu comme une réalité physiologique, et non seulement psychologique. Et pour réincarner ce corps malade, quoi de mieux que la pratique assidue de la photographie, cette phénoménologie du corps que Lydia Flem a elle-même expérimentée lors de ses traitements ? D'abord peu familière avec l'appareil, Alice va le déclencher par inadvertance pendant son sommeil : son tout premier autoportrait est un « accident ». Elle découvre ainsi, à son réveil, « entre deux petits bonshommes de bois articulés, au milieu de l'éphémère couronne de lierre, posé sur ses mains croisées, son propre visage endormi » (Flem 2011 : 40).

Figure 5. *La Couronne de Lierre*, 29 septembre 2008



Courtesy Galerie Française Paviot (photo reproduite dans l'édition 2011 de *La Reine Alice* au Seuil).

- 22 Le lecteur est alors renvoyé devant l'étrange photographie d'un dessin de Picasso, lui-même intitulé justement *La Femme endormie*, dont le visage remplace celui d'Alice, et donc celui de Lydia Flem. Le portrait est entouré de deux mannequins articulés portant une branche de lierre. « Ceci n'est pas un autoportrait », pourrait-on dire à la manière de Magritte :

Qu'est-ce qu'un visage ? reprit-elle. Je ne m'étais jamais posé cette question. Je croyais qu'un visage, c'est ce que dessinait un enfant : des yeux, un nez, une bouche, n'est-ce pas ? Et pourtant, sans cils, sans sourcils, les yeux cessent d'accrocher le regard, ils flottent au milieu de rien, c'est effrayant. Quelque chose manque et tout se disloque, s'éparpille. Quand je me vois dans la glace de la salle de bain, je me fais peur. J'ai l'impression d'avoir perdu mon visage, je ne suis plus sûre d'être encore moi-même. Qui suis-je si je ne me ressemble plus ? Je me reconnaissais dans ma chevelure, dans la courbe de mes sourcils, comme un toit rassurant au-dessus de mes yeux entourés de cils, tout ce moi familier a disparu, comme la toison de mon

pubis, ajouta-t-elle avec une imperceptible hésitation. C'est très déroutant de retrouver son sexe de petite fille... et je ne vous parle pas de mes seins qui ne seront plus jamais comme ils étaient. (Flem 2011 : 216)

Cette mise en scène du dessin aux lignes épurées de Picasso – Alice presque effacée, suspendue à un trait de crayon – entouré des figures grossières des mannequins de bois, s'inscrit dans la tradition picturale de l'étude, de l'esquisse, de la silhouette. Un travail de recherche, une expérimentation qui relève le défi de l'irreprésentabilité : quelle forme minimale peut en effet garantir encore un certain degré d'existence ? À quel moment cesse-t-on d'être soi ?

- 23 Devant un tel constat d'effacement du corps, de sa féminité, de sa sexualité – un corps qui régresse vers l'enfance tout en se décomposant déjà – vient éclore une profonde angoisse identitaire : si la maladie génère de telles transformations physiques et psychiques, peut-elle se substituer définitivement à notre identité ? La Reine rouge l'avait pourtant bien avertie : « les malades n'existent pas, vous n'êtes qu'une maladie. Mais rassurez-vous, vous avez obtenu la reine des maladies » (Flem 2011 : 83). Et pendant une énième séance de chimio, alors qu'elle entrevoit le seuil de son propre anéantissement, la narratrice convoque le souvenir du Chat de Cheshire, cet animal facétieux doué de parole qui laisse, après chaque apparition, son sourire flotter dans l'espace – pour ne plus apparaître à la fin du récit que sous cette seule forme :

Elle imita le Chat de Cheshire rencontré jadis au Pays des Merveilles. Alice devint un sourire flottant au-dessus de rien, un sourire sans Alice.

Se pouvait-il qu'il y eut un miroir derrière le miroir ?

Peut-être même une cascade de miroirs dont les reflets se reflétaient à l'infini ?

Alice s'y rencontra.

Par-delà le bien et le mal vibrait quelque chose d'infime, qu'elle savait désormais et pour toujours sans concession.

Une part d'indestructible. (Flem 2011 : 136-137)

Agissant à son tour en Chat de Cheshire, Alice redessine par le biais de la photographie son visage, elle s'anamorphose pour déjouer l'angoisse de défiguration et de désincarnation, travaillant avec soin ses propres grimaces, « riant de s'y voir tirer la langue, rouler des yeux, gonfler les joues, faire des pieds de nez, des niches et des grimaces : le turban de travers, sans turban, le crâne nu décoré de collier, de fleurs, de papiers multicolores » (Flem 2011 : 95). À tout prendre, un sourire sans Alice vaut en effet toujours mieux qu'une Alice sans sourire. Comme un nouveau *cogito* : le sourire d'Alice sans Alice n'en reste pas moins une preuve de l'existence d'Alice.

Figure 6. *Dames au turban*, 23 octobre 2008

Courtesy Galerie Françoise Paviot (photo reproduite dans l'édition 2011 de *La Reine Alice* au Seuil).

