



"Empreintes" suivi de Création littéraire et photographie argentine : intermédialité pour une poétique de l'image

Mémoire

Laetitia Rascle

Maîtrise en études littéraires - avec mémoire
Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

Empreintes

suivi de

Création littéraire et photographie argentique : intermédialité pour une poétique de l'image

Mémoire

Laetitia Rascle

Sous la direction de :

Sophie Létourneau, directrice de recherche
Jean-Noël Pontbriand, codirecteur de recherche

Résumé

Le présent mémoire de maîtrise s'intéresse à la question de l'image et en propose une exploration placée sous le signe du double. Entre recherche et création, poésie et photographie, éclatement formel et méditation ontologique, ce mémoire ouvre des dialogues pour tenter de comprendre, en deux temps, la mécanique des confluences et leur intérêt sur le plan des processus créateurs. À la croisée des notions qu'il embrasse : l'image ; et le faisceau de ses manifestations, qu'elles soient de l'ordre de l'empreinte (trace), de l'archive (souvenir) ou encore de l'aura (lumière).

Fruit d'un travail à quatre mains, *Empreintes* invite tout d'abord à entrer en immersion dans un monde duel où le fond comme la forme participent de la perte des repères. Présenté dans un format hors norme (deux fois 66 pages disposées tête-bêche), le recueil photopoétique joue avec l'espace et le temps, proposant d'arpenter en cinq tableaux les paysages laissés par des êtres qui ont été aimés, qui ont été perdus. Une parole s'élève des blessures et du silence pour retrouver leur trace, se dégage peu à peu de ses propres ruines pour naître à elle-même – puis mourir à nouveau – en un cycle sans fin. *Empreintes* laisse ainsi sourdre la parole vivante en abordant, par le thème de l'eau, le deuil sous toutes ses formes.

Pour soutenir ce recueil, la partie *Création littéraire et photographie argentique : intermédialité pour une poétique de l'image* offre ensuite une réflexion en deux parties.

Un rapport de laboratoire permet de remonter le fil du processus créateur pour mieux saisir, par l'archivage, la genèse du recueil. Il présente les trois méthodes de création intermédiatiques expérimentées entre écriture et photographie.

Un essai lyrique sur la photographe franco-canadienne Alix Cléo Roubaud (1952-1983) aborde enfin la magie du nu féminin pour clore cette quête de l'image en pleine lumière.

Mots-clefs

Image ; écriture ; arts visuels ; poésie ; photographie ; photographie argentique ; processus créateur ; approches multiples de la création ; création littéraire ; intermédialité ; Alix Cléo Roubaud ; empreintes ; archives ; aura ; amour ; deuil ; eau.

Abstract

This Master's thesis deals with the topic of images and leads its exploration with a dual-view. Midway between research and creation, poetry and photography, formal fragmentation and ontological meditation, this memoir opens dialogues in a two-stage attempt to understand the mechanics of confluences and their relevance with regard to creative processes. At the crossroads of notions covered : images ; and their range of manifestation, whether in terms of footprints (trace), archives (memory) or aura (light).

Fruit of a four-hands work, *Empreintes* is first of all an invitation to immerse oneself in a dual world where both substance and form contribute to a loss of bearings. Presented in a non-standard size (twice 66 pages arranged head to tail), the photo-poetic collection plays with space and time, offering a five-step walk among landscapes deserted by beings once beloved, now forever lost. A Word rises from wounds and silence to recount them, emerges gradually from its own ruins to self-originate - then die again - in an endless cycle. *Empreintes* then lets the living Word arise in addressing mourning in all its forms by the theme of water.

To support this collection, the *Création littéraire et photographie argentique : intermédialité pour une poétique de l'image* part then offers a reflection in two stages.

A lab report traces back the thread of the creative process to better understand, via archiving, the genesis of the collection. It presents three methods of intermedia creation experienced between writing and photography.

A lyrical essay on the French-Canadian photographer Alix Cléo Roubaud (1952-1983) eventually addresses the magic of the female nude in order to end this quest for images in full light.

Key words

Images ; Writing ; Visual Arts ; Poetry ; Photography ; Analog Photography ; Creative Process ; Multiple Approaches of the Creation ; Literary Creation ; Intermediality ; Alix Cléo Roubaud ; Prints ; Archives ; Aura ; Love ; Mourning ; Water.

Table des matières

Résumé.....	iii
Mots-clefs	iv
Abstract.....	v
Key words.....	vi
Table des matières.....	vii
Liste des tableaux	ix
Liste des photographies.....	x
Liste des figures	xi
Liste des documents	xii
Remerciements	xiii
Introduction générale	1
<i>Empreintes</i> ~ recueil photo-poétique.....	15
<i>Création littéraire et photographie argentine : intermédialité pour une poétique de l'image</i> ~ essai réflexif. 16	
Partie I : rapport de laboratoire	17
1. Laboratoire de création intermédiatique	22
a. Genèse.....	22
b. Intermédialité.....	25
c. Création intermédiatique : volet « photographie argentine ».....	28
d. Création intermédiatique : volet « écriture poétique ».....	31
e. Méthodes de création intermédiatique expérimentées.....	34
2. Archivage : vers une genèse du processus créateur.....	61
Partie II : essai lyrique sur Alix Cléo Roubaud	70
Recherche	72
Éblouissement.....	74
Nu	78
Concessions	80
Elle	82
Révélation	84
Ténèbres.....	87

Demi-mesures	90
Limite.....	92
Chemin personnel	93
Témoin	95
Alchimie	97
Surface sensible.....	100
Corps	103
Possibles.....	106
Unique.....	108
Conclusion générale.....	110
Bibliographie.....	112
Crédits photographiques	120
Annexes	121

Liste des tableaux

Tableau 1 - Correspondances analogiques entre les paramètres de réalisation d'une photographie argentique et celles de la création d'un texte littéraire	38
--	----

Liste des photographies

Photographie 1 - Pierre Barrellon, <i>Palme</i>	40
Photographie 2 - Pierre Barrellon, <i>Filante</i>	47
Photographie 3 - Pierre Barrellon, <i>Salines</i>	48
Photographie 4 - Pierre Barrellon, <i>Tu dors Nicole</i>	48
Photographie 5 - Pierre Barrellon, <i>Dégel</i>	48
Photographie 7 - Pierre Barrellon, <i>Embruns</i>	55
Photographie 8 - Pierre Barrellon, <i>Câbles</i>	55
Photographie 9 - Organisation des photo du recueil <i>Empreintes</i>	60
Photographie 10 - Organisation des textes du recueil <i>Empreintes</i>	60
Photographie 11 - <i>Boîte de bandes d'essai</i>	68
Photographie 12 - <i>Poèmes imprimés</i>	69
Photographie 13 – <i>Boîte de bandes d'essai</i>	69
Photographie 14 - <i>Classeur de planches-contact</i>	69
Photographie 15 - Alix Cléo Roubaud, Sans titre	71
Photographie 16 – Viviane Blanchette, <i>Si quelque chose claire (en noir et blanc)</i> ,	77
Photographie 17 - Alix Cléo Roubaud, <i>Hommage à Queneau, Rouen, le 30.XI.80, 11 h 30, hôtel des Arcades, ch. 309</i>	83
Photographie 18 - Alix Cléo Roubaud, Sans titre	86
Photographie 19 – Alix Cléo Roubaud, <i>Le 31.V.80, University Arms Hotel, Cambridge, ch. 117...</i>	92
Photographie 20 - Sans titre, vers 1979	93
Photographie 21 – Alix Cléo Roubaud, Sans titre	95
Photographie 22 - Alix Cléo Roubaud, <i>Le 14.V.80, Hôtel de France, ch.15, Avignon</i>	104
Photographie 23 - Alix Cléo Roubaud, Sans titre	106
Photographie 24 - Alix Cléo Roubaud, <i>La Bourboule, chambre 14</i>	109

Liste des figures

Figure 1 - Analogie structurale entre la photographie 1 et le poème « C'est une pitié dans ma mémoire »	42
---	----

Liste des documents

Document 1 - Laetitia Rascle, <i>Premières notes (Je suis une ville)</i> (détail)	64
Document 2 - Laetitia Rascle, <i>Carnet d'écriture (extrait 1)</i>	64
Document 3 - Laetitia Rascle, <i>Carnet d'écriture (extrait 2)</i>	64
Document 4 - Laetitia Rascle, <i>Premier jet à l'ordinateur (J'apprivoise nos mélanges)</i>	65
Document 5 - Laetitia Rascle, <i>Poèmes, 2015</i>	65
Document 6 - Laetitia Rascle, <i>Versions successives d'un même poème (Je ne connais rien de plus beau), 2015</i>	65
Document 7 – Version 3 d'un poème annoté par mon codirecteur de recherche (<i>Je ne connais rien de plus beau</i>) (détail).....	66
Document 8 - Version 3 d'un poème annoté par moi-même (<i>J'apprivoise nos commissures</i>) (détail)	66
Document 9 - Négatifs de trois photographies issues du feuillet d'archive Q-043	67
Document 10 – Feuillet d'archive de négatifs Q-043.....	67
Document 11 - Planche contact de six photographies.....	67
Document 12 – Bande d'essai.....	67
Document 13 – Fiche de tirage de la photographie Q043-12.....	68

Remerciements

Je tiens à remercier, avant toute autre personne, mon cher Pierre, qui est dans ma vie depuis maintenant 15 ans à l'heure où je dépose ce mémoire. Ce 3 septembre 2001, je rentrais au lycée sans savoir que cela finirait par tout changer...

Merci à ma directrice, Sophie Létourneau, pour m'avoir guidée dans cette quête de l'image, pour m'avoir respectée dans mes limites tout au long de ce travail, et pour m'avoir aidée à aller au bout de ce projet, malgré des périodes de vie, disons, mouvementées. Elle m'a proposé des lectures extraordinaires qui ont transformé le champ de ma réflexion.

Merci à mon codirecteur, Jean-Noël Pontbriand, à qui je dois mes plus belles discussions sur la poésie et la vie en général, et qui me guide depuis 2007 vers la parole vivante. Ce qu'il m'a appris va au-delà de l'écriture. Je lui suis infiniment reconnaissance de sa patience et de sa grande générosité.

Merci à mes professeurs de littérature et de philosophie, qui m'ont apporté le souffle magique de la lecture et de l'écriture, en particulier Joël Arlin, Françoise Salmon, Anne Coupanec (Lycée Champagnat) ; Bruno Gelas (Université Lumière Lyon 2) ; Laurier Veilleux, Alain Beaulieu et Anne Peyrouse (Université Laval) : ils ont été mes initiateurs et mes guides.

Merci à mes examinateurs, Sophie Létourneau, Jean-Noël Pontbriand, mais également François Dumont (Professeur titulaire et Directeur du Département des littératures de l'Université Laval) et Maxime Coulombe (Professeur titulaire au Département des sciences historiques), pour leur temps, leur patience, leurs conseils et leur attention.

Merci à l'Association Alix Cléo Roubaud pour son aide précieuse et pour l'autorisation de reproduction des photographies. Un merci tout particulier à Hélène Giannecchini. Je remercie également la famille d'Alix Cléo Roubaud, Marc Blanchette et Viviane Blanchette, pour leur gentillesse et leur disponibilité. Merci au Musée des Beaux-Arts de Montréal pour l'accès aux archives. Merci à Renée Méthot, technicienne experte en photographie à la Faculté des arts visuels de l'Université Laval et à Hélène Béland, agente de bureau à la Faculté des études supérieures et postdoctorales pour leur patience infinie et leur dévouement. Elles ont largement contribué à la réalisation technique de mon mémoire.

Merci à mes amies biodynamiste (Sophie Talbotier), accompagnante à la naissance (Katéri Carmichaël), massothérapeute (Chong Mong Chi), actrice (Natalie Luz Fontalvo Silvera), herboriste (Cléo Samson), musicienne (Malinali Peral), traductrice (Charlotte Habegger) et *homeschooler* (Maxim Jacques) pour leur aide et leur bienveillance. Merci à mes amis gars pour leur amitié atemporelle, sans téléphone ni courriel : Thomas Hodgson, Thomas Langlois, Thomas Marcilly, Francis Bastien, Julien Meder et Vincent Barrellon.

Merci à ma mère, Nathalie Beaumel, pour son soutien sans faille tout au long de mon cheminement scolaire, artistique et personnel. Ses encouragements, sa présence continue et sa foi en la force de la volonté m'ont permis de réaliser mes plus grands rêves.

Merci à Mathieu Simoneau, envers et *pour* tout (l'écriture, G. Amyot, *Le Docteur Jivago*, *E&O*, les 25 projets et Francesca).

Un baiser tout spécial à mes enfants : Camellia, dont je suis si fière ; Gabriel, qui est si craquant ; et Lénaïc, qui est si doux, et qui a suivi avec assiduité (*in et ex utero*) les cours de littérature niveau maîtrise (un futur écrivain). Un immense merci pour leur patience et leur amour inconditionnel : ils ont dû se passer de moi pendant de (trop) longs moments. Merci à mes professeurs pour m'avoir permis de suivre mes séminaires avec mon bébé.

Je tiens enfin à remercier, après toute autre personne, mon cher Pierre, qui seul peut savoir dans quelles conditions j'ai dû mener ce travail. Il a été d'un soutien infaillible pendant les deux ans de ce parcours, et ce sur tous les plans. Merci pour les photos magnifiques, pour la patience, pour la confiance et pour l'amour.

La réalisation de ce mémoire a été rendue possible grâce à l'appui financier du Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada (CRSH), qui m'a octroyé la bourse Joseph-Armand Bombardier ; à la bourse de Soutien à la recherche-crédation, attribuée par le Fonds d'enseignement et de recherche de la Faculté des lettres et des sciences humaines (FER) de l'Université Laval ; ainsi qu'au Programme de prêts et bourses du Ministère de l'Éducation et de l'Enseignement Supérieur du Gouvernement du Québec.

Merci infiniment à ces trois instances pour leur précieux soutien, sans lequel je n'aurais pu mener à bien ma recherche-crédation.

Introduction générale

Dans l'introduction de leur *Manifeste photobiographique*, Gilles Mora et Claude Nori acclamaient en 1983 le génie de James Joyce, qui avait su voir les « crêtes de l'existence » comme des *épiphanies* sur lesquelles ils estimaient que le photographe n'avait plus qu'à se laisser surfer. « Ces accélérations du présent où s'engouffrent et se résolvent nos attentes, notre passé, nos nostalgies et nos désirs »¹ constituaient pour eux des moments forts qui contrastaient avec « l'horizon plat de l'existence »². Leur avènement devait constituer l'objet de prédilection du photographe, mais aussi l'occasion de son inscription autobiographique dans l'image produite. Contrairement à un Cartier-Bresson consacré « œil du siècle » par le biographe Pierre Assouline³, Gilles Mora et Claude Nori ne souhaitaient pas aborder leur projet photographique avec la posture de l'observant. Ils entendaient au contraire s'affirmer comme êtres pleinement actants, pleinement vivants, perméables aux images avec lesquelles ils construiraient leur « territoire épiphanique ». Il y aurait entre eux et leurs images une histoire unique, faite de réciprocité. L'image ne serait pas plus à eux qu'ils ne seraient à l'image.

Ce rapport affectif entre image et photographe, qui nous semble aujourd'hui tout à fait normal, voire souhaitable, n'a pourtant pas toujours été une évidence. Dans ses relations primaires avec l'image, l'être humain ne se manifestait sans doute pas encore comme penseur en relation avec un « territoire épiphanique », pour reprendre les termes de Mora et Nori. Il en utilisait par contre assurément les fonctions représentatives comme outil de définition de son territoire tout court : « [l']interprétation de la réalité s'est toujours faite par l'entremise d'images »⁴, nous dit l'essayiste Susan Sontag. Il y aurait toujours eu entre l'homme et l'image un rapport de dépendance auquel les philosophes auraient tenté, après Platon, de nous soustraire. Avec le mythe de la Caverne, Platon aurait en effet souligné le caractère trompeur des images, précise Sontag. Sans parvenir à prémunir durablement l'esprit contre l'illusion de l'image, qu'on associait à la croyance, la philosophie vit au contraire les lances de l'humanisme

¹ Gilles Mora et Claude Nori, *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris, L'Étoile, 1983, p. 13.

² *Ibid.*

³ Cartier-Bresson était – et est encore aujourd'hui – une véritable légende de la prise de vue (qui semblait pour lui d'une simplicité déconcertante) et surtout, un incroyable témoin de son temps, se trouvant toujours au bon endroit au bon moment. Voir à ce sujet l'ouvrage de Pierre Assouline : *L'œil du siècle*, Paris, Gallimard, 2001, 432 p.

⁴ Susan Sontag, *La photographie*, Paris, Seuil, 1979 (1973), p. 169.

et du progrès scientifique s'essouffler dès le milieu du XIX^e siècle, laissant place à une « nouvelle époque d'incroyance [qui] ne fit que renforcer la soumission aux images.⁵ » Au XX^e siècle, l'omniprésence de la représentation visuelle du monde – pensons au journal, au magazine, à l'encart publicitaire, aux écrans de cinéma et de télévision, bien vite rejoints par celui du cellulaire, qui portaient tous l'image au grand jour –, bouclait finalement la boucle : l'humanité partait de l'image pour retourner à l'image.

Citant le philosophe allemand Feuerbach, qui décrétait déjà au milieu du XIX^e siècle que l'ère moderne ne se souciait même plus de l'original des choses, lui préférant sa copie, Sontag félicite ainsi ironiquement une société où la « modernité » se mesure malheureusement à l'aune de sa voracité visuelle, et où « l'une de ses activités principales consiste à produire et à consommer des images »⁶. Un triste constat qui n'est pas sans rappeler un article paru sur le site Internet d'un grand magazine généraliste français, *Ça m'intéresse*, qui titrait en janvier 2013 que « *L'espérance de vie gagnée depuis l'invention de la télé couleur, on la passe... devant la télé !* »⁷. De quoi faire réfléchir sur notre rapport boulimique à l'image...

Je m'imagine pourtant souvent la relation de l'Homme à cette image dans les premiers temps de sa conscience, avec tout ce qu'elle pouvait avoir de terrifiant et de mystérieux. De rassurant, aussi. Pour nous qui vivons entourés de dizaines de milliers d'images, qui ne passons pas une seule journée sans en voir une, il est difficile de remettre la notion en perspective. L'image ne nous terrifie plus nécessairement – combien d'adolescents seront ainsi restés assis sans broncher devant *L'Exorciste* ? –; ne nous rassure pas forcément non plus, tant sa bienveillance se trouve parfois diluée, noyée sous la masse visuelle qui nous assaille.

À l'heure où les écrans accompagnent chaque geste du quotidien dans les pays riches et industrialisés, comment parvenir, alors, à adopter un regard sur l'image qui ne soit pas uniquement synonyme d'information, de communication ou encore de consommation ?

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Marie Conquy, « L'espérance de vie gagnée depuis l'invention de la télé couleur, on la passe... devant la télé ! », dans *Ça m'intéresse*, janvier 2013 [en ligne]. <http://www.caminteresse.fr/economie-societe/television-espérance-de-vie-mediometrie-1158708/>

Comment comprendre la profondeur de l'image, son sens, sa densité, elle qui est si souvent associée à la superficialité et à la vanité ? Notre rapport à elle semble en effet ambivalent : nous nous méfions, savons que « [t]out ce qui brille n'est pas or »⁸ et que « [l]'habit ne fait pas le moine »⁹. Et pourtant nous la laissons, cette image, régner en maître sur toutes les sphères de notre vie¹⁰ : santé (imagerie médicale), relations interpersonnelles (média sociaux, sites de rencontre), déplacements (cartes), sécurité (portraits-robots, photos de passeports), etc.

Il convient donc d'interroger les raisons de cette ambivalence, de comprendre ce qui nous retient à l'image, ce qui se joue en elle. Et de comprendre, aussi, ce qu'elle peut dire de nous. Dans ce mémoire, je tenterai donc d'observer l'image et son déploiement, de tisser entre elle et nous des liens analogiques, et je procéderai pour cela en deux temps.

*

Dans la première section de ce mémoire, je présenterai d'abord l'image sous l'angle de la création. Ce sera le temps de sa naissance et de son enfance. L'image sera cette trace qui se dessine et que l'on recueille. Il faudra apprendre le geste de la récolte, glaner les images, les consigner. Captée par l'œil puis par le cœur, l'image se déposera en nous, puis se cristallisera. Prendra corps. Elle créera de nouveaux mondes, sera assimilée. Faite *empreinte*. Et elle viendra nourrir nos imageries, ces bibliothèques intérieures. Le recueil photo-poésie *Empreintes* donnera à voir ce premier temps de l'image, celui de l'*impression*.

Dans la seconde section de mon travail, je proposerai une réflexion sur l'image. L'image accèdera à son adolescence, le temps de l'*expression* par excellence. Elle se révoltera contre les non-dits, s'imposera plus nettement à la conscience. Grâce à la mémoire, les empreintes pourront ainsi être convoquées. Il faudra aller fouiller dans les archives, et l'image sera forcée, retournée, déballée... Ce sera le temps du souvenir : l'image parlera enfin, ou si l'on préfère, elle *donnera à voir*. En la sortant de son silence, il sera possible de remonter à sa source. Le rapport

⁸ Dictionnaire populaire.

⁹ Dictionnaire populaire.

¹⁰ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 172.

de laboratoire du recueil *Empreintes* présentera ainsi le processus créateur à l'œuvre. Je détaillerai les trois méthodes intermédiatiques expérimentées lors du travail de création, et en dévoilerai le processus d'archivage.

Puis je terminerai avec ce moment où l'image arrive à maturité, où son fond et sa forme convergent jusqu'à la fusion. Incarnée, parvenue à son plein épanouissement, l'image se dépassera elle-même : elle deviendra Image. Ce sera le temps de la lumière et celui de la magie, tout à la fois métamorphose et surgissement de l'aura. L'Image prendra son sens, elle se fera enfin Parole, c'est-à-dire *révélation*. Un essai lyrique sur la photographe et diariste Alix Cléo Roubaud abordera alors, pour clore ce mémoire, l'image comme une poétique de la lumière.

*

Impression

Tout commence toujours par une impression. Le photographe aperçoit quelque chose, un tissu rouge, l'ombre d'un sourire. L'écrivain capte une émotion, le souffle imperceptible du temps sur les yeux d'un enfant.

C'est à ce premier stade de la création que j'ai toujours voué toute mon admiration : les grands écrivains étaient tellement inspirés ! ; les grands photographes avaient un si grand don ! Je m'imaginai que le travail de création consistait seulement en cette capacité à récolter les mots, les images et les sons qui deviendraient sans effort le livre, le tableau ou la sonate qui me font frémir de bonheur.

Il faut effectivement – et ce n'est pas une mince affaire – se mettre en disponibilité. Être réceptif aux *impressions* qui peuvent s'opérer sur nous. Ouvrir un espace de résonance que l'image pourra venir habiter. Car le tout n'est pas que l'image advienne : il faut encore pouvoir la voir. Il est donc ici question de naissance, car une image n'existe en fait que parce qu'on lui donne un espace bien à elle. On l'attend. On l'accueille. Et on la couve jusqu'à ce qu'elle puisse déployer en nous ses premières ramifications.

L'entrée en création demande donc préparation. Comme une femme qui s'apprête à porter la vie en elle, l'écrivain sait que la gestation d'une œuvre littéraire demandera du temps et de l'endurance. Il sait qu'il devra rassembler mille et un fragments pour construire, petit à petit, l'Image parfaite à laquelle il aspire.

En me lançant dans la création d'*Empreintes*, je suis entrée en écriture comme certains entrent en religion. Il était question de silence, de foi. De renoncement, aussi. Je voulais être parfaitement disponible, avoir la possibilité de devenir perméable, d'engranger en moi tout ce qui pourrait donner matière à ce recueil à venir.

Je guettais les traces.

Ma quête semblait d'autant plus difficile que ces traces semblaient disparaître aussi vite qu'elles apparaissaient. Je les voyais bouger devant moi sans pouvoir les retenir. Je vivais, sans le savoir, une expérience similaire à celle qu'ont vécu les premiers hommes qui ont rencontré l'ancêtre de la photographie. Car bien que l'on place traditionnellement l'arrivée de la photographie beaucoup plus loin dans le déroulement de l'histoire de l'art, la nature en avait en réalité déjà inventé le principe à l'ère des peintures rupestres. Par la conjugaison d'un trou (dans le mur d'une caverne rocheuse, par exemple, ou entre les feuilles d'un arbre), d'un rayon de lumière et d'une paroi (sol, rocher), il est en effet tout à fait probable, techniquement parlant, que les premiers humains aient pu observer des images formées par effet sténopé¹¹. Dès l'Antiquité, les philosophes et mathématiciens avaient d'ailleurs mis par écrit l'étude du phénomène, jetant du même coup les bases théoriques de l'optique et de la géométrie. Thalès, Euclide et Aristote décrivent ainsi leurs réflexions et leurs observations, comprenant peu à peu l'action de la lumière, capable de former les images renversées et déformées du monde réel¹² :

Pourquoi la lumière du soleil, passant par des trous carrés, ne fait-elle pas des figures rectilignes, mais des cercles, comme on le voit quand elle traverse des claies ? [...] ¹³ [...] Pourquoi si, dans les éclipses de soleil, on regarde à travers un crible, ou à travers des feuilles, par exemple, celles d'un platane ou de tel autre arbre à feuilles larges, ou entres les doigts d'une main mis sur les

¹¹ Le mot sténopé vient du grec ancien στενός, stenós (« étroit, resserré, court ») et ὀπή, opé (« trou, ouverture »).

¹² Claude Martin-Rainaud, « Exploration du phénomène de la *camera obscura* » (p. 51-63), *Dans le regard de la chambre*, thèse de doctorat en littérature comparée, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2015, 449 f.

¹³ Aristote, (J. Barthélemy-Saint Hilaire, trad.), *Les Problèmes*, Paris, Hachette, 1891 (IV^e siècle av. J.-C.), p. 418.

doigts de l'autre, les images portées sur la terre sont-elles des croissants ?¹⁴ [...] La raison en est qu'il y a alors deux cônes, l'un qui vient du soleil au trou, l'autre qui va du trou au sol ; et que tous les deux sont opposés au sommet.¹⁵

Comme on peut le voir, les fondations optiques de la photographie sont donc anciennes – même s'il manquait, bien sûr, le raffinement chimique du procédé, l'appropriation réelle, par l'Homme, d'un phénomène naturel, et puis, surtout, l'ajout d'un support où l'image formée pourrait être conservée.

C'est ce dernier point qui, précisément, me posait problème. Je souhaitais écrire, oui, mais je souhaitais surtout que ces écrits puissent s'enraciner pour de bon dans ma mémoire, se pérenniser d'une manière ou d'une autre. Je trouvais que nous avions trop tendance, dans les études de création littéraire, à privilégier le début du processus créateur (le premier jet, l'écriture automatique), et que nous n'exploitions pas assez la matière recueillie.

L'idée commença à germer qu'il serait peut-être intéressant d'aller jusqu'au bout du processus de création. Que le texte pouvait être amené jusqu'au meilleur de lui-même, sur le plan du fond comme de la forme. Je voulais aussi acquérir des compétences qui me semblaient inséparables du métier de l'écrivain : le souci éditorial, le sens de l'équilibre graphique, la planification d'un projet d'écriture.

J'en étais maintenant sûre : je voulais mener à son terme un projet de création. Produire un recueil poétique au complet, de A jusqu'à Z. Comme je souhaitais que mon texte soit accompagné d'images, je songeais de plus en plus à engager la collaboration d'un artiste en arts visuels pour rendre le tout plus intéressant. Je me disais que nous pourrions, à deux, procéder à une récolte plus large d'impressions. Que nos créations respectives pourraient converser entre elles, voire même se teinter l'une l'autre pour enrichir encore le processus créateur.

J'ai pensé à la peinture. Je lui préférais la photographie, mais cette dernière me semblait plus délicate à aborder. Elle avait d'ailleurs dû essayer, dès la stabilisation de sa technique et sa diffusion à plus large échelle, de nombreuses critiques et remises en question provenant de

¹⁴ *Ibid.*, p. 426.

¹⁵ *Ibid.*, p. 427.

toutes parts. Décriée par certains milieux bien-pensants de la haute bourgeoisie chrétienne comme pratique blasphématoire en raison de l'orgueil de ses visées – fixer l'image de l'Homme, une créature de Dieu¹⁶ –, systématiquement érigée en ennemie jurée de la peinture¹⁷, hantée par elle¹⁸, reniée, enfin, en tant qu'art à part entière en raison de la partie technique de son processus même¹⁹, la photographie n'a en effet pas toujours eu la vie facile. Ses rapports à la peinture, justement, ont été d'ailleurs abondamment commentés.

La photographie me semblait encore marquée par cette histoire houleuse, et si elle présentait effectivement de nombreuses parentés avec la peinture, je restais indécise. L'étymologie grecque du mot, par contre, me séduisait complètement : « photographie » vient de φωτος, *photos* : la lumière, la clarté ; et de γραφειν, *graphhein* : peindre, dessiner, écrire.

Écrire, c'était certain. Mais peindre et dessiner ?

D'accord si c'était avec la lumière.

Pour le critique Roland Barthes, peinture et photographie produiraient pourtant un effet spectaculaire similaire, car l'œil du récepteur les aborde de manière identique, sans considération pour leurs modes de production respectifs : « Le premier homme qui a vu la première photo (si l'on excepte Niepce, qui l'avait faite) a dû croire que c'était une peinture : même cadre, même perspective. »²⁰ Peu importe en effet que la peinture relève du matériau quand la photographie tient pour sa part de l'action chimique. Ce que perçoit notre œil, c'est ce petit monde dans le monde, ce fragment de réalité qui a été subtilisé au temps et à l'espace auxquels il appartient, et qui subitement nous *impressionne*.

Je sentais néanmoins que quelque chose de différent me serait apporté par la photographie. En lisant Susan Sontag, je compris que le pouvoir de la photographie ne se limite pas à celui d'une représentation du réel comme cela peut être le cas pour la peinture, qui, pour elle, n'en constitue jamais qu'une interprétation.²¹ Il va bien au-delà : une photographie est à la fois *l'étant* et le *représentant* de ce qu'elle donne à voir.

¹⁶ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Allia, 2012 (1931), p. 9.

¹⁷ François Dagognet, *L'art contemporain*, Vallet (France), Éditions M-editer, 2010, p. 35.

¹⁸ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard Seuil (Cahiers du cinéma), 1980, p. 55.

¹⁹ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Allia, 2012 (1931), p. 10.

²⁰ Roland Barthes, *op. cit.*, p.54.

²¹ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 170.

Grâce à la photographie, il est possible, d'après elle, de devenir maître de la réalité, et ce de trois façons différentes : par procuration, en possédant l'objet-photo lui-même, qui représente la chose ou l'être que l'on souhaite s'approprier ; par mimétisme, en faisant nôtre – sans l'avoir vécue – l'expérience représentée par la photographie ; par connaissance, enfin, la photographie nous donnant accès à d'innombrables informations sur le monde²². Sontag énumère d'ailleurs la multiplicité des usages concrets de la photographie en terme de « prévision météorologique, d'astronomie, de microbiologie, de géologie, de criminologie, de formation médicale et d'établissement des diagnostics, de reconnaissance militaire ou d'histoire de l'art... »²³.

Une liste qui m'amenait à penser la photographie non plus seulement en termes d'images, mais également de supports. Des supports qui constituent l'une des réalités bien concrètes du travail intermédiaïque que je souhaitais de plus en plus effectuer dans le cadre de ma recherche-crédation. Car comme le dit Alix Cléo Roubaud :

mais enfin il se passe ceci: quand on voit l'image, on ne voit pas le support, alors que sans support l'image n'est pas. Support et image ne sont pas en relation symétrique réellement; le support est nécessaire à l'image qui à son tour cache le support.
- un peu comme ce que vous disiez du sommeil, de la mort.²⁴

Je voulais recueillir des images, des instants magiques. Je comprenais peu à peu qu'il me faudrait l'aide d'un support, et que ce support – tout à la fois écran et soutien – m'aiderait à mieux les recréer.

Mais je ne savais pas encore ce que je voudrais faire de ces instants magiques.

*

²² *Ibid.*, p. 172

²³ *Ibid.*

²⁴ Alix Cléo Roubaud, *Journal (1979-1983)*, Paris, Seuil, 2009 (1984), p. 199. Ponctuation de l'auteure.

De la peinture à la photographie en passant par l'art littéraire, tous les arts se seront essayés à « capturer » ce fameux instant magique, produit d'« un réseau d'accidents et de situations »²⁵ que certains artistes comme Breton n'ont pas eu d'autre choix que de mettre au jour. Dans *Nadja*, le Surréaliste part ainsi en quête du fameux « hasard objectif » dont parle aussi Cartier-Bresson, suivant les pas d'une Nadja en marche vers un ailleurs indéfini ; « Je suis l'âme errante. »²⁶, dira-t-elle à Breton qui l'interroge sur son identité. C'est précisément cette quête sans balises du « hasard objectif » que donne à voir l'ouvrage et par laquelle « l'auteur pense avoir en fin de compte accès grâce à l'action du désir. »²⁷. Une quête reprise inlassablement par les artistes de tous bords et de tous horizons, dès lors qu'ils cherchaient à rencontrer l'Image.

Ce désir en marche vers l'objet de son envie, Hélène Giannecchini, historienne de la photographie et auteure, l'a mis à nu dans ses recherches sur l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, photographe franco-canadienne que je présenterai dans la deuxième partie de mon essai réflexif. Il colore toute la dynamique de la prise de vue, plaçant selon elle la photographie elle-même dans une posture désirante. Giannecchini commente ainsi le travail d'Alix Cléo Roubaud, pour qui photographier un objet – l'être aimé, par exemple – revient à établir un règne sur son image :

Pour Alix, la photographie amoureuse, permet de détourner un moment, de le sortir du flux de l'existence pour le garder. En cela, l'acte photographique est une possession. Le champ sémantique de la photographie qui dit « viser », « prendre », « charger » ou « tirer » a été largement exploité par les artistes et critiques.²⁸

Le langage trahit bien les intentions et les processus. Dans ce passage, Giannecchini met ainsi en évidence que le vocabulaire de la photographie lui-même confirme le statut désirant de la photographie. Elle agirait en quelque sorte comme un filet qui cherche à retenir une réalité précise. Il devient d'ailleurs évident, à la lecture des écrivains-photographes, que la

²⁵ Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des Écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 185.

²⁶ André Breton, *Nadja*, Collection « Folio plus », Gallimard, Paris, 1998 (1928), p. 71.

²⁷ Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 185.

²⁸ Giannecchini, Hélène, *Une image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, Paris, Seuil, 2014, p. 99.

« chasse photographique » ne tend que vers un seul but, et que se déroule devant nous le tissu d'une histoire humaine aux prises avec son désir ultime : retenir l'image avant qu'elle ne sombre pour toujours dans le néant, la hisser au rang d' « image parfaite » – c'est-à-dire d'Image – pour pouvoir en expérimenter la contemplation éternelle :

En regardant cette scène, il faut dire que je vois déjà la photo qui la représenterait, et l'abstraction qui automatiquement s'effectuerait, détachant ces quatre garçons dans une espèce d'irréalité sous leur bloc écumeux. [...] Même si je ne désespère pas que les quatre garçons puissent revenir le lendemain exactement semblables pour prêter leurs silhouettes à ma captivité (ce dont je doute, évidemment), je peux imaginer que cette vision recomposée ne me ravira plus de la même façon, ni avec autant de force, car elle aura eu le temps de faire son chemin dans ma tête, de s'y cristalliser en image parfaite, l'abstraction photographique se sera effectuée toute seule, sur la plaque sensible de la mémoire, puis développée et révélée par l'écriture, que je n'ai d'abord mise en train que pour me défaire de mon regret photographique.²⁹

Pour l'écrivain et photographe Hervé Guibert, l'Image se révèle ainsi au spectateur à l'instant bien précis de son avènement. Elle s'impose, frappe le regard par sa perfection. Il y a *là* une configuration de l'air, des matières, des formes, en bref un agencement magnétique contre lequel on ne peut lutter, et qui imprime à l'esprit du spectateur un espace photographique dans la fenêtre de son champ visuel. Le travail du photographe ou de l'écrivain est de capter l'image parfaite, de ne pas la laisser filer entre les autres images, puis de parvenir à l'exprimer.

Car il ne s'agit pas uniquement d'être présent au bon moment. Ce ne serait alors que le stade de la cueillette : « j'ai ramassé telle impression, telle image ». Non. Pour mener à son terme la tentative de conservation de cette image parfaite, l'écriture ou la photographie doivent se révolter contre le temps, lutter contre la mort. Elle doivent pour cela faire appel à leur mémoire, replonger dans leurs archives pour retrouver l'*origine* de l'image. Et, solvants capables d'extraire l'essence profonde des choses, lui permettre alors d'échapper à l'inexorable défaite qui la guette.

Produire un recueil ne suffirait donc pas. Il me faudrait aussi comprendre ce qu'il chercherait à exprimer, contre quoi il lutterait. Je commençais à me dire que je pourrais conserver toutes les traces (les impressions) qui m'ont menée à lui. Que je pourrais ce faisant faire plus tard (au moment de l'édition, par exemple), les choix qui permettraient au recueil d'exprimer réellement ce qu'il avait à dire. C'était la seule manière que je voyais pour que ce

²⁹ Hervé Guibert, *L'image fantôme*, Paris, Minuit, 1981, p. 23-24.

recueil ne soit pas une collection d'images de plus, mais aussi un sanctuaire de la parole, un lieu de mémoire et de sauvegarde. Or, pour que cette sauvegarde puisse fonctionner, pour que l'image puisse être tendrement prise entre les bras de l'écriture et exprimer alors ce qu'elle voulait *vraiment* dire, il fallait nécessairement que l'écriture abandonne chez moi sa fonction utilitaire et accueille le langage sans chercher à le maîtriser. Dans son essai *Les mots à découvert*, le poète et professeur de littérature Jean-Noël Pontbriand expose très clairement cette posture – ou plutôt, au contraire, cette *non posture* – que l'écriture doit adopter si elle veut parvenir à l'image :

Celui qui commence à écrire ignore généralement (personne ne le lui a appris, et ce n'est pas inscrit dans les gènes) cet aspect incontournable de l'écriture, qui est trop souvent considérée comme un acte de pouvoir qui permet à l'écrivain de mener la plume où il veut et comme il veut. La phrase n'a qu'à suivre et les mots ne sont que des outils. Comme si nous étions toujours en train de figoler une dissertation ou un message publicitaire en se servant des mots comme de n'importe quel autre moyen utile pour accomplir la tâche qui nous incombe.

On se rend vite compte que les textes produits à l'intérieur de tels paramètres sonnent mal (sans rythme et donc sans musique) et glissent à la surface des choses. [...] Il faut au contraire se laisser emporter par le langage et suivre les mots, leur permettant de s'associer selon une « logique » qui n'obéit pas à la raison. [...] Comme l'image se situe au cœur du processus poétique, permettons-en la formation en nous laissant conduire par le « hasard » qui est un autre nom donné à l'imaginaire, pour ne pas dire à l'esprit.³⁰

En abandonnant ses codes, sa dimension rationnelle et sa tendance à utiliser les mots comme des briques à empiler pour construire du sens, l'écriture peut ainsi parvenir à sa littéarité, à ce que j'appellerais son *faire Image*. Ainsi, grâce à l'écriture littéraire, grâce à la Photographie avec ce grand P que Barthes affectionnait tant, l'artiste peut non seulement exprimer – une situation, un sentiment, un fait, une idée –, mais il peut encore aller beaucoup plus loin. Il peut pousser l'image à dépasser la simple révolte contre les codes, contre la morale, contre la raison. L'artiste peut, plutôt que de simplement *retenir* l'image, l'archiver – ce serait alors une parole morte –, la révéler, la créer, et ce faisant, se laisser créer par elle.

Il me faut donc chercher à en savoir plus sur cette image créatrice qui peut nous sortir de notre *non-être*. Qui est-elle ? Pourquoi cherchons-nous tant à la sauver de la mort – et de quelle mort ? La sienne ? La nôtre ? – au lieu de l'envisager, comme le suggère Pontbriand, comme un lieu de naissance ?

*

³⁰ Jean-Noël Pontbriand, *Les mots à découvert*, Québec, Éditions de la Huit, 2004, pp. 162-163.

Révélation

Au début des années 2000, avant même d'en arriver à la littérature de manière plus sérieuse, j'avais commencé, avec cet élan de conscience qui nous pousse vers l'âge adulte, à m'intéresser à l'histoire des religions. Je voulais comprendre cette fascination de l'être humain pour ce quelque chose qu'il ne *voit* pas. Encore adolescente, je m'étais alors inscrite à un groupe d'étude des mouvements spirituels qui s'était créé dans mon village, à l'initiative de l'un de mes professeurs de français. Ce groupe s'appelait « Mieux connaître les religions pour mieux comprendre les hommes », et j'y ai fait mes premières belles découvertes littéraires (Saint-Augustin et la mystique soufie, pour ne nommer qu'elles). L'un des cours qui m'a le plus marquée est sans conteste celui où le lien entre parole, création et image s'est révélé à moi.

À cette époque-là je considérais déjà depuis longtemps la Bible comme le plus long poème jamais écrit, une sorte de grande métaphore filée de la condition humaine. Je n'avais toutefois pas saisi que la Bible était aussi, plus prosaïquement, un texte qui venait nous parler d'art et de création : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu. »³¹, nous enseigne ainsi le premier verset de l'Évangile selon saint Jean. Une parole forte et sans compromis s'élève de cette assertion à laquelle, croyant ou non, il est difficile de rester hermétique lorsqu'on est amené à travailler de près ou de loin avec le langage et la littérature. Une parole qui m'a aussi vraiment surprise la première fois que je l'ai lue, car elle venait, en quelque sorte, désacraliser Dieu lui-même, le réduisant pour une part à sa propre parole, tout en élevant le Langage au rang de Créateur.

Je trouvais cela incongru. Comment les chrétiens avaient-ils pu laisser figurer cela dans la Bible ? Le mot « Verbe », choisi par les traducteurs du livre sacré, confère en effet à la parole – et donc, par extension, à l'écriture – une dynamique omnipotente qui donne finalement au littéraire le pouvoir et le statut d'une entité divine. Dans un premier temps, le Verbe était donc créateur : comment m'aurait-il d'ailleurs été possible ne pas abonder dans ce sens, moi qui entrevoyais déjà les merveilles inépuisables de la littérature de fiction, qui parvient à créer autant de mondes qu'il est d'auteurs ?

³¹ Jean 1-1, *La Bible de Jérusalem*, École Biblique de Jérusalem, nouvelle édition révisée, Paris, Cerf, 1998.

Mais je compris alors soudain, en relisant ce passage de la Bible avec le groupe d'étude, que ce Verbe premier pouvait être aussi, dans un second temps – on pourrait dire le temps de la *poésie* –, le creuset idéal pour la survenue de l'Image. Une Image que les chrétiens nommaient le Christ : image suprême, celle d'une représentation de Dieu sur Terre. Le Verbe deviendrait ainsi le lieu possible de l'incarnation tant attendue : le miracle d'un Dieu fait chair, descendu dans la matière en la personne de Jésus pour guider les hommes sur le chemin de la vérité. Ce discours, repris par certains pères de l'Église, constituait assurément un espoir de taille pour les communautés chrétiennes écrasées par le poids d'un système religieux somme toute extrêmement hiérarchisé (Dieu en haut, l'homme en bas ; entre les deux, un éventail de fonctionnaires ecclésiastiques). Une faille de choix, également, pour les détracteurs de la religion. S'engouffrant dans la brèche, les dissidents arguaient déjà que l'homme, doué de parole, pouvait ainsi se proclamer sans honte l'égal de Dieu, puisque « le Verbe était Dieu » et que l'homme le maîtrisait. Le Concile de Chalcédoine, réuni au Ve siècle, dut ainsi faire contre mauvaise fortune bonne figure en reconnaissant la double dimension de Jésus : Dieu incarné, Verbe fait Image, être « pleinement Dieu et pleinement homme [...] dont les deux natures sont unies “ sans confusion ni division, sans changement ni séparation ” »³². Ce concile de 343 évêques – le plus important qu'on eût jamais connu – choisit ainsi d'assumer le paradoxe théologique que représentait la personne de Jésus plutôt que de le laisser mettre à mal les bases déjà établies de la chrétienté. Jésus serait donc désormais à la fois divin et humain, esprit et chair, verbe et image.

Trois siècles plus tôt, Irénée de Lyon, deuxième évêque de la ville, avait déjà relevé, dans son ouvrage *Contre les hérésies* (*Adversus haereses*, IIe s. ap. J.-C.), la double nature de Jésus comme incarnation du Verbe et de l'Image :

Dans les temps antérieurs, en effet, on disait bien que l'homme avait été fait à l'image de Dieu, mais cela n'apparaissait pas, car le Verbe était encore invisible, Lui à l'image de qui l'homme avait été fait : c'est d'ailleurs pour ce motif que la ressemblance s'est facilement perdue. Mais lorsque le Verbe de Dieu se fit chair, il confirma l'une et l'autre : il fit apparaître l'image dans toute sa vérité, en devenant Lui-même cela même qu'était son image, et il rétablit la ressemblance de façon stable, en rendant l'homme pleinement semblable au Père invisible par le moyen du Verbe dorénavant visible³³.

³² Michel Quenot, *Icône et cosmos : un autre regard sur la création*, Saint-Maurice (Suisse), Éditions Saint-Augustin, 2003, p. 81.

³³ *Ibid.*

Au-delà de la dimension mystique de son analyse, ce Père de l'Église reconnaissait ainsi déjà en la venue du Christ le témoignage le plus haut de l'alliance entre Dieu et les Hommes : la révélation de l'image, l'exposition de la parole. Et la naissance d'une vérité que le monde finirait bien par reconnaître.

Ce détour par l'histoire de la religion m'avait ainsi révélé que de manière très moderne, la Bible établissait déjà entre le mot et l'image un lien très puissant, et même, un rapport de *génération*. En effet, si l'on se rapporte encore une fois à l'Évangile selon saint Jean (« Au commencement était le Verbe »), ce serait d'abord le mot qui aurait donné vie à l'image. Un constat que je trouve aujourd'hui particulièrement intéressant à en juger par les travaux du philosophe Wittgenstein pour qui, d'après la chercheuse Bettina Thiers, « toute connaissance du réel est déterminée par notre langage ». Ses théories avaient provoqué, au début du XX^e siècle, une « nouvelle révolution copernicienne : l'objet de la philosophie ne [pouvait] plus être de proposer un système de pensée du réel, mais seulement une critique du langage, puisque [d'après lui,] la pensée du réel n'existe que dans les limites de notre langage »³⁴. Pour Wittgenstein, impossible de comprendre une chose sans l'avoir d'abord approchée par la langue, sans en avoir inventé le vocabulaire : nos mots sont des outils de préhension du monde. La pensée comme la représentation visuelle du monde seraient ainsi soumises à sa dénomination. Bien que cette position soit très intéressante, je crois quand même pour ma part que chaque art développe son propre langage – peu importe que ce langage emploie ou non les *mots* –, et que chaque art a donc sa propre manière d'appréhender le monde.