- 24 L'image permet donc de se retrouver, d'inventer une nouvelle forme de beauté. Lorsqu'elle perd sa chevelure par poignées, Alice reçoit ainsi le soutien du Chapelier fou, qui l'aide à choisir et apprêter ses foulards, afin de recouvrir son crâne mis à nu. Elle est alors frappée par sa ressemblance avec les femmes enturbannées des portraits de la Renaissance, *La Jeune fille à la perle* de Vermeer, *La Grande odalisque* d'Ingres, mais surtout *La Fornarina* de Raphaël – et se rebaptise « Dame au turban ». L'autoportrait, dans *La Reine Alice*, subit de multiples variations, de la peinture à la photographie, en passant par le dessin, mais aussi par la littérature (la cantatrice chauve, Ivan Iakovlevitch – ce personnage de Gogol qui perd un jour son nez). En se profilant ainsi de portrait en portrait, comme dans un labyrinthe des miroirs ou une anamorphose classique, Alice se cristallise, révélant des identités multiples – existe-t-il seulement une « vraie » Alice ? Cette cristallisation, justement, est le moteur d'une réconciliation avec ce corps malade et mutilé :

Il y avait également Alice aux turbans qui jouait aux échecs et était devenue la Reine Alice, Sa Majesté la Reine malade. Toutes les malades étaient des reines. Comment Alice supportait-elle d'appartenir à la fiction ? Où était-elle pour de vrai ? Quelle fut sa vie, sa vie à elle ? De quel côté penchait-elle ? Si elle avait pu choisir, aurait-elle pris le parti de la réalité ou celui de la littérature ? (Flem 2011 : 287)

Morale de l'histoire : épouser le déséquilibre

- 25 Et si, à tout bien considérer, il n'y avait pas à choisir un « côté » plus qu'un autre ? La poétique anamorphique, où se superposent et où cohabitent la réalité et la littérature (qui ne doivent plus d'ailleurs se penser dans un rapport d'opposition), offre une alternative où Alice aura tout à gagner : sans aucun consensus, la possibilité

d'embrasser la réalité de l'irréel autant que l'irréalité du réel, de s'échapper par l'image afin de mieux reprendre pied dans sa propre vie. Cette poétique anamorphique relève d'une stratégie de survie, opérant une distorsion du soi qui doit permettre « d'épouser le déséquilibre, chercher les forces obliques, la botte secrète » (Flem 2011 : 13) pour survivre aux dérèglements soudains du réel, sous l'effet de la maladie et de ses traitements, face à la menace d'une mort dont la narratrice n'aura jamais été si proche. S'anamorphoser, en quelque sorte, pour finalement se retrouver :

Les contes sont généralement des cauchemars.

Alice avait jadis été une petite fille ; bien sûr, elle avait cessé de l'être, mais quelque chose de l'enfance ne l'avait pas quittée, une certaine ingénuité, les yeux grands ouverts, un désir têtu de ne pas renoncer à tous les désirs. Depuis qu'elle avait réellement traversé le miroir, depuis qu'elle traversait la maladie, elle croyait pouvoir y puiser du courage, de l'imagination, de l'humour, une manière de jeu, d'invention pour faire de la malchance une part de chance à saisir. Puiser dans le dénuement, l'impuissance, la souffrance et la peur, une nouvelle liberté. (Flem 2011 : 232)

En y regardant de plus près, ce n'est pas la mort que Lydia Flem a cachée dans un coin de ses anamorphoses photolittéraires, mais bien la rage de vivre.

Figure 7. *Cartes à jouer*, 4 mars 2009



Courtesy Galerie Françoise Paviot (photo reproduite dans l'édition 2011 de *La Reine Alice au Seuil*).

BIBLIOGRAPHIE

- Baltrušaitis, Jurgis, 1984, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus, Les perspectives dépravées*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 3^e éd.
- Bonnefoy, Yves, 2014, « Les photographies de Lydia Flem », dans *Les Photographies de Lydia Flem*, [Paris] Berlin, Maison européenne de la photographie, Maison de l'Amérique latine, Institut français.
- Carroll, Lewis, 1865, *Alice's Adventures in Wonderland*, Londres, Macmillan.
- Carroll, Lewis, 1871, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, Londres, Macmillan.
- Chéroux, Clément, 2015, *Avant l'avant-garde : du jeu en photographie, 1890-1940*, Paris, Textuel.
- Edwards, Paul, 2008, *Soleil noir : la photographie & littérature : des origines au surréalisme*, Rennes, PUR.
- Ernaux, Annie, 2000, *L'événement*, Paris, Gallimard.
- Fleischer, Alain, 2014a, « L'énigmatique harmonie de sens », dans *Les photographies de Lydia Flem*, [Paris] Berlin, Maison européenne de la photographie, Maison de l'Amérique latine, Institut français.
- Fleischer, Alain, 2014b, « Souvenir d'images », dans *Les photographies de Lydia Flem*, [Paris] Berlin, Maison européenne de la photographie, Maison de l'Amérique latine, Institut français.
- Flem, Lydia, 2004, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Paris, Seuil.
- Flem, Lydia, 2009, *Comment je me suis séparée de ma fille et de mon quasi-fils*, Paris, Seuil.
- Flem, Lydia, 2011, *La Reine Alice*, Paris, Seuil.
- Grojnowski, Daniel, 2011, *Usages de la photographie : vérité et croyance. Documents, reportages, fictions*, Paris, Corti.
- Kaufmann, Vincent, 1990, « Payer de sa personne. Leiris entre Rimbaud et Mallarmé », *Littérature*, vol. 79, n° 3, p. 63-75, [En ligne], DOI : 10.3406/litt.1990.2540.
- Leperlier, François, 1992, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose, essai*, Paris, J.-M. Place.
- Méaux, Danièle, Vray, Jean-Bernard, Antoine, Philippe, Académie d'Amiens, et Université Jean Monnet-Saint-Étienne. Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 2004, *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent ».
- Montier, Jean-Pierre (dir.), 2015, *Transactions photolittéraires*, Rennes, PUR, coll. « Interférences ».
- Montier, Jean-Pierre, Louvel, Liliane, Méaux, Danièle et Ortel, Philippe, 2008, *Littérature et Photographie*, Rennes, PUR.
- Mora, Gilles et Nori, Claude, 1983, *L'Été dernier : manifeste photobiographique*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Écrit sur l'image ».
- Ortel, Philippe, 2002, *La littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions J. Chambon, coll. « Rayon photo ».
- Panofsky, Erwin, 1976, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. G. Ballangé, Paris, Minuit.