Il m'a donc paru de plus en plus évident que je devais aborder la rencontre de deux arts comme l'occasion de faire surgir l'image. De la rencontre des langages s'élèverait la lumière. J'optai donc pour la photographie, convaincue que l'intermédialité entre elle et l'écriture ne pouvait être abordée que dans un rapport intime où l'image devient *révélation*. S'érige finalement, comme la métaphore biblique de Jésus aux premières communautés chrétiennes, en enjeu de pouvoir, de survie; mais bien plus encore et surtout, en désir d'alliance.

C'est ce que j'espère avoir réussi avec *Empreintes*, auquel je laisse maintenant la voix.

³⁴ Bettina Thiers, « Penser l'image, voir le texte. L'intermédialité entre histoire de l'art et littérature », dans *La Vie des idées*, 29 juin 2012, p. 5.

Empreintes

~

recueil photo-poétique³⁵

Tu m'as laissé une image empreinte de toi,
dans le rectangle même de réel qu'elle présente,
et tu y apparais à l'endroit où seule tu es absente.

Jacques Roubaud,
Quelque chose noir

³⁵ Recueil présenté en annexe, format hors-norme, paginé séparément. Autorisé par la FESP de l'Université Laval.

*Création littéraire et photographie argentique :
intermédialité pour une poétique de l'image*

~

essai réflexif

Je te photographie comme si je faisais
une provision de toi, en prévision de ton absence.
Ces photographies sont à mon désir comme des gages,
ou des cautions : je ne sais même pas si je les tirerai un jour,
mais si un jour, par le fait de l'amour, ton absence me devenait
intolérable,
eh bien, je sais que je pourrai avoir recours à ce petit rouleau,
et développer ton image pour te caresser alors,
mais sans te faire horreur,
ou pour t'envoûter...

Hervé Guibert,
L'image fantôme

Partie I : rapport de laboratoire

Les archives d'*Empreintes*, partition d'une création à quatre mains

l'empreinte est une trace
qu'un corps physique imprime
sur ou dans un autre corps physique

Jean-Marie Schaeffer,
L'image précaire

Introduction

Si j'ai fait le choix d'étudier l'écriture littéraire en relation avec la photographie *argentique*, et non pas numérique, c'est que leur rapprochement ne me laisse pas indifférente. Le support médiatique que constitue la photographie argentique me semble en effet plus à même de partir en quête de l'image par le rapport qu'il entretient avec le réel. Une image de photographie argentique doit en effet passer à la lumière, dans des bains de chimie, sous l'eau courante du laboratoire. Elle se dépose sur le papier et s'y déploie. Elle expérimente l'incarnation essentielle au déploiement de l'Image dont je parlais dans l'introduction générale de mon mémoire. La photographie numérique n'aura pas ce rapport à la matérialité du monde. L'image y sera projection, et non pas impression ; elle y sera numérique, et non pas analogique ; elle n'advient donc pas dans la matière comme elle le fait en argentique, où elle se révèle dans toute la splendeur de son aura.

L'image de photographie argentique mérite aujourd'hui, je crois, une attention particulière, du fait de son statut de pratique artistique « en voie d'extinction ». Cette fragilité contextuelle me paraît justifier en partie qu'on s'attarde à en faire connaître les trésors, d'autant plus que ses parentés avec l'écriture littéraire sont tout simplement stupéfiantes sur le plan du processus créateur.

Née au début du XIX^e siècle, cet art relativement jeune – que représentent trois petits siècles dans l'histoire de l'art ? – connaît actuellement une perte d'intérêt marquée de la part du public comme des institutions. Supplanté par la photographie numérique, l'argentique est souvent jugé comme trop complexe à mettre en place, trop vieillot, trop « lourd » sur le plan technique. De manière étonnante, des universités n'hésitent d'ailleurs pas à réduire – voire fermer – les chambres noires des Facultés d'art visuel quand elles jugent opportun de maintenir auprès des cohortes étudiantes l'enseignement de techniques artistiques gourmandes en espace et grandement chronophages comme la lithographie, la sérigraphie ou encore la gravure. Cet acharnement à faire disparaître un art pourtant reconnu et unique en son genre semble symptomatique d'un appauvrissement culturel malheureusement exacerbé par la valorisation des technologies de l'écran et l'immédiateté de résultat que procure la photographie numérique. Il est vrai que la technologie numérique offre des possibilités incomparables : je peux prendre

1 000 photos par jour, je peux les obtenir immédiatement, les partager dans la minute, les retoucher facilement. Pourquoi, alors, ne pas établir, dans ce mémoire, un parallèle avec la photographie numérique, dont la simplicité d'utilisation n'est plus à démontrer et la portée de diffusion sans comparaison possible ?

Le parti pris est avant tout philosophique : la photographie argentique est encore tenue en haute estime par le monde de la photographie pour le savoir-faire qu'elle requiert et la sensibilité qu'elle permet.

À l'étape de la prise de vue, le photographe argentiste se doit d'être économe. Sa pellicule n'est pas gratuite, il n'a pas droit à un nombre d'essais illimité. Contrairement à la photographie numérique où je regarde ma photographie dès que je l'ai prise – décidant si je la conserve ou si je l'efface –, je ne peux, en argentique, avoir de retour immédiat. Il me faut donc apprendre la patience, développer un rapport respectueux à l'acte du déclenchement, qui ne peut pas se permettre d'être vorace. Cette philosophie de la prise de vue constitue l'une des forces de la photographie argentique : en photographiant la vie avec soin, parcimonie et attention, le photographe apprend à vivre de même.

À l'étape du tirage, ensuite, le photographe peut ajouter son geste à la constitution de l'image et y imprimer les infimes variations qui vont constituer son interprétation. Et l'étape est, il faut le dire, de toute beauté. Le photographe sculpte littéralement la lumière ; on le voit penché au-dessus du papier, une main sous le rai lumineux de l'agrandisseur, masquant ou découvrant la lumière scriptrice au gré de son inspiration. Ce geste, ce beau geste, il est de notre devoir, collectivement, d'en permettre la perpétuation. Étudier l'art de la photographie argentique, c'est continuer à lui donner une importance, une légitimité, c'est concevoir que cet art constitue un patrimoine qu'il est important de comprendre pour pouvoir le préserver – ou de préserver pour pouvoir le comprendre ? ; la question reste posée.

Le choix de lier, dans ce travail, écriture littéraire et photographie argentique est donc en partie motivé par un désir de sauvegarde et de mise en valeur d'un savoir-faire artistique et, dans une certaine mesure, artisanal, qu'il est important de maintenir en vie.

Mais l'esthétique est aussi un élément majeur dans ce choix médiatique, car la photographie argentique ne cherche pas à tromper l'œil : les aplats perçus par le regard y sont bien réels, les sels d'argents noircissent la surface du papier dans son entièreté. En

photographie numérique, au contraire, l'œil est confronté à l'illusion de l'aplat, où l'on croit tenir pour vrai les surfaces pleines, que cela soit sur écran ou sur papier imprimé, et où la pixellisation laisse en réalité à notre cerveau la vibration subliminale du blanc non investi. La qualité vibratoire du travail argentique tient donc en grande partie à cette composante invisible et pourtant essentielle d'un espace parfaitement comblé. En photographie argentique, les noirs sont profonds et chargés, les dégradés tout en finesse... Le regard d'un modèle y semble plus présent, presque réel... On parle ici d'aura, de puissance charismatique.

C'est une dimension que le penseur Walter Benjamin, s'il interroge la reproductibilité technique des arts – dont le cinéma et la photographie font état de manière éclatante – en ce qu'elle modifie le rapport des masses à l'art, concède encore à la photographie : la possibilité de manifester son aura. Une aura qui serait la manifestation du rapprochement inattendu de deux réalités dissociées sur le temps spatiotemporel et qui produiraient, par leur réunion soudaine, un éclat singulier et magique : « 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. »³⁶.

C'est à cet instant précis que les parentés entre photographie argentique et littérature – et, devrait-on dire, poésie, plus particulièrement – deviennent à la fois évidentes et paradoxales. Car ce qui fait la littérarité d'un texte, sa force de frappe, son intemporalité et, en même temps, son incroyable actualité, tant sur le plan individuel – presque *intime* – du lecteur, que sur le plan collectif, n'est-ce pas en effet cette aura du texte, ce rapprochement inattendu et pourtant indéfectiblement juste, effrontément pertinent, cette érection magistrale et brusque qui enlève et qui ravit ?

En poésie, la mise au monde de l'image n'advient en effet que par la rencontre de deux univers³⁷. Ces univers sont portés par des mots dont les significations propres, si elles sont bien sûrs déterminées par convention de langue – et restent en ce sens, en effet, une construction plus ou moins artificielle, une construction dont les règles et les signifiants sont arbitrairement fixés –, n'en forgent pas moins notre imagerie personnelle. Chaque langue aura donc, par conséquent, sa propre imagerie, sa propre poésie. Lorsque chacun de ses mots est devenu une

³⁶ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Allia, Paris, 2012, p. 39-40.

³⁷ Je présenterai ici la conception de l'image telle qu'envisagée par les Surréalistes. C'est une conception qui m'est chère, même si je reste consciente qu'il ne s'agit pas là de la seule façon de faire image en poésie.

petite planète en soi, à la fois limitée et vivante, une langue accède à la maturité ; elle est alors prête à vivre l'une des plus hautes aspirations de son essence : la poésie, où la rencontre des planètes enfante un nouvel univers. Dans l'alignement muet des constellations fixes, les mots se mettent à entrer en relation d'une autre manière. La poésie jaillit comme une musique dans le désert noir et subjugué.

Les images naissent ainsi de la rencontre lumineuse d'unités de sens pourtant bien distinctes les unes des autres, et qui, assemblées de manière inhabituelle, renouvellent la langue, donnant ainsi naissance au langage, et ouvrant en nous un espace de vertige. Pour Pierre Reverdy, c'est cette tension même qui permet la formation de l'image, et qui en assure la qualité. Dans le *Manifeste du Surréalisme*, (1924), Breton citera ainsi la désormais célèbre formule du poète, qui figure aussi parmi les citations les plus marquantes de l'avant-garde littéraire du XX^e siècle : « Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. »³⁸.

Comme nous le voyons, la force de l'image poétique réside donc bien, pour les poètes surréalistes à tout le moins, dans ce rapprochement de deux réalités distinctes qui tissent entre elles un nouveau réseau de sens, et qui renouvellent la Parole : « Comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre.³⁹ », nous dit d'ailleurs Breton.

Ce « rapprochement confrontation », dont j'ai fini par comprendre qu'il était le giron de l'Image, il est toutefois possible de l'opérer à un autre niveau. En effet, de la même manière que peut exister une parenté tout à la fois qu'une tension sémantique, symbolique, esthétique ou encore philosophique entre deux mots d'un même texte, *tension-parenté* qui ouvre une brèche dans le langage, il est aussi possible de rapprocher les médias eux-mêmes et de voir naître de leur rencontre un langage inédit. C'est ce que propose la création intermédiatique *Empreintes* dont je présente maintenant le rapport de laboratoire.

³⁸ Pierre Reverdy, cité par Jean Weisberger (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, vol. II (Théorie), Bruxelles, Centre d'étude des avant-gardes de l'Université de Bruxelles, p. 739 [en ligne]. <https://books.google.ca/books?id=-bFBAAAAQBAJ&pg>

³⁹ André Breton, *Les Vases communicants*, Paris, Les Cahiers libres, 1962, p.125

1. Laboratoire de création intermédiatique

a. Genèse

Après plusieurs années d'interruption de mes projets d'écriture, retourner aux études et entreprendre une maîtrise en études littéraires représentaient un vrai défi pour moi. Je suis en effet mère de trois enfants qui sont instruits en famille, et cela signifiait que je devais parvenir à concilier mon nouvel engagement scolaire avec une vie de famille déjà très prenante. Cela signifiait aussi que je devais reprendre un rythme précis et retrouver mes marques en milieu scolaire. Je réalisais enfin qu'en m'inscrivant dans ce programme, je n'aurais plus le loisir de me défilier, et que je devrais prendre au sérieux le travail de l'écriture. Ce serait la première fois que je viendrais à bout d'un projet de longue haleine, mes autres projets s'étant soldés par un échec à chacun de mes accouchements.

Je savais à l'avance que je voulais travailler en poésie. C'est une forme d'écriture dans laquelle je sens que mon être entre en résonance avec un sens profond et authentique, un sens qui déborde le seul cadre des mots. En poésie, mon âme s'ouvre et se révèle ; je n'avais aucun doute que se fût là le genre littéraire dans lequel je devais poursuivre ma quête. Ce qui était plus mystérieux, en revanche, c'était la façon dont je souhaitais articuler ce travail autour d'une thématique ; il m'a toujours été difficile de figer les choses en écriture.

Un jour que mon compagnon, passionné de photographie argentique, me convia à assister à l'une de ses séances de tirage, je compris ce qui me fascinait tant en poésie. C'est d'abord un espace parfaitement blanc. Vide. Un silence qui ressemble à la mort, mais qui offre la promesse d'une naissance. Peu à peu, sous les mains aimantes de l'artiste photographe, une image éclot, germe dans l'obscurité rougeâtre de la chambre, occupant le territoire visuel de la page. Tout se passait pour moi de manière identique en poésie. On n'a d'abord rien qu'une simple page blanche – source d'angoisse pour bon nombre d'écrivains – qui ne demande qu'à

prendre vie. Une page qui appelle des mots. Puis un choix méticuleux de ces mots, un agencement de leurs sonorités, de leurs sens, de leurs textures. Des associations heureuses. Et l'image qui naît, enfin. Éclate comme un cantique au milieu du silence.

Comme en photographie, où le tirage des bandes d'essai ne donne encore aucune interprétation de l'image, le premier jet d'écriture permet simplement de laisser éclore le langage sans le contrôler. La réécriture demande ensuite, au contraire, d'adopter un regard lucide sur la matière récoltée. C'est avec un grand soin que les choix éditoriaux sont apportés au texte. On le passe au crible du regard et de la voix : il faudra garder ce mot là, retrancher celui-ci ; ici, le texte gagnera à être déployé ; là, on en dit trop, on tue l'image, on la dilue : elle prendra plus de force lorsqu'on l'aura ciselée. C'est de manière identique que le photographe considère chaque tirage. Par un travail de raffinement et de décantation, il vient peu à peu accentuer certaines zones de l'image, livrer une interprétation du négatif. Il procède, à l'agrandissement, au masquage de certaines zones dont il souhaite modifier l'exposition.⁴⁰

Les parallèles que j'ai pu déceler entre les deux disciplines artistiques m'ont peu à peu semblé évidents. Photographie et poésie étaient en fait deux facettes d'un seul et même rapport au monde dont l'image était le cœur. Bien que constituant deux mondes bien distincts possédant chacun son langage, ses techniques, ses penseurs et ses esthétiques propres, des ponts pouvaient être bâtis entre ces deux disciplines. Des analogies pouvaient notamment être établies entre les processus créateurs pour « penser l'image, voir le texte », comme l'énonce si clairement la chercheuse franco-allemande Bettina Thiers, dans son essai du même titre sur les rapports entre histoire de l'art et littérature. Ces analogies, je les ai d'abord établies intuitivement. Il me semblait important d'expérimenter, de chercher par moi-même, fût-ce en tâtonnant, plutôt que de conditionner mon esprit à l'avance par des lectures. Ces lectures viendraient dans un deuxième temps pour infirmer, compléter ou réorienter mes premières recherches. Pour comprendre le rapport étroit que je pressentais entre photographie et poésie,

⁴⁰ On parle en réalité de « maquillage », dans le jargon. Par ce procédé, on n'intervient que sur une zone de l'image : on conserve les éléments qui ont été révélés correctement dans la photographie essai ; et on maquille, après une identification précise des besoins, ce qui doit être retravaillé. Deux sortes de maquillages différents sont alors possibles, que l'on nomme de la manière suivante dans le langage photographique : soit on « brûle » une zone de l'image, en l'exposant plus que les autres à l'aide d'un carton troué, pour la rendre plus sombre ; soit on « retient », en occultant avec la main ou une « badine », occultant ainsi la lumière sur certaines zones plus ou moins larges que l'on souhaite éclaircir.

je voulais donc mener à bien un projet qui ferait interagir ces deux disciplines artistiques. Le projet d'un recueil photo-poésie s'est donc rapidement imposé à moi, et je suis allée chercher la collaboration de mon compagnon dans la vie, qui pratique la photographie argentique depuis 2011.

Pour tenter de cerner les différents enjeux du processus de création intermédiatique et espérer réussir à en comprendre quelques-uns, ce projet de création à deux se devait d'expérimenter plusieurs méthodes de création. Puisque mon parti pris était de me lancer dans la phase d'écriture avant toute investigation intellectuelle poussée – excepté les recherches préliminaires requises dans le cadre de la rédaction de mon projet de mémoire –, je souhaitais donc ne faire aucune lecture sur l'intermédialité avant d'avoir terminé la partie création de mon travail⁴¹. Tirillée entre l'envie d'écrire sans contraintes et le souhait de mener un laboratoire original, je me suis laissée la possibilité de faire les deux. Certains textes du recueil sont ainsi issus des essais effectués dans le cadre du laboratoire, quand d'autres émanent de séances de création libres, qui ont été de plus en plus nombreuses au fil du temps⁴².

Bien qu'une écriture affranchie de toute considération académique, de toute exigence scolaire et toute recherche intellectuelle me paraisse de manière générale plus souhaitable, j'ai quand même joué le jeu du laboratoire et j'ai essayé de le mener avec la plus grande rigueur possible. Ne possédant pas encore de connaissances précises sur l'intermédialité avant d'entreprendre la phase d'écriture, j'ai néanmoins imaginé, au tout début de mon parcours, trois méthodes de création intermédiatique que j'ai peu à peu raffinées avant de les mettre à l'épreuve. Je les détaillerai dans ce chapitre. Mais avant de présenter ces trois « méthodes » (que j'ai nommées la création dialogique, médiatisée et immersive), je tiens à donner quelques repères à propos de l'intermédialité, ainsi que quelques éléments d'information concernant le déroulement des séances de création en photographie et en écriture.

⁴¹ Dans les faits, il y a finalement eu plusieurs phases de création, dont les dernières se sont déroulées de manière concomitante avec la rédaction de la partie réflexion du mémoire.

⁴² Cet aspect sera traité à la fin du présent chapitre, sous le libellé « Limites et Perspectives ».

b. Intermédialité

Il est en effet nécessaire, avant de passer au rapport de laboratoire à proprement parler, de poser quelques jalons à propos de l'intermédialité, puisque c'est là le cadre théorique qui peut éclairer ma recherche-crédation.

Comme cela sera mentionné plus en détails dans la suite du mémoire, mes recherches sur l'intermédialité ne font qu'éclairer *a posteriori* le travail d'écriture que j'ai mené. Je n'ai en effet pas souhaité orienter ma création de manière rationnelle et théorique, aussi le bref exposé que je déroulerai ici ne vise-t-il qu'à expliquer très brièvement ce qu'est l'intermédialité et en quoi elle peut constituer un foyer de recherche-crédation intéressant.

À l'heure où les interactions entre médias sont plus que jamais présentes dans la sphère de l'information et des communications – reportages mariant texte de journalisme littéraire et vidéo, affiches publicitaires avec message audio intégré – ainsi que sur la scène artistique – pensons à la vague du théâtre expérimental ou encore aux œuvres multimédiales de Robert Lepage –, il devient urgent de s'interroger sur les effets des croisements opérés. Le nombre de combinaisons possibles est tout simplement vertigineux : on peut en effet imaginer l'interaction de deux, trois médias, mais il est également possible d'en combiner cinq ou six, voire plus. Les effets spectaculaires en seront à chaque fois spécifiques et particuliers, et c'est en cela qu'il convient de s'interroger sur le concept même de l'intermédialité qui, d'après l'un de ses théoriciens principaux, le chercheur Jürgen E. Müller, « prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques. »⁴³.

L'histoire littéraire ne manque pas d'exceptions pour montrer que des interactions médiatiques ont eu lieu bien avant les années 1960, où l'en entend pour la première fois parler d'*intermedia*. C'est toutefois en raison de la précipitation des concentrations intermédiales dans la seconde moitié du XX^e siècle qu'on commence à définir mieux les enjeux de l'intermédialité.

⁴³ Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », dans *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3 (2000), p. 106.

À l'heure actuelle, on recense plusieurs centres de recherches qui étudient la notion, dont le plus actif est sans doute le CRIalt (Centre de Recherches Intermédiales sur les Arts, les Lettres et les Techniques) de l'Université de Montréal. Ce centre a succédé au C.R.I. (Centre de recherche sur l'intermédialité), et rayonne partout dans le monde grâce à la publication bilingue, depuis 2003, de sa revue *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*.

Il y aurait matière à exposer ici les différentes définitions possibles de l'intermédialité. Elles sont cependant innombrables, et l'intérêt de les comparer ne me semble pas pertinent dans le cadre de ce mémoire. Le concept est en effet très complexe à définir, puisqu'il peut être circonscrit par des vocabulaires fort différents, spécifiques aux champs disciplinaires qui se penchent sur lui. En littérature, nous nous tournons instinctivement vers l'étymologie du mot pour comprendre que sa construction même prête à confusion : « Puisque la médialité désigne ce qui est au milieu, pourquoi ajouter encore “inter”, comme si on voulait insister vainement sur l' “entre de ce qui est au milieu ?” »⁴⁴, demande ainsi Éric Méchoulan, professeur, ancien directeur du C.R.I. de Montréal.

Sans aller très avant dans une définition de l'intermédialité, il est par contre important de rappeler que l'intermédialité se distingue clairement de l'intertextualité, qui étudie les interactions entre des textes ou ensembles de textes, et de l'interdiscursivité, qui étudie celle des discours :

Après l'intertextualité qui visait à sortir le texte de son autonomie supposée et lire en lui la mise en œuvre d'autres textes préexistants, le restituant à une chaîne d'énoncés ; après l'interdiscursivité qui saisissait que l'unité est constituée des multiples discours que ramasse et traverse le texte ; voici l'intermédialité qui étudie comment textes et discours ne sont pas seulement des ordres de langage, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de choses. Autrement dit, ces matérialités de la communication font partie du travail de signification et de référence [;] de même que les productions symboliques, les Idées ne flottent pas dans un éther insondable ou ne sont pas seulement des constructions spirituelles étrangères à leurs composantes concrètes.⁴⁵

⁴⁴ Éric Méchoulan, *D'où nous viennent nos idées? Métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB Éditeur, 2010, p. 50.

⁴⁵ Éric Méchoulan, texte de présentation de la revue *Intermédialités*, site Internet du CRIalt. [en ligne]. <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/>.

Cette mise en contexte replace ainsi la notion d'intermédialité au sein d'un système de définitions, présentant l'avantage de désigner l'intermédialité non seulement par ce qu'elle est, mais aussi parce qu'elle n'est pas. Un bon point pour le non initié, qui constate rapidement qu'il existe autant de définitions de l'intermédialité qu'il existe de théoriciens. Aujourd'hui, la notion tend même à s'élargir : on entend parler d'interartialité, d'hypermédialité, d'hypomédialité ou encore d'hybridité médiatique.

Devant la pléthore de définitions possibles, il est possible de faire comme la figure de proue de l'intermédialité, Jürgen E. Müller, et préférer l'établir l'intermédialité non comme une notion, mais comme un simple constat : « La communication culturelle a lieu aujourd'hui comme un entre-jeu complexe des médias.⁴⁶ ».

Je crois, enfin, qu'on peut également retenir que l'intermédialité n'est pas uniquement une interaction sémiotique entre deux ou plusieurs médias, mais également une interaction *matérielle et analogique* :

L'intermédialité étudie donc comment textes, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de chose.⁴⁷

Ce dernier point, précisément, est celui qui a retenu mon attention. Car je trouve en effet que l'interaction entre deux disciplines offre au créateur plus de possibilités sur le plan de la forme, et que ces nouvelles formes possibles ouvrent forcément vers de nouveaux sens.

C'est avec ce constat que je termine ce court survol de la notion d'intermédialité, puisqu'elle reste finalement assez marginale dans le déroulement de ma recherche-crédation. Cette mise en contexte peut donc maintenant laisser place au rapport de laboratoire de mon projet d'écriture à quatre mains, le recueil photo-poétique *Empreintes*.

⁴⁶ Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3 (2000), p. 107.

⁴⁷ Éric Méchoulan, *D'où nous viennent nos idées? Métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB Éditeur, 2010, p. 37.

c. Création intermédiatique : volet « photographie argentique »

N'ayant pas le savoir-faire nécessaire pour réaliser moi-même le volet photographique de mon recueil, et souhaitant surtout expérimenter une intermédialité issue d'une rencontre entre deux créateurs, j'ai demandé à mon compagnon de vie, Pierre Barrellon, étudiant au Certificat en études cinématographiques et au Baccalauréat en arts visuels et médiatiques de l'Université Laval, s'il souhaitait se lancer avec moi dans le projet *Empreintes*. Il a accepté avec une grande générosité de tenter l'aventure, et a pu réaliser seul le travail colossal de réalisation des photographies argentiques, prenant en charge chacune des étapes de la production.

Avant que Pierre ne commence le travail de prise de vue, il était nécessaire que nous déterminions le format des images à venir, puisqu'il pouvait avoir une influence sur le type d'appareil photographique à employer. D'un point de vue esthétique, j'avais une préférence pour les formats carrés, qui étaient plus simples à concevoir sur le plan de la mise en page. Je trouvais aussi qu'une page dont tous les bords sont égaux délimitait un espace invitant pour la parole poétique ; il me semblait qu'elle pouvait paradoxalement s'y déployer de manière plus libre, dans un mouvement de soulèvement contre le cadre bien sage de la page⁴⁸.

Nous avons donc choisi d'utiliser un moyen format. Ce type d'appareil a l'avantage de proposer un format carré dès la prise de vue, ce qui nous épargnait une étape de recadrage subséquente. C'est aussi un format intéressant pour soutenir le travail de composition. Il offre en effet des perspectives de dynamique de l'image très différentes de celles du format rectangulaire, plus courant. Outre ces avantages, le moyen format offre enfin une douceur d'image intéressante : le grain y est moins apparent que pour le petit format (35mm) et les transitions entre le net et le flou y sont plus fines. Tous ces éléments constituaient pour nous des atouts esthétiques tout à fait majeurs.

⁴⁸ Mon écriture a d'ailleurs largement profité de ce format, se donnant, à l'heure de la mise en page, des libertés importantes sur le plan graphique. Le recueil de poèmes peut ainsi être lu comme une partition où chaque blanc typographique, chaque agencement des mots sur la page vient éclairer le sens du texte.

Pierre possédait déjà trois moyens formats : un vieil appareil à soufflet AGFA Isolette, que nous avons rejeté en raison de son manque de définition et de polyvalence ; un Rolleiflex T, qui ne permettait pas de faire de la macro ; et un Rolleiflex 6008 Professionnal SRC 1000, sur lequel s'est porté notre choix. Ce dernier appareil permettait, lui, de faire de la macro, ce que je trouvais essentiel. Je voulais en effet que Pierre puisse avoir le plus de possibilités au niveau de la prise de vue, advenant le cas où notre processus de création intermédiaire l'amène sur cette voie⁴⁹. L'appareil a donc été utilisé tout au long du projet. Il permettait de produire des images de format 6x6. Il était équipé d'un téléobjectif de 150mm et d'un soufflet pour la macro. Il a quasiment toujours été fixé sur trépied, pour plus de stabilité, ce qui a pu permettre à Pierre d'effectuer des expositions plus longues, soit en vue d'obtenir une plus grande profondeur de champ (avec un diaphragme fermé), soit en vue de produire des flous avec les objets en mouvement, en particulier l'eau.

Le processus de prise de vue en lui-même était relativement lent, car l'appareil que nous avons choisi est un appareil assez lourd (2,2 kg avec objectif). L'installation du trépied prenant un peu de temps, il n'était donc pas possible de faire des instantanés, de la prise de vue sur le vif. La mesure de la lumière s'effectuait à l'aide d'un luxmètre intégré à l'appareil. Au cours du projet, trois sortes de pellicules ont été utilisées, toutes trois de marque Ilford :

- la HP5+ (400 ISO), qui est une bonne pellicule pour la macro et les conditions de faible luminosité
- la FP4+ (100 ISO) et la PAN-F+ (50 ISO), qui sont toutes deux très adaptées au rendu des textures et à la prise de paysages.

Le développement des pellicules et le tirage ont été effectués dans le laboratoire argentique personnel de Pierre. Pour le développement des pellicules, il a utilisé, d'une part, un révélateur à grain fin classique (Ilford ID-11) pour la HP5+, et d'autre part, un révélateur haute définition Beutler, qu'il a préparé lui-même pour obtenir une haute acutance avec les pellicules FP4+ et PAN-F+. L'agrandissement des négatifs a été réalisé sur un DeVere 504, et les

⁴⁹ Ce choix s'est avéré judicieux, puisque c'est finalement l'orientation esthétique générale qui a été retenue. Les photographies sélectionnées sont ainsi plutôt organiques, très recentrées sur la matière, et certaines ont effectivement été réalisées en macro.

planches-contact ont été tirées sur papier RC. Les bandes d'essai et les tirages successifs, enfin, ont été produits sur papier baryté Oriental grâce à un révélateur Kodak Dektol. En moyenne, chaque photo a été tirée quatre fois avant d'obtenir le tirage final⁵⁰. Nous avons numérisé ces tirages finaux à la Faculté d'arts visuels de l'Université Laval pour pouvoir éditer le recueil sur ordinateur.

Au total, ce sont 11 jours de prise de vue, 18 pellicules, 216 clichés, 15 jours de développement et de tirage, 104 tirages d'essai et 36 photographies finales qui auront été réalisées dans le cadre de ce projet.

⁵⁰ Les données techniques m'ont été fournies par Pierre Barrellon. De nombreuses informations sont également issues de *The Film Developing Cookbook (Darkroom Cookbook, Vol. 2)*, Focal Press, 1998, 184 p. (Stephen G. Anchell et Bill Troop).

d. Création intermédiatique : volet « écriture poétique »

De son côté, le processus d'écriture a été, de manière bien évidente, beaucoup plus simple sur le plan technique. Il a cependant transité lui aussi par plusieurs étapes bien distinctes que je détaillerai ci-après. Mais il m'a aussi permis de mesurer que l'écriture est un véritable travail, ce dont j'avais une vague idée, mais qui ne m'était jamais apparu de manière très concrète.

Je devais donc écrire. Plonger dans cette vibration des mots sur mon palais, entrer toute entière dans l'oasis des images. Ouvrir un espace où je ne suis plus que moi-même, où je peux laisser tomber une à une les peaux que j'habite. En plus des objectifs déjà fixés pour la réalisation de recueil, qui devenait à la fois un objet artistique et l'enjeu de mon diplôme universitaire, je m'étais fixé un objectif personnel : je souhaitais m'astreindre, pendant la durée du projet *Empreintes*, à écrire tous les jours, ne fût-ce que cinq minutes. L'image d'un René Char fidèle à l'écriture jusqu'au cœur de la Résistance me faisait rêver. J'habitais certes le passage du même nom, mais ma guerre à moi était quotidienne et bien banale, quoique impitoyable ; l'écriture passait le plus souvent après ma journée auprès de mes enfants, qui étaient tous les trois à la maison. J'écrivais donc dans les bulles de temps dont la vie me faisait cadeau : une sieste un peu plus longue de mon plus jeune, une soirée où je tirais sur mon sommeil, une matinée offerte par une amie généreuse...

Pour m'isoler, condition *sine qua non* de ma plongée en moi-même, et donc, en écriture, deux solutions s'offraient à moi : quitter la maison (je n'y ai pas de bureau) et écrire dans un lieu public (bibliothèque, café, et, lorsqu'il faisait beau, parcs municipaux ; puis, plus tard, cabinet de travail prêté par la Bibliothèque des Sciences Humaines et Sociales) ; ou mettre des écouteurs et lancer de la musique sur mon ordinateur. Lorsque j'optais pour cette seconde solution, rien n'était encore joué. Je ne pouvais écrire que si la musique était instrumentale ou que le texte de chanson, le cas échéant, était dans une langue autre que le français. J'étais, de plus, persuadée de ne pouvoir faire de bons textes qu'en utilisant des écouteurs très précis de marque Sennheiser. Ce détail, que je trouve, avec le recul, assez risible, constituait pourtant

pour moi, lors de cette période d'écriture, un élément de réassurance non-négligeable. Il fait en tout cas assurément partie du décorum relatif au rituel d'écriture, un phénomène que ma collègue lavalloise, la chercheuse Rosalie Trudel, étudie actuellement dans son mémoire intitulé *Dans l'antichambre du poème: la pratique de la présence en écriture poétique*⁵¹.

Je commençais donc par prendre en note à la main, dans un carnet noir Moleskine que j'ai toujours avec moi⁵², des impressions, des associations de mots, de premières images. Il s'agissait parfois de recopier un bout de papier sur lequel j'avais écrit à la va-vite, et à moitié endormie, une phrase qui m'était venue pendant mon sommeil. Ces premiers jets n'étaient pas forcément longs. Ce pouvait être une simple phrase, quelques mots qui me venaient à l'esprit de manière fortuite et que je jetais alors sur le papier. Ce pouvait être aussi des textes un peu plus longs qui émergeaient au cours d'une séance d'écriture automatique. De manière générale, j'essayais vraiment de ne partir avec aucune idée préconçue, même lorsque j'étais impliquée dans l'une des trois méthodes de création intermédiaire décrites plus loin dans ce chapitre. Je laissais d'abord monter les premiers mots, puis je suivais les pistes qu'ils me lançaient.

Je reprenais ensuite mon texte à l'ordinateur, lui donnais plus d'ampleur. Cherchais à en suivre les veines et le rythme. La flexibilité permise par l'ordinateur me permettait de procéder à plusieurs essais de manière très rapide. Je pouvais déplacer un vers, le dupliquer, le conserver dans mon presse-papier virtuel pour pouvoir l'insérer plus tard. Il m'était possible d'effacer très facilement, de recommencer.

Plusieurs versions d'un même poème se succédaient ainsi avant que je n'en soumette une première version « officielle » à mon codirecteur de mémoire. Nous lisions ensemble cette première version afin d'en déterminer les forces et les faiblesses. Nous procédions alors à un premier travail d'édition : nous supprimions les vers dont on ne pouvait rien tirer ; soulignions ceux où quelque chose cherchait à se dire sans que la forme actuelle du verbe ne permette

⁵¹ Dépôt initial prévu pour septembre 2016.

⁵² Fait anecdotique mais peut-être révélateur d'une certaine dualité de l'apprenti écrivain, tiraillé entre l'envie d'écrire et la paralysie d'échouer à le faire, si ce carnet – que j'ai encore à l'heure où je procède au dépôt de ce mémoire – m'accompagne en tout temps, je n'ai en revanche jamais de stylo.

encore l'éclosion de ce dire ; et changions certains mots imprécis ou maladroits qui, une fois remplacés, éclairaient le vers de manière fulgurante, produisant une image beaucoup plus sentie.

Malgré des degrés de qualité et d'achèvement différents, aucun texte n'a été écarté d'emblée. Il était convenu que je procède de toute façon à une réécriture de tous les textes où le langage cherchait à se frayer un chemin, ce qui était le cas de l'immense majorité des textes. Je reprenais donc mes textes, encore une fois à l'ordinateur, en m'aidant des copies papier sur lesquels mon codirecteur et moi avions placé nos annotations. Bien que cela puisse paraître excessif, je gardais toutes les versions de chaque texte créé. Elles étaient consignées de manière très précise dans un ensemble de dossiers et sous-dossiers informatiques classés par ordre chronologique. Ma maniaquerie s'arrêtant là, je semais en revanche les feuilles imprimées de mes textes dans tous les endroits où je passais. On pouvait ainsi me lire à peu près partout dans le quartier où j'habitais, à la faveur des vents.

En tout, ce sont 2 carnets de notes, 107 poèmes inédits, 319 versions de réécriture, 65 poèmes finaux, 6 nuits blanches et 1 prix littéraire⁵³ qui auront été recueillis dans le cadre de ce projet.

⁵³ Le prix Nouvelles Voix 2016 du P.E.N. International, volet Québec, Canada de langue française a été décerné à la suite poétique *Notre sang volatile*, dont la plupart des poèmes étaient issus du recueil *Empreintes*. Si je tiens à le mentionner ici, ce n'est que dans le but de souligner que le processus de création intermédiatique peut et doit être considéré comme un processus de création *valable*, qui mérite d'être reconnu et considéré comme une avenue possible de l'enseignement de la création littéraire. Bien que la suite primée ne comporte aucune photographie, la création intermédiaire a permis d'entreprendre et de mener à bout un travail d'écriture qui aurait forcément été différent sans son concours.

e. Méthodes de création intermédiatique expérimentées

Avant de détailler chacune des trois approches expérimentées lors de la production du recueil *Empreintes*, il est essentiel de préciser que mes travaux ont porté sur l'intermédiaticité dans un contexte de *création*. L'intermédiaticité a donc été abordée, d'abord et avant tout, comme un outil de création en amont. Elle n'a pas été envisagée comme un mode de réception, de compréhension de l'œuvre *a posteriori*, même si cette avenue d'analyse est également possible. Les éléments intermédiatiques qui subsistent de manière clairement identifiables dans le recueil final à l'issue du processus de création ne font donc pas partie de mon champ d'investigation. Il appartiendra à ceux qui souhaitent en faire l'analyse de se pencher plus avant sur la question. Je donnerai néanmoins quelques exemples concrets de jumelages poèmes-photographie effectués, afin d'illustrer chacune des méthodes présentées et de livrer un résultat concret de leur mise en œuvre.

1) Création dialogique

Concept

Comme son nom l'indique, cette première méthode de création établit un dialogue entre les deux médias en présence. Il s'agit de la méthode de création que j'ai eu le plus de facilité à imaginer. C'est en tout cas celle qui m'est venue le plus rapidement à l'esprit lorsque j'ai commencé à établir la méthodologie de mon laboratoire de création intermédiatique. Le concept est simple : l'un des deux créateurs commence par produire, de manière autonome et selon les modalités qui lui sont propres, une photographie ou un poème. Il soumet ensuite cette création à l'autre créateur, qui élabore à son tour, avec le média qu'il maîtrise, une œuvre qui lui répond. Dans son expression la plus simple, cette forme de création amène ainsi la photographie à illustrer le poème (ex. : le poème parle d'un oiseau et la photographie représente un oiseau). L'illustration peut se hisser jusqu'au second degré (ex. : la photographie représente un avion et le poème parle d'émancipation, de liberté), mais globalement, il s'agit

pour la photographie d'illustrer le texte, et pour le poème, de proposer un commentaire de la photographie.

Le dialogue peut bien sûr reposer sur le sujet thématique – c'est l'option qui se présente le plus facilement. À partir du sujet proposé par l'autre créateur, il est possible d'extrapoler. Si mon compagnon me présente une photographie représentant un rocher, par exemple, je peux rebondir sur l'image pour explorer la dureté psychologique d'autrui, la parole démunie face au silence, l'intemporalité de certains sentiments. En bref, il m'est possible de reprendre les caractéristiques physiques ou la symbolique du rocher, et de l'illustrer par un texte.

Mais ce dialogue peut aussi s'établir à un niveau plus formel : reprise de la structure (ex. : nombre de parties identifiables dans la photographie identique au nombre de strophes du poème), imitation de cadrage (ex. : poème polyphonique reprenant une photographie elle-même composée de trois photographies par un procédé de collage), etc. Les options possibles étant très nombreuses, il m'est impossible de les détailler ici. Je présenterai donc sans plus attendre la méthodologie mise en place lors de l'expérimentation de cette méthode de création.

Méthodologie

Cette méthode de création a été la première que Pierre et moi avons expérimentée en raison de la simplicité de sa mise en place. Je devais partir d'une photographie déjà tirée par mon compagnon pour écrire un texte qui réponde, sur le plan du fond ou de la forme, à la photographie choisie. D'autres fois, c'était à mon tour d'écrire librement un poème, et de le donner ensuite à mon collègue pour qu'il crée une photo à partir du texte. Comme exposé au sous-point « Concept », il s'agissait simplement de reprendre la thématique ou la structure de l'image, et de la redéployer sous une forme littéraire.

D'août 2015 à août 2016, nous avons ainsi entamé plusieurs « dialogues » photo-poésie. Notre façon de procéder était la suivante : nous choisissons – dans un bureau où nous avons rangé dans deux tiroirs distincts, d'un côté les tirages finaux, de l'autre une impression des versions les plus abouties des poèmes – une photographie ou un poème qui nous inspirait. Ce

choix devait se faire de manière assez instinctive, sans réfléchir trop longuement. Nous prenions ensuite le temps d'observer la photographie ou de lire avec attention le poème, selon le cas. Puis nous essayions de repérer un élément – soit thématique, soit plus formel – qui semblait ressortir plus que les autres, ou qui nous parlait plus. Nous devions extraire cet élément, y porter une attention plus importante puis commencer à créer à partir de ce qu'il évoquait pour nous.

Ces essais, pas forcément toujours très concluants, nous ont néanmoins permis d'établir, peu à peu, un tableau de correspondances analogiques entre l'image photographique et l'image littéraire. Ils nous ont amenés à réfléchir l'image. À penser nos propres médias en termes de modalités de création, de paramètres de production.

Si la démarche était très familière à Pierre, en raison de l'importante dimension technique que comprend l'art de la photographie argentique, je n'étais en revanche pas habituée, de mon côté, à penser la littéraire, et la poésie plus encore, en termes de « paramètres ». Je trouvais même cela « anti artistique ». Cela m'écorchait de devoir envisager mon texte sous l'éclairage d'un tableau de bord où chaque « réglage » me semblait constituer une offense à l'inspiration, à la beauté et à l'émotion.

Au fil du temps, le tableau m'a semblé moins barbare. Je ne l'envisageais plus comme un passage obligé pour créer. Il constituait plutôt pour moi une tentative de comprendre un autre média artistique, comme un pont jeté vers l'autre discipline. Il me faisait également réaliser plus concrètement que l'écriture est un travail, et qu'elle comporte des éléments clairement identifiables (la syntaxe, la concordance des temps, le rythme) sur lesquels l'auteur peut intervenir pour améliorer son texte. Au fil de mes lectures poétiques (notamment celle de Geneviève Amyot), j'ai compris que la plume de chaque auteur est un équilibre parfait entre tous ces « paramètres », et que s'il n'existe pas de recette miracle, c'est qu'il revient à chaque écrivain de trouver, sur cette palette, ses propres mélanges de couleurs.

Je me suis assouplie. J'ai dû apprendre à connaître les modalités de la prise de vue photographique, du développement et du tirage. Et découvrant avec Pierre les correspondances possibles entre modalités de création d'une photographie et modalités

d'écriture d'un poème, je me mis à mieux comprendre les mécanismes de la création en eux-mêmes. Nous tentions d'établir des comparaisons, de trouver un vocabulaire commun. Un terrain d'entente. En m'initiant à la langue d'un autre média, je prenais une distance qui me permettait de mieux comprendre le mien, et d'y revenir avec un plaisir renouvelé. La connaissance acquise ne visait pas à orienter ma création, non – je savais qu'elle devait au contraire être oubliée pour pouvoir être intégrée en profondeur ; mais elle m'offrait des pistes nouvelles en création poétique, excitait ma curiosité envers les autres arts (tout particulièrement la photographie, bien sûr) et me semblait constituer un premier élément de réflexion autour d'un enseignement intermédiatique de la création.

Il est à noter que le tableau de correspondance, que je présente maintenant ici, a été établi sans prétentions d'exactitude ni d'exhaustivité. Affirmer le contraire relèverait de l'in vraisemblance, tant il est vrai que le rapport analogique est, *par nature*, soumis aux plus infimes variations de la conscience et grandement sujet aux interprétations subjectives.

Dernière précision, enfin : les correspondances ont toutes été établies à partir de modalités précises inhérentes aux techniques de la photographie argentique, qu'il s'agisse des étapes de la prise de vue, du développement ou du tirage. Ces modalités nous étaient en effet plus faciles à identifier clairement et purent servir de support stable à la compréhension parfois ardue des correspondances analogiques que nous pouvions identifier. De mon côté, j'ai mobilisé mes connaissances de l'écriture littéraire (et pas uniquement poétique) au mieux de mes possibilités, pour tenter de trouver les éléments qui faisaient écho à ceux de la photographie.

Voici donc le tableau de correspondances que nous avons établi suite à nos expérimentations :

Tableau 1 - Correspondances analogiques entre les paramètres de réalisation d'une photographie argentique et celles de la création d'un texte littéraire

Paramètres de réalisation d'une photographie argentique :	Paramètres équivalents en écriture littéraire :	Rapport analogique pouvant être établi entre les deux paramètres médiatiques (effets sur l'image) :
Contraste	Mise en tension (ex. : thématiques antithétiques, suspense narratif, oxymore, etc.)	Crée une tension interne dans ou par l'image Établit une hiérarchisation des éléments de composition de l'image entre eux, qu'ils soient d'ordre thématique, scénaristique ou sémiotique
Cadrage	Point de vue narratif Énonciation Tonalité (ex. : ironique, comique)	Établit le champ/hors champ de l'image
Luminosité	Tonalité (ex. : tonalité lyrique, tragique)	Donne sa « couleur » générale à l'image (bien qu'il puisse sembler étrange de parler de couleur pour la photographie noir et blanc) Donne une première impression de l'image (joie, paix, colère, menace, etc.)
Grain	Sonorité (prononciation, allitérations, assonances, rimes, etc.)	Apporte de la texture à l'image (musicale pour l'image littéraire / visuelle pour l'image photographique)
Résolution	Richesse du vocabulaire (précision lexicale) Développement de l'image (ex. : métaphore filée) ou du scénario	Définit mieux l'image

Colorimétrie (ne s'applique pas au noir et blanc)	Niveau de langue (registre grossier, soutenu, etc.)	Donne de la précision à l'image Définit mieux l'image
Focus	Intelligibilité du propos Clarté de l'image	Explique l'image Suggère l'image Favorise la force de l'image
Géométrie	Structure du texte Disposition typographique Sonorité (allitérations, assonances, rimes) Récurrence (anaphores, répétitions, rimes internes, etc.)	Établit les points d'entrée de l'image (modalités d'apparition, dans le temps et l'espace) Établit l'architecture de l'image
Propreté	Correction typographique – orthographique grammaticale – syntaxique (ex.: absence de coquilles, de fautes) Justesse (suppression des mots superflus, écriture sentie)	Purifie l'image Améliore la lecture de l'image Augmente la force de l'image
Composition	Style	Donne du caractère à l'image Constitue un parti pris du créateur Établit un lien de filiation entre le créateur et son image Assure, par la combinaison unique de tous les paramètres précédents, un équilibre entre intelligibilité et caractère de l'image de même qu'entre le fond et la forme de l'œuvre créée.