Thélot, Jérôme, 2003, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires ».

NOTES

1. On citera à ce propos cette injonction de Michel Leiris « que l'événement devienne récit. Et que l'écrit soit événement », citée en exergue d'un autre récit autobiographique majeur, *L'Événement* d'Annie Ernaux (2000).
2. On reviendra dans un moment sur ce terme.
3. Le blog a aujourd'hui laissé la place à un site web, *Lydia Flem, Table d'écriture : littérature et photographie*, et l'on peut y retrouver les premières photographies de Lydia Flem, généralement accompagnées d'une citation, signalant déjà un dialogue entre l'image et le texte (<https://lydia-flem.com/>).
4. Notons que l'édition au format poche ne comprend aucune photographie.
5. Pour une définition plus substantielle, on se référera notamment à Jean-Pierre Montier : « 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 » (Montier 2015 : 20-21). Parmi les ouvrages fondateurs du champ de recherche, on citera Ortel (2002), Thélot (2003), Edwards (2008), Montier *et al.* (2008), Grojnowski (2011).
6. Jean-Pierre Montier, dans *Littérature et photographie*, pose ainsi les bases du concept de photolittérature : « La conjonction et inscrite entre les deux termes "Littérature et Photographie" pointe tout le contraire d'une complémentarité naturelle, d'une complicité sans nuages. Si le terme existait en stylistique, ce *et* serait une "conjonction polémique", qui invite à l'étude d'une situation dans laquelle se déclinent tous les registres relationnels et passionnels, depuis la controverse jusqu'à la feinte indifférence en passant par l'intérêt courtois ou l'inclination déclarée » (Montier *et al.* 2008 : 8).
7. Le terme apparaît pour la première fois chez Gilles Mora et Claude Nori (1983). Voir aussi sur ce sujet Méaux *et al.* (2004).
8. L'expression « tableaux photographiques » a d'abord été forgée par François Leperlier dans *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose* (1992 : 309).
9. Pour plus d'information sur les rapports entre anamorphose et photographie, voir notamment l'ouvrage que Clément Chéroux (2015) a consacré aux pratiques ludiques de la photographie qui, dès le XIX^e siècle, joue sur la déformation et les objectifs anamorphotes.
10. *Avant l'avant-garde*, de Clément Chéroux (2015), vient à ce titre combler un besoin majeur.

RÉSUMÉS

En 2008, alors qu'elle est en chimiothérapie pour traiter un cancer du sein, l'écrivaine belge Lydia Flem commence à photographier une série d'objets colorés et hétéroclites mis en scène par ses soins. Ces tableaux photographiques, à l'articulation du visuel et du textuel, vont exercer une influence majeure sur son travail d'écrivain. Cet article explore le tournant photolittéraire de l'œuvre de Lydia Flem, en insistant sur la poétique originale qui s'y déploie : une poétique anamorphique, qui joue des principes de décalage, de déplacement entre le texte et l'image.

In 2008, as she has chemotherapy to treat breast cancer, Belgian writer Lydia Flem begins to photograph a series of colorful and heterogeneous objects. These conceptual pictures, both visual and textual, will have a major influence on her own writing. This article explores the photo-literary turn in Lydia Flem's work, focusing on its original poetics: an "anamorphic" poetics, which plays on the principles of displacement and discrepancy between text and image.

INDEX

Keywords : Flem (Lydia), autofiction, conceptual photography, Carroll (Lewis), anamorphosis, photo-literature, intermediality

Mots-clés : Flem (Lydia), autofiction, photographie plasticienne, Carroll (Lewis), anamorphose, photolittérature, intermédialité

AUTEUR

SERVANNE MONJOUR

Sorbonne université, CELLF