Exemple

De manière concrète, je m'attacherai maintenant à présenter un exemple de duo poésie-photo issu du recueil *Empreintes* et construit d'après la méthode de création dialogique. L'ébauche d'analyse qui est présentée dans cette section est plutôt inhabituelle dans un mémoire de création. Il faut cependant voir cette ébauche comme une étape nécessaire de retour réflexif sur la méthode utilisée, puisque l'objet de ma recherche est de mieux comprendre le processus créateur par le biais d'exercices de création intermédiatique. Ce sera donc le déroulement du processus que j'étudierai là. Nécessairement, je devrai donc suivre le fil de ma pensée, en observer le fonctionnement.

Nous avons donc la photographie suivante, qui a été réalisée sans idée préconçue par mon partenaire sur sa seule impulsion personnelle, photographie que j'ai choisie dans la pile qui était à ma disposition :



Photographie 1 - Pierre Barrellon, *Palme*
(épreuve argentique, 10 x 10 po, collection privée. © Pierre Barrellon)

Lorsque je me suis isolée pour découvrir plus en détails cette photographie, je me suis immédiatement attardée à sa composition, car je la trouvais aguicheuse. Je pouvais très nettement distinguer trois feuilles rattachées à une tige, séparées par deux espaces de couleur

noire. J'ai donc décidé de reprendre cet élément d'alternance dans la construction de mon poème. J'ai procédé à une répétition de l'un de mes vers, qui est devenu cet « espace noir » que j'identifiais sur la photographie.

D'autre part, bien que je puisse sans hésitation affirmer que l'objet représenté était de nature végétale, l'image me faisait penser à un squelette de poisson. Je ne pense pas que tout le monde puisse avoir cette lecture de l'image, mais c'est néanmoins ce qu'il s'est passé dans ma tête. Pour moi, chaque feuille devenait une arête et la dynamique même de l'image, avec sa diagonale bien assumée et son mouvement sagittal, imprimait à mon regard une direction et un élan qui m'évoquaient la remontée des saumons jusqu'aux eaux premières.

J'ai donc retenu à la fois la structure répétitive de l'image et la thématique qu'elle semblait appeler pour moi, puis j'ai rédigé le premier jet suivant :

c'est une pitié de te laisser filer dans ma mémoire comme un poisson froid toi qui ne t'es
jamais arrêté sur ma bouche pour me rendre à moi-même dans le vert tendre des dragons

pourquoi la pitié

c'est une pitié de te laisser filer dans ma mémoire comme un poisson gris je rapatrie si peu
de choses je trouve qu'il y en a toujours moins devant malgré la volonté qui s'arrache à la
volette explose son ventre de fruit sous nos mains sans pression

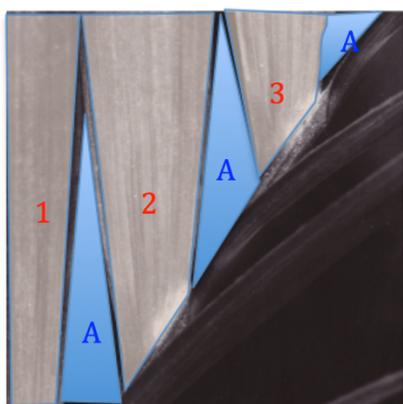
pourquoi la pitié

c'est une pitié de te laisser filer dans ma mémoire comme un poisson creux j'aurais voulu
te contempler pour le reste des secondes t'ancrer dans mes liquides

Reprenons maintenant ce premier jet, et reprenons aussi les deux éléments que je m'étais fixés comme devant constituer des balises plus ou moins souples de création. Ces éléments apparaissent-ils dans le texte créé ? Ont-ils été utiles à la production d'un texte ? En relisant mon texte, on peut voir qu'il y est bel et bien question de poissons (le mot exact figure dans mon texte), une thématique que j'avais consciemment choisi d'explorer. Mais on constate aussi que la thématique de la mémoire s'est manifestée (« je rapatrie si peu de choses »), de même que celle du retour aux sources, à l'eau natale (« t'ancrer dans mes liquides »). La thématique du poisson s'est donc approfondie en se liant à des thématiques connexes. Je pense

que mon cerveau a sûrement procédé par associations d'idées : le mot « poisson » peut en effet être symbolique des thématiques du manque et de l'oubli – on dit bien « avoir une mémoire de poisson », comme de celle de la naissance (le fœtus est un petit poisson).

Si je reprends mon deuxième élément de contrainte, la structure, je constate que le poème comporte bien à son tour une alternance de strophes longues et de vers courts. Il est entré en résonance avec la géométrie même de la photographie, qui est elle-même composée d'une alternance de pleins et de vides :



- 1**
A
- c'est une pitié de te laisser filer dans ma mémoire
comme un poisson froid toi qui ne t'es jamais arrêté
sur ma bouche pour me rendre à moi-même dans le
vert tendre des dragons
- pourquoi la pitié
- 2**
A
- c'est une pitié de te laisser filer dans ma mémoire
comme un poisson gris je rapatrie si peu de choses
je trouve qu'il y en a toujours moins devant malgré
la volonté qui s'arrache à la volette explose son
ventre de fruit sous nos mains sans pression
- pourquoi la pitié
- 3**
A
- c'est une pitié de te laisser filer dans ma mémoire
comme un poisson creux j'aurais voulu te
contempler pour le reste des secondes t'ancrer dans
mes liquides
- pourquoi la pitié

Figure 1 - Analogie structurale entre la photographie 1 et le poème « C'est une pitié dans ma mémoire »

Comme on le constate, la structure du premier jet d'écriture a donc cherché à reproduire la structure de composition de la photographie. Ce fait n'est pas étonnant, puisque c'est une décision que j'ai pris de manière volontaire. Mais ce qui était plus intéressant, c'est qu'une métaphore s'est opérée, sur le plan de la forme, à partir de la thématique du poisson et donc, par extension, de la mémoire, de la perte et de la fuite. La toute première image qui m'était venue en tête à la découverte de la photographie – à savoir cette image de squelette – devient ainsi plus compréhensible : car un squelette – la structure alternée du poème en est bien un – n'est jamais qu'un support de vie entre deux espaces de néant, qu'un objet concret et préhensible qui défie la perte (ou la fuite ?) qui s'en vient.

Un dialogue s'est donc engagé entre la forme et le fond, entre la photographie et la poésie, ainsi qu'entre les éléments qui étaient conscients pour le créateur (en l'occurrence moi) au moment de l'écriture et ceux qui ne l'étaient pas. La thématique même du poème aborde ainsi la question de la perte, de l'impossible fixation des choses et des êtres tout en interagissant de manière métaphorique avec la structure de l'image photographique.

Bien sûr, ce premier jet d'écriture n'a pas été conservé tel quel. Il fallait, pour le faire accéder à un autre niveau du langage, l'assouplir, le travailler, pour que chaque mot trouve sa place juste et sa résonance propre. Plusieurs versions successives ont été élaborées jusqu'à cette version finale qui figure dans le recueil *Empreintes* :

c'est une pitié de te laisser filer dans ma mémoire toi
tu ne t'es jamais arrêté sur ma bouche pour me rendre à moi-même
dans le vert tendre des dragons

je ramène si peu de choses
il y en a toujours moins devant malgré la volonté de retenir la nuit
que j'arrache comme un cri entre les cuisses du matin

c'est une pitié dans ma mémoire
j'aurais voulu te regarder fondre dans mes liquides glisser
dans l'entonnoir de mon ventre

un peu de temps supplémentaire

On peut voir que l'anaphore du vers « pourquoi la pitié » a disparu ; cette « béquille » structurale n'a ainsi servi qu'à l'élaboration du texte, à la manière d'un échafaudage qu'on retire une fois le texte parvenu à sa maturité.

Conclusions

Au final, les éléments utilisés par le créateur au cours du processus de création ne seront pas tous restés dans la version finale du texte. Le récepteur n'y aura donc pas forcément accès, soit parce que ces éléments auront disparu (comme la structure du poème, qui a été

assouplie), soit parce que ces éléments lui resteront hermétiques (comme la thématique du poisson, qui n'est pas reliée de manière *évidente* à l'image de la plante palmée).

Cet exemple de création dialogique montre que les rapports entre poésie et photographie sont plus étroits sur le plan logique ou symbolique pour le créateur, qui doit s'inspirer directement du travail de son collègue, que pour le récepteur, qui découvre une œuvre sans en connaître la genèse. Pour dialoguer avec le média de l'autre, le créateur doit en effet se donner consciemment des contraintes (ou des pistes) de création élaborées à partir de ce qu'il perçoit dans l'œuvre support. Le récepteur, en revanche, ne pourra pas nécessairement associer facilement les deux médias en présence. S'il se retrouve, en ouvrant le recueil, devant le jumelage d'une photo de feuille palmée et d'un poème parlant de poisson, il est peu probable qu'il soit immédiatement en mesure de faire émerger un sens – ou un faisceau de sens possibles – de leur rencontre. Il trouvera sans doute l'association un peu absurde, alors qu'en réalité, toute une portion du processus de création s'est déroulée, chez l'artiste, sous le signe de la rationalité et de la logique.

Limites et perspectives

Cette méthode de création s'avère intéressante, puisqu'elle peut donner de nombreuses pistes aux créateurs ou aux enseignants en création. En s'inspirant des modalités de création de l'œuvre avec laquelle ils dialoguent, les artistes peuvent en effet reprendre ces éléments dans leur discipline propre et en transposer les caractéristiques. Il suffit d'adopter un regard analogique et de chercher à quoi correspond chaque élément de composition du média A dans le monde conceptuel et technique du média B.

Toutefois, si cette méthode de création a été utile pour produire plusieurs premiers jets, je me suis aperçue que la plupart de ces premiers jets étaient difficilement exploitables. Les poèmes issus des essais de création dialogique avaient en effet tendance à tourner en rond. J'avais beaucoup de mal à les emmener plus loin au cours des séances de réécriture. Peu d'entre eux ont donc été conservés dans le recueil final.

2) Création médiatisée

Concept

Après avoir expérimenté la création dialogique, mon compagnon et moi avons essayé de créer d'une manière qui fasse encore moins appel au lien logique. Nous souhaitions en effet trouver un moyen de mettre à l'épreuve l'intermédialité, d'en expérimenter les limites. Il nous fallait donc trouver un moyen de rester sous son champ d'influence tout en venant la défier dans ses règles et ses modalités d'exécution. J'ai alors eu l'idée de convoquer un troisième média, la musique, pour pouvoir mettre une certaine distance entre nos deux médias de création respectifs. L'idée était de voir si le média tiers, qui s'interpose entre deux autres médias, permettait quand même d'établir entre eux un lien de sens intéressant. Une certaine parenté pouvait-elle exister entre deux médias sans que ceux-ci ne soient mis directement en présence ? Le *sens* était-il une entité « traversante », qui aurait la propriété de se déplacer d'un média à l'autre tout en conservant ses pouvoirs émotionnel, représentatif et sémiotique ?

Méthodologie

C'est à ces questions que nous souhaitions répondre, et nous étions curieux de tester une configuration intermédiatique « triangulaire ». Nous avons donc choisi deux albums de musique qui allaient nous servir de média tiers : *Philharmonics* (2010) de la chanteuse danoise Agnès Obel et *Bon Iver* (2011) de l'artiste Justin Vernon, connu sous le pseudonyme de Bon Iver. Le choix de ces albums était purement affectif, et ne relevait que de notre goût commun pour les mélodies simples et les orchestrations sensibles.

Sans nous consulter quant à l'orientation de nos créations respectives, nous avons donc travaillé séparément. Chaque étape de la création soigneusement dissimulée à l'autre, nous avons mené un travail photographique et littéraire à la manière des funambules. Autour de nous, pas d'appuis stables. Aucun thème pour nous guider ; aucune structure, aucune tonalité sémantique convenues ensemble. Seul fil conducteur, la musique envoûtante que nous gardions aux oreilles durant le temps de la création, par l'entremise de lecteurs mp3.

De mon côté, puisque je ne peux parler ici que de mon expérience d'écriture, je n'ai en réalité eu recours à la musique que dans la première phase de mon processus d'écriture, c'est-à-dire lors de la rédaction de mes premiers jets. L'écoute de la musique favorisait même, je dois dire, l'abandon, le lâcher prise, et je partais le plus souvent en mode « écriture automatique ». Guidée par la musique, je me laissais aller à mes émotions, et je prenais scrupuleusement note de tous les mots qui émergeaient. Il s'agissait la plupart du temps de phrases complètes, dont je constatais avec joie qu'elles montaient très facilement à ma conscience.

Après ces premiers jets, je reprenais mon texte, en silence cette fois. Je devais ajuster de nombreuses choses, écarter les images qui n'étaient pas justes, etc. Mais contrairement aux autres procédés essayés, j'ai pu constater que la création médiatisée ne me demandait pas vraiment d'opération de *lissage*. Ce que j'appelle le lissage, c'est le fait de rendre relativement homogène la couleur d'un texte. Je ne parle pas de lui retirer tout relief, toute fantaisie, ni de le ramener sagement par la main à un sens bien encadré qui tiendrait alors de la rationalité. Tout le bénéfice du lâcher-prise permis par la musique serait perdu! Non. Ce que j'entends par lissage, c'est vraiment ce souci d'amener le texte en un mouvement qui semble fluide, évident. Qu'à la lecture, les choses semblent faciles, qu'elles se déroulent de manière à ce que le lecteur estime qu'aucune autre formule n'eût convenu à cet endroit. De manière frappante, donc, les textes écrits sous musique ne réclamaient guère de soins de ce côté-là. J'étais plutôt contente du résultat, mais tout à fait inquiète de savoir si le travail photographique effectué à l'écoute des mêmes albums donnerait lieu à suffisamment de points d'ancrage avec mon travail à moi.

À l'issue de plusieurs semaines de création, mon compagnon et moi avons enfin fini par mettre nos travaux en commun, avec une appréhension certaine. Les photographies et les poèmes allaient-il avoir quelque chose qui les rapproche? Un recueil pourrait-il se dessiner malgré l'absence de plan, de logique, de travail prémâché, préfabriqué?

À notre grande surprise, de nombreuses ressemblances entre nos deux séries d'œuvres s'étaient exprimées d'elles-mêmes. La magie semblait avoir opéré, un transfert de sens s'étant effectué de manière relativement similaire vers nos deux médias à partir de la musique écoutée. En cela, nos deux corpus gardaient si l'on veut *l'empreinte* du sens contenu dans la musique – et dans ce mot « sens » j'inclus bien sûr l'émotion.

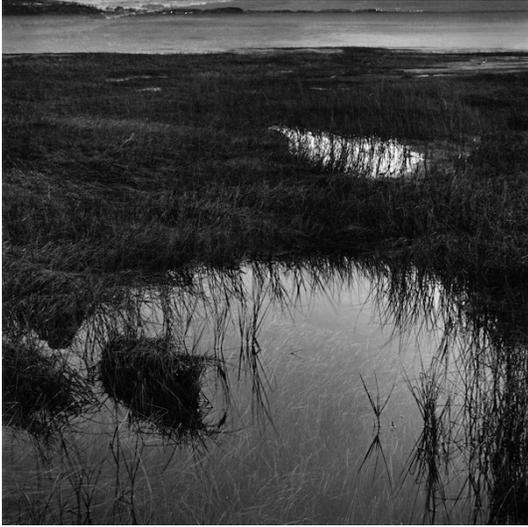
Nous n'avons pas gardé tous les textes ni toutes les photographies. Certains ont été écartés pour d'évidentes raisons techniques et esthétiques : photographie ratée, texte inintéressant, etc. Nous avons cependant essayé d'établir entre les œuvres qui restaient les meilleures correspondances – et il est vrai qu'à ce stade, la création a pris une dimension plus pragmatique et rationnelle. Pour prolonger l'expérience lors de cette phase de jumelage, nous avons écouté à nouveau les musiques sélectionnées. Ensemble, cette fois-ci. Certains duos poésie-photo se sont alors imposés à nous de manière frappante et ont ainsi pu être constitués après la période de création individuelle.

Exemple

Les deux séries recueillies présentaient plusieurs parentés que nous pouvons examiner brièvement. Voici tout d'abord un échantillon des photos réalisées au cours de cette phase de création. Toutes ces photos ont été prises alors que Pierre écoutait l'album *Philharmonics* d'Agnès Obel :



Photographie 2 - Pierre Barrellon, *Filante*
(épreuve argentique, 10 x 10 po, collection privée. © Pierre Barrellon)



Photographie 3 - Pierre Barrellon, *Salines*
(épreuve argentique, 10 x 10 po
collection privée. © Pierre Barrellon)



Photographie 4 - Pierre Barrellon, *Tu dors Nicole*
(épreuve argentique, 10 x 10 po
collection privée. © Pierre Barrellon)



Photographie 5 - Pierre Barrellon, *Dégel*
(épreuve argentique, 10 x 10 po
collection privée. © Pierre Barrellon)

La série au complet comporte plus de photographies, bien sûr, mais ces quelques exemples visent à donner un aperçu du travail réalisé. Voici maintenant un échantillon des poèmes composés d'après la méthode de création médiatisée :

je suis de ces instants de cheveux libres que les vents défont et abandonnent
en suspension
au-dessus des mers
et des soupiroux

*

demain est une île que nous garderons comme un adieu dans la portion sauvage de nos
paroles

je chercherai sur ton visage mille promesses que je ne glanerai pas pour laisser le vent te
refermer comme un astre dont la lumière m'inonde et m'ensemence au-delà des espaces et des
temps

dans la poussière des morts j'entamerai un refrain de transhumance mes pas greffant leurs
errances aux souffles de la montagne les directions ploieront d'elles-mêmes en souvenir de mon
passage brouillant la carte des sentiers pour un impossible retour

tu fleuriras parmi les assauts de la mémoire ton nom sertira la répétition de mes réveils qui
te caresseront tranquillement dans un ailleurs parallèle

je garderai pour nous cet enfant de terre franche dans la chaleur du puits où tu sourds
sans tarir

*

tu viens d'un nœud sans lumière où tu vois poindre les mots comme autant de
cendres sur la rive
il y a cette soif qui te creuse ta peau s'abandonne à mille petites trahisons
chaque cellule
reléguée à son propre écroulement

Ces quelques textes – dont je ne soumetts pas ici les versions définitives, mais bien des versions de travail – sont extraits de la série de poèmes écrits d'après la méthode de création médiatisée et peuvent maintenant être mis en parallèle avec l'échantillon de photographies présenté ci-avant.

De prime abord, nous constatons que la thématique de l'eau est présente tant dans les photographies que dans les poèmes. On retrouve en effet l'eau sous toutes ses formes, que ce soit à l'état de cascade, de glace, de marais (photographies) ; ou encore de « mers », de « puits » et de « soif » (poésie). Un tel état de fait est plutôt surprenant, si l'on se rappelle qu'aucune consigne de création commune n'a été convenue par les deux créateurs. Examinées sous cet angle, les ressemblances thématiques apparaissent maintenant très troublantes. Pourtant, il nous est peut-être possible de comprendre l'émergence de cette thématique si l'on se penche davantage sur la musique qui en a accompagné la gestation.

Les photos et textes présentés ont en effet tous été créés à l'écoute de l'album *Philharmonics*. Si l'on s'arrête au dénominateur commun de ces créations, on constate que l'album d'Agnès Obel repose essentiellement sur un piano très « coulant ». Le piano recrée finalement dans l'œuvre d'Obel une ambiance très aquatique, où les mélodies se suivent et s'écoulent sans accroc. Il est vraisemblable que cette ambiance musicale ait pu influencer les créateurs et les aient orientés vers une expression où la thématique de l'eau s'imposait naturellement. Cette hypothèse se confirme lorsque l'on constate que les autres textes et photographies créés selon la méthode médiatique mais sous l'écoute de *l'autre* œuvre musicale (*Bon Iver*, *Bon Iver*) sont fort différents et tournent plutôt autour de la symbolique végétale.

D'autre part, on remarque également, dans la suite de textes et de photos présentés plus haut, que les espaces visuels de certains poèmes et de certaines photographies semblent plus fragmentés, plus éclatés. Ce constat a mené, lors du premier essai de mise en page, au jumelage des deux œuvres suivantes (textes et tirages finaux) :

il y a cette soif qui me creuse qui me tourne autour
un nœud s'est installé entre les pages et les mots
je les vois défiler comme cendres sur la rive

chaque cellule reléguée à son propre écroulement
ma peau s'abandonne à mille petites trahisons dans la poussière des chantiers

tant de pyramides à venir sur le seuil des nuits sans toi



Photographie 6 - Pierre Barrellon, Tu dors Nicole
(épreuve argentique, 10 x 10 po
collection privée. © Pierre Barrellon)

En effet, au poème composé sur le morceau « Brother Sparrow » d'Agnès Obel, nous avons associé la photographie d'une cascade, qui reprend à la fois l'image de l'écoulement et l'idée de la fragmentation, portée sémantiquement par le « chaque cellule » du poème, et visuellement, par les multiples zones d'ombre et de lumière qui composent la photographie. De plus, nous trouvions intéressant que le poème comporte le mot « écroulement », qui laisse entendre le mot « écoulement » en filigrane.

Par la suite, lors d'un deuxième essai de mise en page, nous avons cependant brisé ce jumelage, trouvant que l'association était trop surfaite. Nous nous étions laissés prendre au jeu de la création : nous étions en train de jouer rationnellement avec la matière, l'organisant de

manière trop logique et plus suffisamment intuitive. Encore une fois, nous avons donc préféré nous servir de l'intermédialité comme vecteur de création, comme outil pour faire advenir l'image juste, et non pas comme un entonnoir dans lequel pousser le lecteur pour l'orienter vers une lecture précise du recueil.

Nous avons donc laissé les jumelages se faire plus simplement, mais nous avons conservé dans le recueil final les éléments saillants qui sont ressortis de cet exercice : la thématique de l'eau, l'esthétique de la fragmentation, la dimension cyclique incarnée par la présence de végétaux et les différents états de l'eau, etc.

Conclusions

La méthode de création médiatisée a été la méthode de création que nous avons trouvée, mon collègue et moi-même, la plus concluante. Elle nous a en effet permis de nous retrouver en terrain neutre, dans un espace parfaitement nouveau – celui de la musique – qui favorisait le lâcher-prise tout en offrant quand même une main courante des plus intéressantes.

Si, de prime abord, j'ai été un peu angoissée à l'idée d'écrire sans savoir si la musique pourrait constituer un lien suffisant entre le travail de création de mon compagnon et le mien, j'ai pu constater qu'elle offrait en fait le lien intermédiatique le plus efficace.

Rappelant le tableau analogique que nous avons établi dans le cadre du processus de création dialogique, l'action de la musique a été de s'incarner elle-même comme élément de dialogue. C'est-à-dire, pour le formuler autrement, que le média tiers qu'était la musique est devenu vecteur, se chargeant de redistribuer aux deux autres médias des informations qui lui étaient propres, informations que ces deux médias ont par la suite pu rendre de manière analogique sous leurs modalités respectives.

De manière plus explicite, la musique d'Obel comportait *grosso modo* les caractéristiques suivantes :

- une interprétation instrumentale très *legato*, c'est-à-dire très fluide
- une tonalité mineure donnant une coloration nostalgique à la trame musicale ainsi qu'à la prestation vocale
- une relative complexité de l'orchestration (nombreux contrepoints, arhythmies), malgré une apparente simplicité mélodique
- une fragmentation de certaines parties musicales (interprétation vocale parfois très *staccato*, arpèges se faisant très insistants)

Ces caractéristiques, dont je me permets une évaluation libre et sans spécialisme aucun, se retrouvent toutes, à un niveau ou un autre, à s'incarner de façon médiatiquement spécifique dans chacune des deux séries réalisées. On comprend donc que le média tiers a finalement porté aux deux autres médias des éléments de composition qu'ils ont repris de manière analogique, et que la création médiatisée reprend en fait de manière plus large le principe de la création dialogique. Il s'agit simplement d'un dialogue qui emprunte un chemin plus long, moins direct, mais qui finit par advenir tout de même.

Limites et perspectives

Cette méthode de création constitue un bon point de départ pour de premiers essais en création intermédiatique. L'intervention d'un média tiers facilite en effet la plongée dans le processus créateur. Je ne saurais cependant affirmer que la « prise en main » de cette méthode est toujours aussi aisée. Je pense que ses modalités d'exécution dépendent en grande partie du média tiers choisi. Une création médiatisée faisant appel à la danse ne rencontrera ainsi probablement pas les mêmes défis que celle faisant appel à la photographie. Le principe devrait néanmoins rester le même.

3) Création immersive

Concept

En m'inspirant du phénomène physique de la capillarité – phénomène qui permet notamment la progression d'un liquide dans un papier buvard par le biais de fibres messagères –, j'ai voulu tester une situation de co-création dans laquelle les deux créateurs seraient soumis au même environnement sans pour autant communiquer sur leur création au cours du processus. Mon hypothèse était que les deux créateurs seraient alors soumis aux mêmes influences, aux mêmes ambiances, et que ce « bain sensoriel » - ces impressions – pouvait donner lieu à des *expressions* semblables. Le principe était finalement un peu le même que celui de la création médiatisée, mais il ouvrait un registre plus ample. Ce n'était plus seulement une musique, que les créateurs auraient en commun, mais un paysage, une gastronomie, une palette olfactive, une dynamique humaine... De plus, l'immersion complète dans un autre bassin de vie pendant un ou plusieurs jours permettrait aux créateurs, je le pressentais, de se couper de leurs repères habituels. Cela pouvait constituer un élément intéressant pour une création intermédiatique, remettant le *lien* entre les deux médias au centre de l'attention et de l'inspiration des créateurs.

Méthodologie

D'octobre 2015 à août 2016, Pierre et moi avons ainsi effectué plusieurs séjours de création dans la région de Charlevoix.

En photographie, les séjours ont été d'une journée et se sont majoritairement déroulés durant l'automne. Les lieux visités ont été, principalement, les sites de Baie Saint-Paul, des Éboulements, de l'Île aux Coudres, de La Malbaie, de Saint-Urbain et du parc des Grands-Jardins. Pierre partait en voiture avec son matériel et sillonnait les routes pour s'imprégner du paysage. Lorsqu'il voyait quelque chose d'intéressant ou qu'il avait envie d'aller plus avant dans les terres, il se stationnait et partait à pied avec son appareil. Il lui arrivait également, après ses premiers séjours, de partir en voiture directement jusqu'à un endroit prédéfini, repéré lors de sa

sortie précédente, pour aller effectuer sa séance de prise de vue. De mon côté, je n'ai effectué qu'un seul séjour d'écriture qui s'est déroulé sur trois jours entiers. J'ai choisi de louer un grand chalet d'où je pouvais ensuite rayonner à pieds ou en voiture. Le fait d'être seule a été très bénéfique. La maison que j'avais louée était située sur un rang peu passant, et était donc très calme. De plus, j'avais une vue à couper le souffle qui me permettait de m'impregner du paysage même lorsqu'il faisait trop froid pour que je puisse sortir (le séjour a eu lieu en janvier). Je pouvais assister aux couchers et levers de soleils, et me suis astreinte à me réveiller tôt pour ne pas manquer ces derniers. Être partie prenante du rythme naturel de ce coin de Charlevoix me semblait essentiel pour être en création immersive. Je devais prendre le pouls du lieu, m'y glisser en silence et ouvrir grand les yeux et le cœur.

Nous avons ainsi mené nos séances de création chacun de notre côté, sans autre contrainte que d'*être* au lieu que nous habitons temporairement. Au printemps, nous avons mis nos travaux en commun, impatients de découvrir ce que cette méthode de création avait bien pu produire comme résultat.

Exemples

Voici donc deux photos créées par Pierre en contexte immersif :



Photographie 7 - Pierre Barrellon, *Embruns*
(épreuve argentique, 10 x 10 po
collection privée. © Pierre Barrellon)



Photographie 8 - Pierre Barrellon, *Câbles*
(épreuve argentique, 10 x 10 po
collection privée. © Pierre Barrellon)

Voici maintenant deux textes que j'ai écrits dans le même contexte :

tu ne comptes plus les trottoirs il te faut crever l'estomac des villes le gris surpasse tout
de sa densité d'ardoise

face au fleuve ta parole n'est plus qu'un grain cosmique et minuscule sur la joue de ton
amant

nous traversons janvier comme ces garrots indécis que l'hiver étouffe d'un seul coup
d'un seul sans pouvoir dire où cela mène

*

je ne sais rien l'odeur des salines remonte jusqu'à notre lit
je baise le sable entre tes mains

on fera comme tu dis une plainte en engendrera une autre
ramenant un peu de sel sur la pierre de nos visages

dans le roulis des jours qui passent on ne prendra même plus la mer
il y aura juste le goût de l'iode au front de l'air

De manière parfaitement opposée, nous avons remarqué, et ces quelques exemples sont représentatifs des deux séries composées en parallèle, que le champ lexical du corps est devenu très présent dans ma poésie lorsque j'ai créé en contexte immersif. Dans les deux poèmes soumis en exemple, on relève ainsi plusieurs mots désignant des parties du corps (« estomac », « joue », « main », « visage »), mais aussi des mots qui évoquent des actions corporelles (« étouffe », « baise ») ou des facultés sensorielles (« odeur », « goût »). Je rappelle, encore une fois, qu'aucune règle n'était imposée, et que tout cela s'est fait de manière non réfléchie à l'avance.

De leur côté, les photographies de mon collaborateur étaient au contraire dépourvues de toute présence humaine. Évacuation pure et simple du corps. Cependant, nous avons déjà remarqué cet état de fait lors de nos autres réunions de bilan à propos des deux autres méthodes de création. Pierre s'était naturellement orienté vers une photographie de la nature, et s'y était plus ou moins tenu – même si quelques exceptions figurent dans notre banque de données. Inconsciemment, il avait ainsi sûrement orienté son geste de capture photographique

vers un *no man's land*. Mais ce que nous remarquons à présent, c'est qu'à l'issue de la période de création immersive, il avait, tout en conservant l'habitude de ne montrer aucun être humain, photographié des *traces* de la présence humaine, c'est-à-dire, précisément, des empreintes. Des témoignages d'une disparition.

Il a alors été plus facile pour nous, suite à ce constat, d'organiser le recueil, car nous n'avions jusqu'alors aucune idée de la structure qu'il adopterait. Nous avons décidé de laisser la forme surgir d'elle-même de la matière informe que nous produisions, et par le biais de la création immersive, qui revêtait entre toutes les méthodes essayées le caractère le plus vague, la consigne la plus diluée, nous venions miraculeusement de trouver la forme du recueil. Il y aurait ainsi une progression de la présence à la perte en passant par la disparition, c'est-à-dire le moment où se forme l'empreinte. Et notre titre de travail, que nous n'avions jusqu'alors que considéré comme tel, s'imposa au contraire comme le titre réel du recueil. Ce détail, précisément, est très marquant pour moi, puisque je crois avoir envisagé de très nombreux titres à mon recueil, excepté celui que je m'étais donné comme titre temporaire et que je dédaignais alors un peu.

Conclusions

Pour conclure, on peut simplement dire que cette méthode de création a véritablement donné sa cohérence à l'ensemble du recueil par la pose d'une couleur charlevoisienne qui est venue unifier le recueil en constitution. Chaque photo, chaque texte semblait s'être « imprégné » d'un espace boréal où les traces du vivant se perdent sur la neige d'un désert septentrional.

L'apparition de la corporéité dans le corpus poétique tient alors peut-être au fait que l'immersion faisant appel à tous nos sens, le créateur se trouve à être beaucoup plus présent au monde et à lui-même lorsqu'il se plonge dans l'environnement qu'il a choisi d'habiter. Il en résulte que ses poèmes acquièrent une dimension sensorielle plus importante. C'est en tout cas une hypothèse que je me permets de poser.

Limites et perspectives

La création immersive a ceci de piègeux qu'elle s'inclut dans un système très large d'interactions possibles. Il est en effet délicat de pouvoir identifier clairement si elle a été le premier facteur qui a présidé au processus créateur de l'artiste, car il aura été soumis, dans le même temps, à d'autres éléments (comme de la musique, ce qui nous ramènerait alors à la création dialogique). Il serait d'ailleurs mal à propos de se préoccuper de cela, puisque c'est bien précisément cet ensemble d'interactions que nous recherchons par le biais de la création immersive.

Cette méthode de création intermédiatique nous éclaire par contre sur la transmission intergénérationnelle des esthétiques et des courants de pensée, car les paysages et les lieux sont des choses qui ne se modifient pas aussi vite que les hommes, et qui contemplent leur passage tout en assurant la continuité de leur développement. Ainsi, je pourrai peut-être, en retournant là où a été Untel, vivre ce que lui a vécu, et le faire ressusciter dans ma création : si je m'arrête quelques jours pour écrire à l'auberge Pouso do Chico Rei d'Ouro Preto (MG, Brésil), où ont écrit – entre autres – Pablo Neruda, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir et Vinicius de Moraes, j'aurai peut-être les mêmes impressions qu'eux, et je pourrai alors rendre sur la page la sève de ce lieu que j'investis à mon tour. J'*exprimerai* alors ce qui s'est imprimé en eux comme en moi, je laisserai sortir, à la manière dont on exprime un suc, la matière dont je me suis chargée, convoquant grâce à la stimulation sensorielle les images que j'aurai recueillies.

4) Conclusion

Il est évident que les pistes de recherche présentées ici ne prétendent ni avoir fait le tour de la question, ni même l'avoir survolée avec la plus extrême des rigueurs scientifiques. Je me suis placée, tout au long de cette aventure, dans la peau d'une créatrice, que je pense être, et je ne me suis donc livrée à ces expérimentations qu'à la faveur d'un jeu certain et d'un plaisir réel.

J'ai été très étonnée, malgré la posture que j'ai adoptée, par la netteté de certains résultats. Des parentés extrêmement fortes entre la création photographique de Pierre et ma propre création poétique se sont rapidement manifestées. Nous ne parlions pourtant jamais de ce travail en dehors des réunions de bilan, bien que nous vivions sous le même toit. Ce n'est donc pas par procédé d'influence rationnelle que nous sommes arrivés à nous réunir, mais bien par abandon, par ce *faire confiance* qui est parfois si douloureux.

Ce que montre finalement ce rapport de laboratoire, c'est qu'il existe une multitude de façons de créer, et qu'aucune n'est bonne ou mauvaise en soi. Au contraire, il faut voir que chaque créateur peut ouvrir son champ des possibles, et qu'il lui est permis d'exprimer ses contradictions jusque dans la manière dont il choisit de créer. Oui, on peut être organisé et inspiré. Oui, on peut travailler et être sensible. Oui, écrire peut se planifier, éditer un texte peut se laisser parfois entre les mains du hasard...

Il n'y a donc pas d'autres règles du jeu que celle d'avoir plaisir à créer.

À ceux à qui je racontais que je conservais chaque étape de mon processus créateur et que je m'inspirais, de manière analogique, d'une technique comme la photographie argentique, ce dinosaure, je sentais bien que j'inspirais un certain amusement, voire un dédain. Je n'étais probablement pas assez *en poésie*, que je m'astreigne ainsi à établir des tableaux et à échafauder des systèmes de création – l'expression est horrible, j'en conviens.

Mais enfin ceux-là passaient à côté de l'élément qui change tout : le mouvement de la conscience qui nous amène à être qui nous sommes *réellement*, et non pas à le feindre :

Il ne suffit pas de comprendre rationnellement la « mécanique » du processus analogique. Il faut se laisser entraîner par lui, laisser les associations se créer selon les exigences du désir d'être et du besoin d'expression de la personne totale.⁵⁴

Et si ces deux années d'écriture m'avaient, sans doute aucun, amenée à la rencontre de qui je suis vraiment, le plus merveilleux était que je conservais, plus que tout autre chose au monde, les empreintes de cette mutation, et que je pouvais remonter, comme un papillon à sa chrysalide, le fil incroyable du processus créateur qui nous transforme et nous révèle à nous-mêmes tout à la fois.

Photographie 9 - Organisation des photo du recueil *Empreintes*
(photographie numérique, 38,1 x 25,4 cm, collection privée)
© Laetitia Rascle



Photographie 10 - Organisation des textes du recueil *Empreintes*
(photographie numérique, 38,1 x 25,4 cm, collection privée)
© Laetitia Rascle

⁵⁴ Jean-Noël Pontbriand, *op. cit.*, p. 175.

2. Archivage : vers une genèse du processus créateur

Au cours de la phase de création du recueil *Empreintes*, mon compagnon et moi, je l'ai évoqué plus haut, avons en effet consigné soigneusement chaque étape de nos processus de production respectifs. Nous avons décidé de conserver chaque élément de notre parcours pour pouvoir être en mesure de réfléchir *a posteriori* sur notre processus de création intermédiatique. Le fait de conserver toutes les traces de la création est une habitude que les photographes argentistes prennent dès leurs premiers projets, sans toujours réaliser qu'ils posent là des gestes d'archivage très méticuleux.⁵⁵

Car en effet, avec la photographie argentique, vient la nécessité de l'archivage. Cela est d'autant plus vrai en ce qui concerne les appareils à pellicule (par opposition aux appareils à plans film comme les chambres grand format), car d'un point de vue technique, il faut le rappeler, il est nécessaire de conserver les négatifs que l'on a développés si l'on veut pouvoir procéder par la suite au tirage des images qui nous intéressent. On est ainsi obligé de garder toute la pellicule, ne serait-ce que pour des raisons pratiques, car il serait très délicat de manipuler une seule vue à insérer dans le passe-vue de l'agrandisseur, laquelle vue devrait alors être découpée dans le film. Comme ce film (c'est-à-dire la pellicule développée) fait plusieurs dizaines de centimètres de long, on le découpe en plusieurs segments qu'on archive dans des pochettes de plastique. On produit ainsi de petites bandes de film qu'il est ensuite plus aisé de manipuler lors de la phase de l'agrandissement.

Avec le passage au numérique, on constate que l'on perd progressivement la manière dont on chemine jusqu'à la photographie finale, jusqu'à l'image. Cette perte des traces du cheminement, cette non-conscience de la valeur des empreintes est évidemment fort regrettable. Les conserver permet en effet de mieux comprendre notre façon de photographier : sur la pellicule ou la planche-contact élaborée à partir d'elle, il est possible d'observer toutes les photographies ratées, de relever et de comptabiliser les erreurs effectuées. Il est aussi possible de constater la progression du point de vue, la manière dont on a tourné

⁵⁵ Cette façon de procéder est moins courante en écriture littéraire. Je n'avais jamais conservé, de mon côté, plus d'une ou deux versions de chacun de mes textes, et cela me semblait déjà amplement suffisant.

autour d'un même sujet. On peut ainsi, en définitive, revenir à la fois sur le produit fini et sur tout le processus qui lui a précédé.

De ce fait, la nécessité technique même de la photographie argentique impose de conserver à la fois les photographies qui seront au final retenues, mais aussi toutes celles qui seront rejetées lors de la phase d'édition : photos floues, erreurs de déclenchement, photos mal cadrées, inintéressantes, etc. Lorsqu'il procède à la sélection des photographies, le photographe est donc obligé de se replonger dans l'ensemble du travail qu'il a effectué, et non pas seulement sur le cliché qu'il souhaite tirer. Cette phase d'archivage, bien ancrée dans le déroulement classique des opérations de production d'une photographie argentique, permet au photographe d'effectuer sur son travail trois retours importants – qui l'impliquent tous trois dans des rapports au temps bien distincts. :

- élaborer un regard critique sur son propre processus créateur : n'a-t-il pris qu'une seule photographie de chaque sujet ? A-t-il au contraire réalisé de très nombreux clichés de ce sujet, tournant autour de lui pour obtenir des angles de prise de vue différents ? A-t-il cherché à modifier son cadrage d'un cliché à l'autre ? Il s'agit ici, pour le photographe, de se pencher sur le *passé*.
- adopter un processus d'édition plus impartial, c'est-à-dire s'ouvrir la possibilité de se laisser surprendre par des photos dont il ne se rappelait plus forcément (le dernier cliché d'une séance de prise de vue occultant souvent, dans la mémoire du photographe, les autres clichés effectués auparavant). Il s'agit ici pour lui de voir avec clarté dans le *présent*.
- former une banque d'archives dans laquelle il pourra aller piocher, plus tard, des photos qu'il juge à l'heure actuelle inintéressantes, mais qui pourront à ce moment-là prendre un nouveau sens pour lui. Il s'agit pour le photographe de se tourner ici vers le *futur*.

Cette relation du processus d'archivage et de consultation des archives en photographie argentique vise à faire comprendre l'intérêt que peut constituer une telle étape : elle met en lumière le processus de création lui-même, et souligne la possibilité, pour l'artiste, d'adopter un regard réflexif à l'égard de ce qu'il crée. Que ce soit dans une perspective de compréhension, d'amélioration ou même d'innovation, observer le processus créateur *au travail* s'avère en effet très intéressant, en plus de constituer une composante essentielle de progression des arts. Nous pouvons donc réfléchir, en prenant l'exemple de la photographie, à ce que nous archivons lorsque nous entrons en phase de création en littérature, ou même dans d'autres arts comme la musique et la danse. Garder chaque étape de la création n'est pas chose commune dans ces disciplines, mais cela pourrait pourtant nous permettre, comme en photographie, de revenir sur des choses que nous oublierions sinon, qu'il nous serait impossible de convoquer ensuite.

Nous inspirant des modalités de création de l'artisan-artiste-photographe (que je nomme ainsi pour bien souligner les volets technique et artistique de son travail), et toujours dans la perspective de faire du projet *Empreintes* une œuvre de création intermédiatique, Pierre et moi avons ainsi décidé de conserver chaque étape de création pour chaque texte et chaque photo réalisés.

Ce travail d'archivage méticuleux, dont nous souhaitions faire état dans la version finale du recueil, est finalement resté dans l'ombre. Nous ne l'avons pas fait figurer dans le livre édité, car nous nous sommes aperçus que ces étapes, bien que nécessaires à la création, risquaient d'encombrer inutilement le champ visuel du lecteur si nous les présentions sur la page. La beauté graphique du recueil constituant l'un de nos objectifs, nous avons donc préféré conserver pour nous ces étapes d'échafaudage.

Elles nous ont cependant permis de réaliser notre projet de donner naissance à un véritable livre, d'aller au bout du processus, prenant en charge notre recueil de la création à l'édition. Car au moment de l'édition puis de la mise en page, ces archives nous ont été très utiles pour remanier certains textes et certaines photographies. D'anciennes versions se révélaient finalement, parfois, meilleures que nos essais subséquents, et nous pouvions y revenir très facilement. D'où le grand intérêt de l'archivage!

En écriture poétique, nous avons ainsi conservé les éléments suivants :

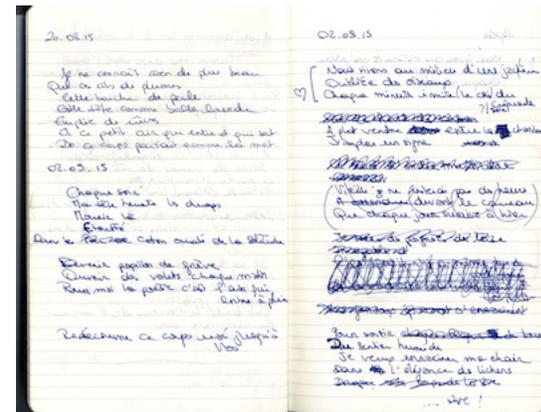
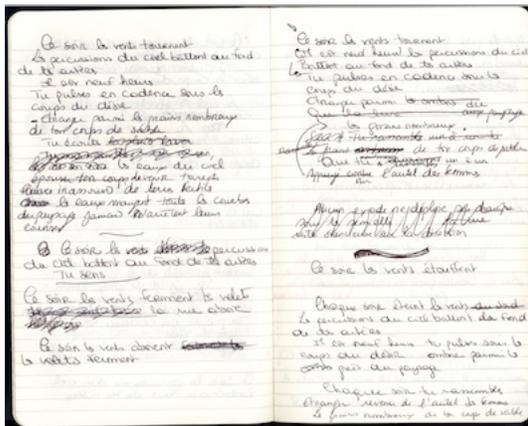
- premières notes :



Document 1 - Laetitia Rasclé, Premières notes (*Je suis une ville*) (détail)
(photographie d'un document manuscrit, 8,5 x 11 po, collection privée © Laetitia Rasclé)

- carnets d'écriture :

Document 2 - Laetitia Rasclé, *Carnet d'écriture (extrait 1)*
(photographie d'un document manuscrit, 7 x 11 po, collection privée © Laetitia Rasclé)



Document 3 - Laetitia Rasclé, *Carnet d'écriture (extrait 2)*
(photographie d'un document manuscrit, 7 x 11 po, collection privée © Laetitia Rasclé)

Document 4 - Laetitia Rascle, *Premier jet à l'ordinateur (J'appriwise nos mélanges)*
(capture d'écran, collection privée © Laetitia Rascle)

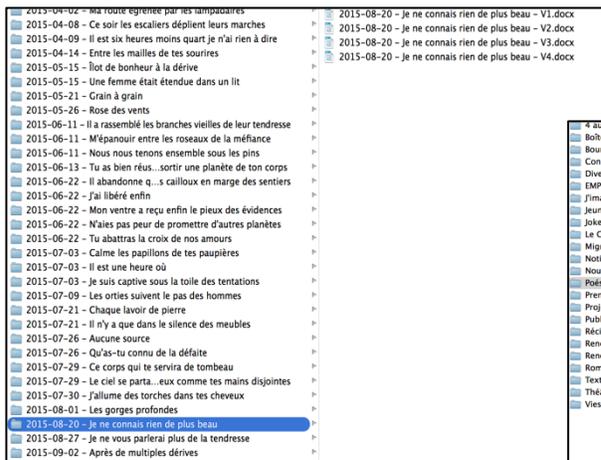
- premiers jets :

j'appriwise nos mélanges
cet élan des nerfs
qui nous garde nus
entre les draps du temps
bruisera de petits riens
au moment de la fermeture

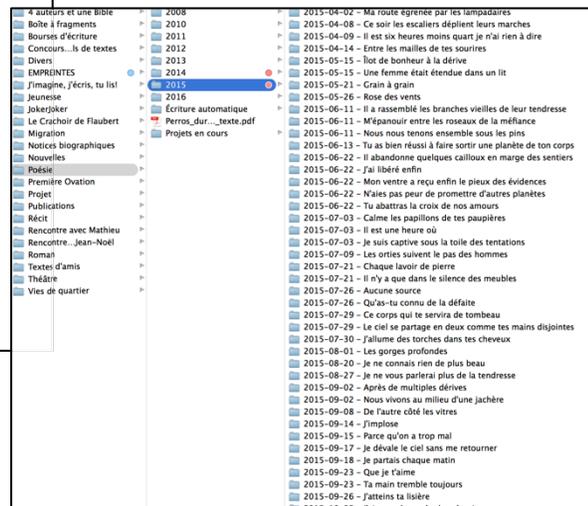
à la charnière de l'abandon
les moments pleins se font un nid
pour rouler dans mon lit de paille
et de poussière

je suis un creux sans écume
où tu éteins le chant du monde
comme on éteint une soif
au beau milieu d'un désert

- versions successives des poèmes :

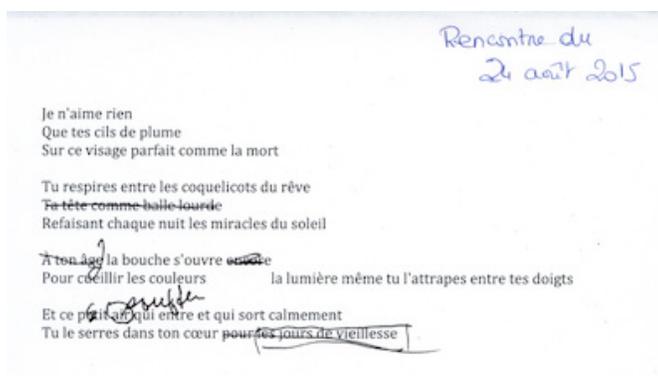


Document 5 - Laetitia Rascle, *Poèmes, 2015*
(capture d'écran, collection privée)
© Laetitia Rascle



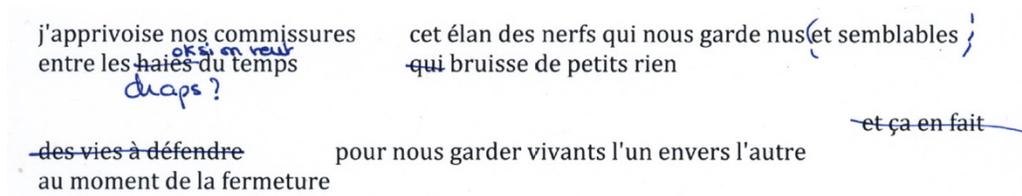
Document 6 - Laetitia Rascle, *Versions successives d'un même poème (Je ne connais rien de plus beau), 2015*
(capture d'écran, collection privée) © Laetitia Rascle

- versions annotées par le codirecteur de recherche :



Document 7 – Version 3 d'un poème annoté par mon codirecteur de recherche
(*Je ne connais rien de plus beau*) (détail)
(feuille mobile, 8,5 x 11 po, collection privée) © Lactitia Rasclé

- versions retravaillées par la créatrice :



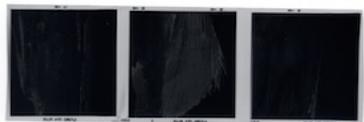
Document 8 - Version 3 d'un poème annoté par moi-même
(*J'apprivoise nos commissures*) (détail)
(feuille mobile, 8,5 x 11 po, collection privée) © Lactitia Rasclé

- version finale des poèmes

(Voir le recueil *Empreintes* !)

En **photographie argentique**, maintenant, nous avons conservé les éléments suivants :

- pellicules :



Document 9 - Négatifs de trois photographies issues du feuillet d'archive Q-043 (numérisation de film photographique, 7,5 x 2,75 po, collection privée)
© Laetitia Rasclé



Document 10 – Feuillet d'archive de négatifs Q-043 (numérisation de film photographique, 8,5 x 11 po, collection privée)
© Laetitia Rasclé

- planches contact :

Document 11 - Planche contact de six photographies extraites du feuillet d'archive Q-043 (numérisation de papier RC développé, 8 x 10 po, collection privée)
© Laetitia Rasclé



- bandes d'essai :



Document 12 – Bande d'essai de la photo Q-043-12 (numérisation de papier baryté développé, 4 x 5 po, collection privée)
© Laetitia Rasclé

- fiches de tirage :

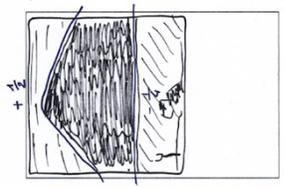
TITRE DE TRAVAIL : *Espace à bas (Baie Saint-Bas)* REFERENCE : *Q043-12*
 CAMERA : *Rebelleflex 6008 SRC1000* OBJECTIF : *Zeiss Sonnar 190mm F6*

DEVELOPPEMENT FILM :

Film : <i>FP4+</i>	Conditionnement : 135 <i>(25)</i> 4x5
Exposition : <i>100 iso</i>	Ajustement : N-2 N-1 <i>(N)</i> N+1 N+2
Révélateur : <i>Beutlan</i>	Dilution : <i>1+1+8</i>
Température (°C) : 16 17 18 19 <i>(20)</i> 21 22 23 24 25	
Temps (min) : <i>2min</i>	
Commentaires : <i>manque de contraste (sans résultat)</i>	

TIRAGE :

Papier : <i>Oriental VC FB</i>	Taille papier : <i>11 x 14</i>
Agrandisseur / Tête : <i>DeLuxe 50x C/C</i>	Objectif : <i>Composon 80mm F5.6</i>
Hauteur objectif : <i>5.75</i>	
Temps base (s) : <i>6,5</i>	
Grade (échelle Kodak) :	0 0.5 1 1.5 2 2.5 3 3.5 <i>(4)</i>
Ouverture :	2.8 4 5.6 8 <i>(11)</i> 16 22 32 45



Document 13 – Fiche de tirage de la photographie Q043-12 (numérisation de feuillet mobile, 8,5 x 11 po, collection privée)
 © Laetitia Rascle

- tirages successifs

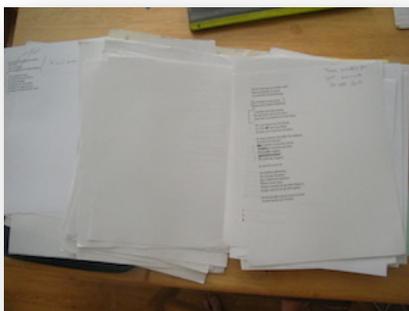
Photographie 11 - Boîte de bandes d'essai (photographie numérique, 14,99 x 11,25 cm, collection privée)
 © Laetitia Rascle



- tirages définitifs

(Voir le recueil *Empreintes* !)

Photographie 12 - Poèmes imprimés
(photographie numérique, 3648 x 2736 dpi, collection privée)
© Laetitia Rascle



Chaque élément a été daté et rangé par ordre chronologique dans un classeur dédié. Il nous est ainsi possible de reconstituer la genèse de chaque texte et de chaque photographie, et d'en remonter les strates temporelles jusqu'à des racines parfois lointaines, qui sont souvent porteuses d'un sens premier et profond, porteur de magie et de mystère. Comme une partition, le chemin de l'archive se suit et s'interprète, nous permettant, comme le dit si justement Hélène Giannecchini, de remonter à la source de l'image et de la fonder en nous pour qu'elle s'y grave :



Photographie 13 – Boîte de bandes d'essai
(photographie numérique, 3648 x 2736 dpi, collection privée)
© Laetitia Rascle

Archiver, c'est faire le constat du temps arrêté. Identifier et fonder du passé. En cela, l'archive se rapproche d'un premier statut de l'image, « le sol de la croyance en le réel », disait Alix. L'image est une déposition. Nos clichés sont tous arrimés à l'avant, leurre du ressouvenir, volonté de garder un moment, de le posséder entier comme l'on prend une poignée d'eau de rivière. Une photographie signifie que l'évènement a bien eu lieu et, dans un même mouvement, qu'il est achevé ; elle est preuve et souvenir, le cela a bien été qui organise *La Chambre claire* de Barthes. L'archive et l'image sont sœurs jumelles, machines à produire du passé. Le déclencheur scelle l'instant, la mort l'œuvre. Ce n'est qu'ainsi que nous pouvons en disposer.⁵⁶



Photographie 14 - Classeur de planches-contact
(photographie numérique, 3648 x 2736 dpi, collection privée)
© Laetitia Rascle

Et devenir enfin sages.

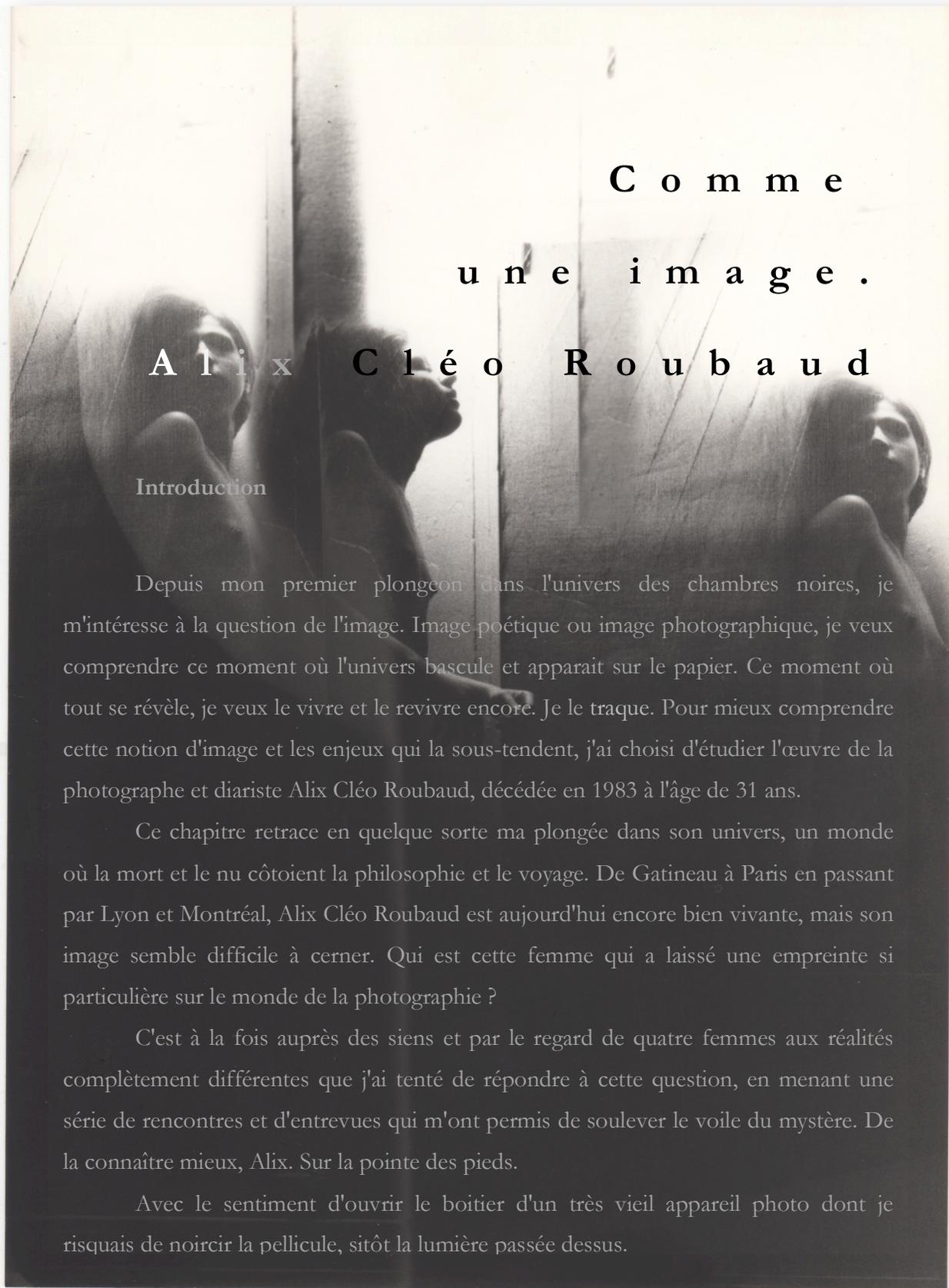
⁵⁶ Hélène Giannecchini, *Op. cit.*, pp. 44-45.

Partie II : essai lyrique sur Alix Cléo Roubaud

Comme une image

Je ne saurais pas vous dire cela plus simplement :
l'image est l'essence du désir.

Hervé Guibert,
L'image fantôme



C o m m e

u n e i m a g e .

A l i x C l é o R o u b a u d

Introduction

Depuis mon premier plongeon dans l'univers des chambres noires, je m'intéresse à la question de l'image. Image poétique ou image photographique, je veux comprendre ce moment où l'univers bascule et apparaît sur le papier. Ce moment où tout se révèle, je veux le vivre et le revivre encore. Je le traque. Pour mieux comprendre cette notion d'image et les enjeux qui la sous-tendent, j'ai choisi d'étudier l'œuvre de la photographe et diariste Alix Cléo Roubaud, décédée en 1983 à l'âge de 31 ans.

Ce chapitre retrace en quelque sorte ma plongée dans son univers, un monde où la mort et le nu côtoient la philosophie et le voyage. De Gatineau à Paris en passant par Lyon et Montréal, Alix Cléo Roubaud est aujourd'hui encore bien vivante, mais son image semble difficile à cerner. Qui est cette femme qui a laissé une empreinte si particulière sur le monde de la photographie ?

C'est à la fois auprès des siens et par le regard de quatre femmes aux réalités complètement différentes que j'ai tenté de répondre à cette question, en menant une série de rencontres et d'entrevues qui m'ont permis de soulever le voile du mystère. De la connaître mieux, Alix. Sur la pointe des pieds.

Avec le sentiment d'ouvrir le boîtier d'un très vieil appareil photo dont je risquais de noircir la pellicule, sitôt la lumière passée dessus.

Photographie 15 - Alix Cléo Roubaud, Sans titre

série *Correction de perspective dans ma chambre* (1980, épreuve argentique obtenue par surimpression, 24 x 17,7 cm, coll. particulière.)

© Jacques Roubaud/Fonds Alix Cléo Roubaud.

Recherche

Au début de l'automne 2014, je débutai une maîtrise en études littéraires avec le projet d'écrire un recueil de poésie. Je savais que je voulais lier poésie et photographie, car je m'intéressais depuis plusieurs mois déjà à la notion d'image. J'écrivais de la poésie depuis plusieurs années, et je m'apercevais que parfois, le langage ne s'« ouvrait pas », qu'il restait muet et ne me donnait pas accès à ce qu'il me semblait que nous recherchions tous : la vérité sur notre être. À la lecture de certains de mes textes, je constatais que je n'avais pas réussi à provoquer de mouvement particulier, que rien ne s'animait en moi.

J'ai alors commencé à rechercher dans mes recueils favoris les passages qui parlaient à mon âme. Ici un mouvement montait de la page pour m'amener au plus profond de moi-même. Là c'était autre chose, j'avais au contraire l'impression de rejoindre l'humanité tout entière. À chaque fois, néanmoins, je relevai les images offertes par l'auteur, commençai à m'intéresser de plus près à elles. Je soupçonnai leur pouvoir sur le lecteur de poésie.

La pertinence de cette piste s'est trouvée confirmée lorsque j'ai constaté que mon compagnon de vie, qui s'adonnait pour sa part à la photographie argentique, rencontrait les mêmes questionnements, faisait face aux mêmes enjeux que ceux que je découvrais dans ma pratique d'écriture. L'image semblait être dépositaire d'un savoir caché, d'un sens profond, et surtout, elle n'était pas automatique : toute photo ne devenait pas image, toute association de mots non plus. J'observais son travail de prise de vue, ses manipulations en laboratoire, et je commençais à établir des liens entre la création d'une image poétique et celle d'une image photographique.

Je me mis alors à recenser les poètes que je fréquentais depuis longtemps. Il y avait d'abord Apollinaire, dont le si bel *Alcools* m'avait enlevée, et dont les calligrammes jouaient avec l'espace visuel de la page, me ramenant à Mallarmé que j'aimais tant. Il y avait aussi le groupe des surréalistes, Breton en tête, dont certaines œuvres – pas forcément classées comme appartenant au *genre* poétique, d'ailleurs – m'avaient marquée à jamais, comme le récit photographique *Nadja*. Il

y avait encore des poètes qu'on disait aller à contresens du surréalisme, Guillevic et Ponge, et qui apportaient encore les mots jusqu'à l'image, bien que leur poésie y parvienne d'une autre façon. La dimension visuelle était bien là, la photographie aussi.

Ma directrice de mémoire m'a alors proposé de travailler sur cette notion d'image en approfondissant l'interaction entre photo et poésie. Elle me parla notamment du couple Roubaud, dont l'homme était écrivain, et la femme, photographe. La proposition me parut parfaite, d'autant plus que quelques jours auparavant, au cours de mes recherches préliminaires sur l'intermédialité photo-poésie, j'avais déjà lu leurs noms et leur histoire, et que je les avais affublés, dans mon carnet de recherche, du libellé « À étudier absolument ».

Me voilà donc lancée dans l'étude de Jacques et Alix Cléo Roubaud. L'univers qu'ils ont réussi à créer, à deux, est en effet passionnant, pour quiconque s'intéresse à l'intermédialité entre photo et poésie. Je commence à établir des parallèles entre leurs œuvres respectives. Mais très vite, l'un des deux pôles commence à me happer : Alix Cléo Roubaud, née Blanchette, me fascine et m'avale, et je choisis de suivre ses traces. De ne plus traquer que sa piste à elle. Car Alix est aussi écrivaine, et son œuvre porte déjà en elle seule l'interaction poésie-photo qui m'intéresse tant. En son œuvre, « [l]'encre et l'image se retrouvent solidaires et alliées ».⁵⁷

⁵⁷ Jacques Roubaud, *Op. cit.*, p. 47.

Éblouissement

Alix. Cléo. Roubaud. La langue roule un peu contre le palais, se suspend dans les airs, immobile, savourant ce léger sifflement d'or et de cuivre qui se déroule au-dessus du silence avant de rebondir pour un dernier salto avant.

Alix.

Toujours ce goût du spectacle avant la grande finale de l'oubli.

J'ai mis du temps à comprendre qu'il me faudrait chercher Alix à la croisée des frontières. Qu'elle ne se donnerait pas d'emblée, qu'il faudrait traquer, creuser. Quitte à perdre un peu le nord, histoire de vivre un peu comme elle. Canadienne d'origine, née au Mexique d'un père anglophone et d'une mère francophone, habitant tour à tour l'Égypte, l'Afrique du Sud, le Portugal, la Grèce, au gré des mutations professionnelles du chef de famille... Difficile à suivre. La photographe, née en 1952, semblait avoir vécu sans stabilité, sans port d'attache. Elle avait grandi dans plusieurs pays, son père étant diplomate, et était retournée au Canada pour étudier à l'Université d'Ottawa la littérature, la psychologie et l'architecture, avant de finalement se décider pour la philosophie. Mais son état de santé nécessitant un climat plus clément – elle était atteinte de troubles pulmonaires –, elle quitta le Canada en 1972 pour aller s'installer à Aix-en-Provence (France). Trois ans plus tard, elle montait à Paris et commençait sa thèse en philosophie sur Wittgenstein. C'est là qu'elle installa son premier vrai laboratoire photographique, et qu'elle rencontra son futur mari, le poète Jacques Roubaud, avant de s'éteindre brutalement à 31 ans, officiellement victime d'une embolie pulmonaire.

Une vie courte et dense, et des indices parsemés ça et là dans l'espace et le temps. Comment remonter les traces ? Mener une enquête internationale, rechercher les vieilles amies, les anciens amants, plus de trente ans après les faits ? Voilà qui plaçait la barre un peu trop haut. Je décidai de glaner les premiers indices à Paris, seul lieu où elle se soit installée plus durablement. Paris. Ville mythique où Alix avait établi en 1975 les débuts d'un mariage et les jalons d'une carrière. J'avais ainsi un objectif : visiter les endroits qu'elle fréquentait, interroger ses proches, et surtout, voir en vrai ses tirages photographiques, conservés à la Bibliothèque Nationale de France et à la Maison Européenne de la Photographie. Mais une adversaire de taille me barrait la route :

après Hélène Giannecchini, difficile de ne pas se sentir ignare. En 2008, la chercheuse française, récipiendaire de la prestigieuse Bourse Roederer, avait déjà retourné ciel et terre pour partir à la recherche de la photographe. À l'époque, le travail d'Alix Cléo Roubaud était encore entre les mains de son veuf, le poète Jacques Roubaud, et elle avait été la première personne extérieure au clan Blanchette-Roubaud à pouvoir accéder aux documents personnels d'Alix. En 2014-2015, alors que j'amorçais mon travail sur Alix, elle avait même été nommée commissaire de l'exposition qui lui a été consacrée à la Bibliothèque Nationale de France. Moitié admirative, moitié jalouse, j'avais dévoré le récit de ses aventures dans l'essai biographique qu'elle a consacré à la photographe, *Une image peut-être vraie*. On peut dire qu'elle m'avait donné envie, avec ses histoires.

Alors pourquoi refaire un chemin emprunté par d'autres ? Que pouvais-je bien apprendre de plus sur Alix Cléo Roubaud que je ne savais déjà, à la lecture des ouvrages qui lui étaient consacrés ? Et surtout, en quoi la connaître mieux pourrait-il m'aider à bien comprendre l'Image ? À me poser et me reposer ces questions, j'ai peu à peu compris que je ne cherchais pas tant à trouver les réponses qu'à les traquer. Je crois que ce n'était pas tant l'information que je voulais, mais le grisant de la piste. Il devait bien y avoir des choses qu'on ne savait pas, qu'on ne savait plus, qu'il faudrait retrouver. Toutes ces femmes et tous ces hommes qui avaient aimé Alix et avaient été aimés par elle devaient bien encore détenir quelque portion secrète de sa personne, quelque image sacrée – car privée – que je pourrais peut-être profaner. Ainsi, je comprenais que ce n'était pas quelque chose de *plus* qu'il me faudrait découvrir sur Alix, mais quelque chose d'*essentiel*, c'est-à-dire, pour le formuler autrement, quelque chose qui tiendrait du détail mais qui saurait me la révéler à moi seule dans ce qu'elle avait de plus personnel et authentique. Ce quelque chose, je comprenais, en regardant certaines photos d'Alix, qu'il était déjà là, sous mes yeux, mais que je ne le cernais pas encore. Je lisais alors des ouvrages sur la photographie, cherchant à comprendre la différence entre ce qui m'apparaissait comme une photographie banale ou au contraire une photographie Image.

C'est à la lecture de *La chambre claire* que je compris qu'une simple photographie ne parle qu'à notre œil, quand l'Image nous ébranle et parle à notre âme. C'était peut-être bien ce que Barthes nommait le *punctum*, et qui retenait mon regard sur les photos d'Alix sans qu'aucun code,

aucune analyse, aucun préjugé historique (Barthes dirait, « aucun *studium* »), ne vienne orienter ma lecture de la photographie et lui dicter comme comprendre ou aimer l'image. Barthes disait ainsi :

Un détail emporte toute ma lecture ; c'est une mutation vive de mon intérêt, une fulguration. Par la marque de *quelque chose*, la photo n'est plus *quelconque*. Ce quelque chose a fait *tilt*, il a provoqué en moi un petit ébranlement, un *satori*, le passage d'un vide (peu importe que le référent en soit dérisoire).⁵⁸

Ce *satori*, cet ébranlement, dont je pressentais qu'il était le moteur de ma quête, il me fallait en chercher les traces, à tâtons. La seule chose que je savais avec certitude, et que Barthes me révélait de manière miraculeuse, c'est que l'image d'Alix elle-même – l'apparence de sa personne – avait été pour moi, dès la première seconde, absolument envoûtante. J'étais fascinée. Un profil si décidé, un regard à la fois si dur et si fragile... *Quelque chose* avait fait *tilt*.

Une nudité si troublante...

Comme tout être fasciné, je voulais m'approcher de la lumière, me doré au soleil de l'aura. Le penseur Walter Benjamin m'avait cependant mise en garde : à vouloir se saisir de l'objet désiré, on risque l'écueil ; l'image n'est pas une reproduction, et le risque de ne parvenir qu'à la copie dénaturée – car dépossédée de son âme première – de ce qui alimente notre fantasme n'est pas négligeable :

Chaque jour, le besoin se fait plus impérieusement sentir de se saisir de l'objet dans la plus intime proximité, dans l'image, ou plutôt dans son reflet, dans la reproduction. Et la reproduction, indéniablement, telle que l'offrent le journal illustré et les actualités, se distingue de l'image. L'unicité et la durée sont dans l'image aussi étroitement intriquées que le sont la volatilité et la renouvelabilité dans la reproduction. L'expulsion de l'objet hors de son nimbe, la destruction de l'aura, sont la signature d'une perception dont « le sens de l'identique dans le monde » s'est à un tel point développé qu'elle s'accapare également l'unique au moyen de la reproduction.⁵⁹

Il fallait donc faire attention à ne pas perdre l'unique, à ne pas se laisser séduire par « le sens de l'identique » qui nous fait voir la même image des dizaines de fois, lui enlevant paradoxalement ce statut même d'image. En relisant cette citation de Benjamin, je venais de comprendre que l'Image ne souffrait pas la reproduction, car elle la privait de son aura. Cela

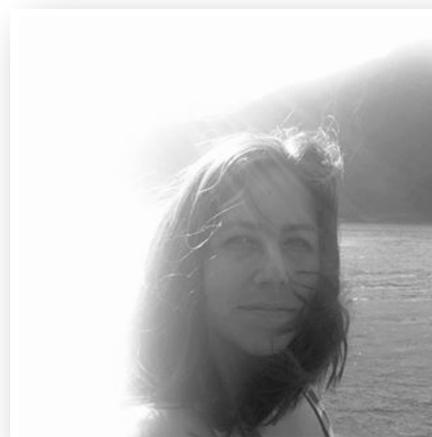
⁵⁸ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard Seuil (Cahiers du cinéma), 1980, p.80-81.

⁵⁹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot et Rivages, 2013, p.56-57.

voulait donc dire que l'aura était nécessaire à la survie de l'Image. Il me sembla alors évident que je ne pourrais comprendre l'Image – celle qui habite la Poésie, celle qui élève la Photographie et celle qu'Alix semble incarner dans sa chair – sans voir les tirages des photos d'Alix. La seule consultation des reproductions du travail d'Alix ne suffirait pas.

Suivant les traces de Gianneccchini, je compris qu'il faudrait voir *en vrai*, parler de vive voix aux gens qui l'avaient connue dans son intimité... Me confronter à l'aura sans craindre de m'y laisser prendre. Je recensai ainsi les fonds qui conservaient ou exposaient le travail d'Alix pour connaître les options qui s'offraient à moi. Son œuvre était très éparpillée, ce qui me posait un problème logistique et financier : Paris, Lyon, Montréal... Je savais qu'Hélène Gianneccchini, pour sa part, avait également décidé d'interroger les proches d'Alix Cléo Roubaud, et cette option me parut plus simple à mettre en place pour commencer et peu coûteuse en moyens ; j'ai donc pris mon courage et mon clavier, et j'ai commencé à chercher la nièce d'Alix sur le média social le plus célèbre du monde. Nom : Viviane Blanchette. Lieu :... Aucune idée. Je m'essaye sans conviction, d'autant plus que je maîtrise mal l'outil de recherche : Ottawa ? Montréal ? Le géant du réseautage me sort une dizaine de résultats, et mon regard est immédiatement attiré vers l'une des photos de profil que j'aperçois. Viviane Blanchette, l'aura magique d'Alix Cléo sur le visage.

Je la vois ressurgir d'entre les morts, et j'en ai le cœur net. Ces deux femmes sont du même sang, partagent une même image. La légende de sa photo de profil, *Si quelque chose clair, en noir et blanc*, ne laisse plus de doute. Le fil d'Ariane entre les mains, je m'enhardis... Et je plonge à cœur perdu dans l'histoire d'Alix.



Photographie 16 – Viviane Blanchette,
Si quelque chose clair (en noir et blanc),
(photographie numérique, profil Facebook, collection particulière.)
© Viviane Blanchette.

Cléo.

Roubaud.

Nu

Lorsque je pensais à elle, au cours des mois qui ont suivi, immanquablement, je la voyais nue. Alix est une image *érotique*. L'abondance de ses autoportraits et la mise en scène de son intimité ne m'ont pas laissé d'autre choix, au fil de mes recherches, que d'explorer sa géographie corporelle. Qu'on ne s'avise pas de me jeter la première pierre : quiconque s'intéresse un tant soit peu au travail de la photographe canadienne développe rapidement avec elle un étrange sentiment de familiarité. « Alix, je connais son corps. », puis-je ainsi vous déclarer très sincèrement. Comme le souligne Giannecchini, « [l]e nu, en photographie, est d'autant plus percutant qu'il est réel, qu'il implique une personne que l'on sait ou que l'on a su vivante⁶⁰ ». L'image reste donc en tête, et l'impression d'avoir eu accès à l'intimité d'Alix Cléo Roubaud sans pouvoir m'en défaire me laisse avec une culpabilité grandissante : y a-t-il une voyeuse en moi ?

Étrange sentiment que d'avoir honte de regarder ce qu'on nous donne à voir. Ce questionnement n'est pourtant pas une posture ; il paraît légitime. Parce qu'on se demande, après tout, ce qui nous garde muets devant ces photos qui n'ont rien du chef-d'œuvre : « les photographies ne sont pas toutes impeccables : l'image est parfois de travers, certaines sont mal lavées, d'autres surexposées. »⁶¹.

On se demande, aussi, si l'image du corps de cette femme nous hanterait autant si la femme en question était toujours vivante. Et on a, enfin, la nette impression que ce corps cherche à nous dire quelque chose qui vient du très mal, du très noir.

Le voyeurisme n'est donc pas si loin, et c'est peut-être lui, au fond, qui nous permet de « faire image », dans les deux sens que l'on peut comprendre. D'abord, quand je regarde, en effet, c'est bien moi qui donne à ce que je regarde le statut d'image. Je contemple, et par mon action, l'objet regardé peut prendre pour moi l'ampleur d'une Image. D'autre part, je prends goût à me regarder regardant, et à savoir que je peux devenir, par ricochet, le *regardé* de quelqu'un d'autre... La mise en abyme est vertigineuse : la notion d'image est donc avant tout une question de regard.

⁶⁰ Hélène Giannecchini, *Une image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, Paris, Seuil, 2014, p. 95.

⁶¹ *Ibid.*, 36.

Le réalisateur Jean Eustache a en cela été un véritable visionnaire, lui qui a eu l'idée de filmer Alix en train de commenter ses propres photos. Son court métrage, *Les photos d'Alix* (1980), déplace ainsi l'attention du spectateur sur le véritable enjeu de la photographie : la fabrication de l'image, son processus de création. On y voit le fils d'Eustache, Boris, alors adolescent, présenter successivement à Alix plusieurs de ses photographies et lui poser des questions à propos d'elles. Au fil du court-métrage, les réponses d'Alix accusent un décalage de plus en plus grand avec les photos qu'elles sont sensées commenter. Un décalage qui nous trouble, car il est inconstant ; le discours d'Alix se met parfois à coïncider à nouveau avec les images présentées, et nous ne savons plus, en tant que spectateurs, à quoi nous fier. D'abord déroutante, cette scission entre image et langage se révèle peu à peu des plus intéressantes. C'est comme si Eustache était parvenu à matérialiser le malaise qui préside parfois à notre rencontre avec les images. Nous les voyons, elles nous troublent, mais nous ne parvenons pas au juste à comprendre ce qui nous parle en elles, ce qui provoque en nous ce mouvement interne de captation. Les associations parfois surréalistes entre son et images nous parlent dans ce film du collage à la fois parfaitement émancipé et résolument audacieux que l'artiste doit *oser* oser.

À voir le jeune Boris rougir devant l'assurance d'une Alix sensuelle et provocatrice, je me confirme ainsi, grâce au film d'Eustache, que l'image est bien une question de regard, et le regard, une histoire de désir. Si je veux parvenir à les voir vraiment, je dois donc montrer les photos d'Alix à d'autres désirs, d'autres regards que le mien. Mais quels regards interroger ?

Concessions

La piste à suivre surgit finalement un soir de mars, alors que j'éteins ma lampe de bureau et qu'un rayon de lune vient glisser sur le logo de mon ordinateur, qui s'allume et s'éteint en cadence comme un cœur qui palpite. S'allume. S'éteint. La pomme.

Ève ?

La femme.

Lumière...

Je n'en reviens tout simplement pas. Comment ne pas y avoir pensé avant ? Le parti pris esthétique d'Alix offrait sous mes yeux les clefs de l'image : « toutes les photos exposées par cette artiste ou reproduites dans son *Journal* sont en noir et blanc, à l'exception d'une seule »⁶². C'est bien sûr le rapport entre l'ombre et la lumière qui est au cœur de tout ça, et ce rapport ne peut être que féminin.

Photographier en noir et blanc, c'est jouer le jeu des ombres et de la lumière. Incrire l'objet photographié dans un monde à deux dimensions. Décliner les gris.

Être une femme, c'est osciller sans cesse entre deux lunes⁶³. Offrir en son ventre la vie et la mort tout ensemble. Porter le poids de la Maman et de la Putain.

Ce rapport de force et de séduction entre le noir et le blanc, entre la vie et la mort, ne peut trouver sa résolution que dans l'Image de la Femme. Elle incarne en effet mieux que tout autre être ce creuset de lumière, ce monde écartelé entre deux pôles qui vacille, comme la photographie, entre « deux dimensions / [d]u noir tombe »⁶⁴ à « la coquille blanche de la Résurrection »⁶⁵ :

car le noir, ce *some thing black*, est en même temps celui du deuil et celui de l'amour : noir de la mort et de la « terre » qui a englouti le corps aimé, noir qui « tombe », avec sans doute un double sens octroyé à ce mot. Mais c'est aussi le noir métaphorique du pubis, lieu de l'amour et de la naissance, « noir posé épais sur le point. vivant. de [son] ventre. »⁶⁶.

⁶² Véronique Montémont, « Ce que l'œil dit au texte. Poésie et photographie chez Jacques Roubaud et Lorand Gaspar. », dans *LittéRéalité*, vol. XIV n°2 (2002), p. 20. <http://litte.journals.yorku.ca/index.php/litte/article/viewFile/28661/26303>.

⁶³ Ce mot désigne parfois, dans le langage populaire, les menstruations féminines.

⁶⁴ Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, p. 19.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁶ Véronique Montémont, *op. cit.*, p. 22. Ponctuation d'Alix Clé Roubaud, retranscrite telle quelle.

Seules d'autres femmes pourront m'aiguiller avec justesse sur la nature de mon attirance pour l'image d'Alix. Seules d'autres femmes pourront m'aider à comprendre cette ambivalence que je ressens face à l'image d'une Alix à la fois si vivante et si suicidaire. Il me faudra choisir des femmes aux vies différentes, divergentes, pour être bien sure de ne passer à côté d'aucune facette de cette femme si *femme*, mais d'une féminité si polymorphe, qu'elle me paralyse dans mon propre état de femme en construction qui la contemple. Ce sera à mon tour de tailler directement dans la lumière.

Elle

Ce seront donc quatre femmes. Quatre destins. Je les choisirai soigneusement, creusant entre elle des abysses caricaturaux qui mettront en relief le fil conducteur qui les relie. Je chercherai d'abord à définir quelle icône elles incarneront. Il y aura la nonne, la pute, la libertaire et l'intellectuelle – je choisirai une croyante pratiquante, une danseuse nue, une hippie végétarienne et une technicienne de musée spécialiste de la photographie. Je jouerai avec ces codes, poussant jusqu'à son paroxysme l'écartèlement de l'identité féminine, acculant la figure de la femme à tous les préjugés qui la cernent. Je chercherai les cercles, les lieux où je peux trouver de *telles* femmes. Comme on chine un objet rare. Comme on recherche, avec la patience du collectionneur, la plante exotique.

Je connaîtrai leur vrai nom, bien sûr, mais je les appellerai Lara, Camille, Suzanne et Virginie⁶⁷, pour ne pas les effrayer, pour que leur parole puisse être libre. En les *dénommant*, je leur permettrai de se nommer elles-mêmes. Elles ne seront plus confinées à leurs rôles : elles pourront l'inventer. Je les rencontrerai, les interrogerai. Établirai un questionnaire. Je leur montrerai le catalogue de l'exposition qui a eu lieu à la BNF, et je leur demanderai de me parler de leur photo préférée, de l'image qu'elles ont d'Alix. Qu'elles ont d'elles-mêmes. Je serai un peu voyeuse, leur demanderai de me raconter leur vie. Elles ouvriront leur porte au seuil de celle d'Alix, femmes aux trajectoires uniques, aux cheveux fous et aux paupières mobiles, qui accepteront toutes de se livrer au mystère de la photographie. Je commencerai par la plus fragile d'entre elles, par celle qui se donne tout entière au monde du corps et de la lumière. Car après tout, c'est bien là le monde d'Alix, non ?

Et par un lundi soir comme un autre, je me demanderai encore une fois ce que je fais là, moi, jeune mère de trois enfants, devant la porte d'un *nightclub* de bord d'autoroute.

Mais je la pousserai, la porte du *Lady Mary-Ann*, un livre de photos d'Alix Cléo Roubaud sous le bras, car je saurai avec certitude que les images n'existent que pour qu'on les regarde, qu'on s'y attarde.

⁶⁷ Les prénoms ont été modifiés afin de préserver l'anonymat des personnes interrogées.

Comme mon regard entre les seins de Lara, danseuse nue d'une trentaine d'années, qui me surprend en flagrant délit de voyeurisme. Je suis à peine entrée dans ce lieu de débauche que je me sens déjà coupable d'avoir « consommé » l'image d'un corps. Pour cacher mon trouble, je reporte la faute sur la tentatrice. N'est-on pas intrinsèquement légère, quand on travaille dans ce genre d'endroit ? Le mépris pointant son nez dans mon esprit, je demande à la jeune femme de me dire ce qu'elle voit sur cette photo, qu'elle m'a indiqué être sa préférée.



Photographie 17 - Alix Cléo Roubaud, *Hommage à Queneau, Rouen, le 30.XI.80, 11 h 30, hôtel des Arcades, ch. 309*
(épreuve argentique, 24 x 30 cm, collection particulière.)
© Jacques Roubaud/Fonds Alix Cléo Roubaud.

Mais déjà, elle relève la tête et plonge son beau regard noisette dans le mien, une main sur la chaînette en or au bout de laquelle son corps balance avec autant d'aisance que cette petite croix très simple, très belle qui fleurit au milieu de sa poitrine : « C'est une scène touchante, très tendre. Très douce. [...] Ce que je vois, c'est simplement l'amour. ». Le nez sur mon livre, j'en ai le souffle coupé : une réponse évidente et belle comme une photo d'Alix.

Je crois bien que je suis en amour...

Révélation

Et c'est peut-être bien ce qu'il se passe, au fond, quand je rencontre une Image – c'est-à-dire une image qui me *parle* –, qu'elle soit poétique ou photographique : j'entre en amour. En sa présence, je laisse monter de mes profondeurs d'autres images, qui appartiennent à ce que j'ai de plus intime : mon imagerie personnelle. L'Image résonne en moi. Je commence alors à tisser avec elle un lien unique, l'attraction opérant. Il se recrée entre nous deux un espace fusionnel, un microcosme comparable à celui de ma vie *in utero*, au sein duquel mon être se nourrit lentement avant de se déployer au grand jour par le miracle de la naissance. Une naissance synonyme de vérité et de connaissance, par laquelle je peux à nouveau m'offrir à d'autres images pour un nouveau cycle de *reconnaissance*.

Les Images nous permettraient ainsi de naître à nous-mêmes, nous ouvrant les portes de notre propre mystère. Elles seraient incarnation, et notre rencontre avec elles, ce serait notre Épiphanie : un moment lumineux où l'immatériel peut enfin prendre corps.

C'est exactement ce que j'ai pu voir lorsque j'ai assisté pour la première fois à une séance de tirage. Et c'est exactement pour cela que j'en suis tombée amoureuse, de la photographie argentique, et qu'on peut même dire que ce fut un coup de foudre : au moment où j'ai vu se révéler à moi, dans la rouge noirceur de la chambre, la première image sur le premier papier, j'ai su qu'il me faudrait percer le mystère et puis surtout faire, faire et refaire de ce moment un repère dans mon existence en mal de sorcellerie. Il y avait là, dans cette image *première*, quelque chose de purement et simplement magique, de mythique, même, et j'étais absolument fascinée par ce moment de révélation qui me semblait parfaitement incompatible avec l'impressionnant arsenal technique – agrandisseur, papier baryté, révélateur, fixateur, bain d'arrêt, bac, pinces, lampes inactiniques, minuteur, thermomètre, etc. –, tout cet arsenal, donc, déployé pour l'obtenir. C'est peut-être ce paradoxe, cette mise en tension entre effort de la production et simplicité de l'effet qui confère à la photographie argentique cette propension à la métamorphose et donc, à la révélation.

En effet, par un seul et même regard, la photo me permet d'embrasser une réalité complexe et de rendre à mon œil une certaine souveraineté sur une série de manipulations techniques (prise de vue, développement et tirage) et de considérations spirituelles (philosophie, ontologie et esthétique). Par la révélation, elle élève ainsi la réalité capturée à un autre niveau.

Je suis médusée : produit de l'alchimie qui s'opère entre le plan de la matière (sels d'argent et photons) et celui de la non-matière (essence de l'« étant⁶⁸ » photographié et empreinte esthétique), l'image m'apparaît nimbée d'une aura fantastique ; elle se met à exister sous mes yeux, j'assiste à sa naissance, ou plutôt, à son *retour*. Elle surgit de l'avant, de l'ancien, de cette existence passée du réel qu'elle porte en elle, *en creux* ; si je l'avais en main, son négatif pourrait me redonner tout ce qui n'a pas été, tout ce qui ne sera pas :

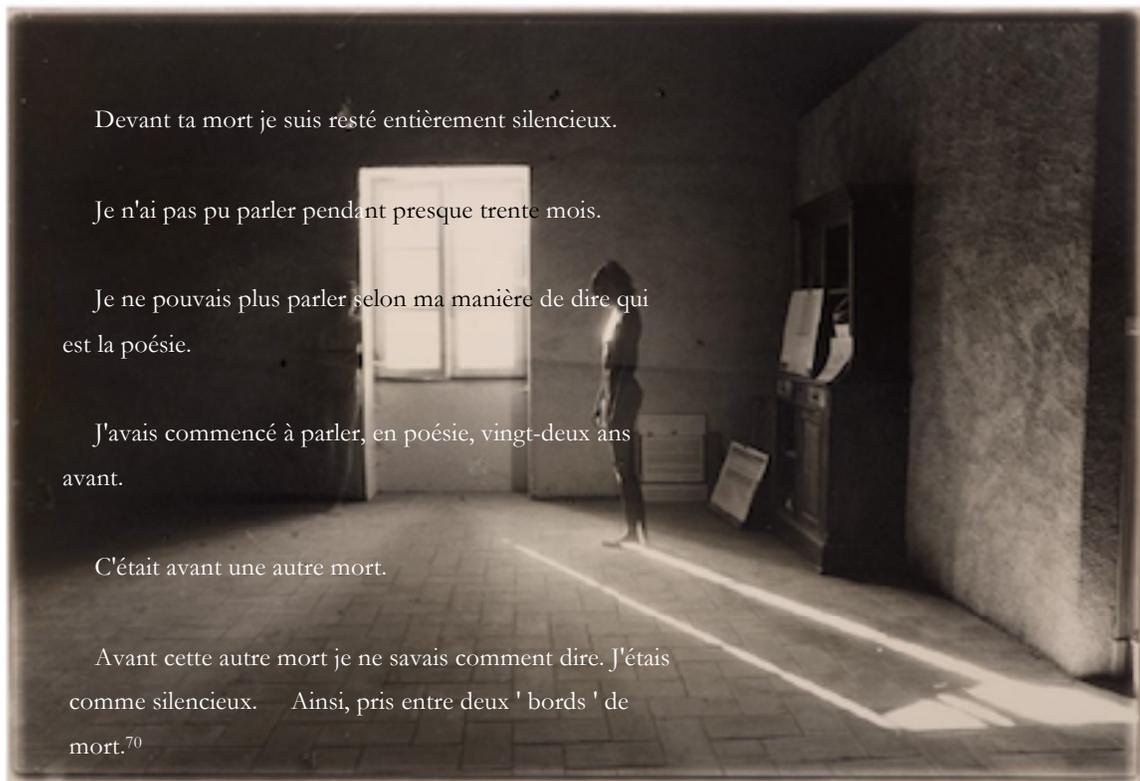
En 1980, Alix Cléo Roubaud écrit que le temps de la photographie est le futur antérieur, conjugaison paradoxale et mélancolique qui pointe ce qui, dans l'avenir, est déjà fini, le « cela aura été ». Le passé du futur. Il s'agit du moment de la prise de vue, pendant laquelle Alix affirme « ceci ne sera plus quand vous le verrez ». En effet, cet instant présent que l'on voit dans le viseur, que l'on veut garder, est révolu à l'instant même où l'on presse son doigt sur le déclencheur. L'image latente révélée, impressionnée sur du papier, sera découverte ensuite. La scène ne peut être vue que consommée.⁶⁹

Comme le souligne Hélène Giannecchini, l'image porte ainsi en elle la contemplation de sa propre mort. J'ai ainsi accès, sans le savoir, à une seconde image, où ce n'est plus la lumière qui m'est révélée, mais l'ombre, c'est-à-dire, métaphoriquement, la certitude de la mort à venir – déjà advenue, en fait. Cette question du temps en photographie est primordiale, et très ambiguë.

Car on dirait que la photographie nous permet de constater en même temps l'existence de deux néants : celui du passé (le moment de la photographie est passé, il n'existe plus) et celui du futur (comme si l'image nous disait « Vous qui me regardez morte, vous êtes destinés à disparaître comme moi »). Or c'est ici seulement, dans l'entre-deux qui sépare deux néants (néant de lumière et néant d'obscurité), que la parole peut s'élever :

⁶⁸ Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, Paris, Seuil, 1987, p. 24.

⁶⁹ Hélène Giannecchini, *op. cit.*, pp. 21-22.



Devant ta mort je suis resté entièrement silencieux.

Je n'ai pas pu parler pendant presque trente mois.

Je ne pouvais plus parler selon ma manière de dire qui est la poésie.

J'avais commencé à parler, en poésie, vingt-deux ans avant.

C'était avant une autre mort.

Avant cette autre mort je ne savais comment dire. J'étais comme silencieux. Ainsi, pris entre deux 'bords' de mort.⁷⁰

19 chose La mesure correcte, chose paradoxale, dépend de la compacité
20 et de la clôture de la chambre; de même, la dalle remplace
21 la stèle et le gisant au vif, déplacé, sera dormant ou éveillé.

Photographie 18 - Alix Cléo Roubaud, Sans titre
série *Si quelque chose noir*, 5/17
(épreuve argentique, 16 x 23,5 cm, 1980, Bibliothèque nationale de France.)
© Jacques Roubaud/Fonds Alix Cléo Roubaud.

⁷⁰ Jacques Roubaud, *op. cit.*, pp. 131-132. Mise en page et ponctuation de l'auteur.

Ténèbres

Qu'y a-t-il entre ces « deux bords de mort » ? La vie ? La parole ? La photographie ? Et si c'était l'image ? En lisant ce poème de Jacques Roubaud, le mari d'Alix, j'entre au cœur du paradoxe. Les pièces du puzzle s'assemblent. Entre ces deux bords de mort, la parole comme la photographie ont la possibilité de s'incarner, et ce faisant, d'accéder au rang d'Images. De devenir **Parole** et **Photographie**. Mais en devenant Images, elles doivent aussi accepter qu'elles deviennent Ombres, mêlant la lumière de la vie à la noirceur de la mort. C'est la condition *sine qua non* de leur existence. Elles doivent accepter leur ambivalence.

Le paradoxe interne de l'Image est, je crois, l'élément qui la rend si fascinante. C'est aussi elle qui lui permet d'aller puiser si loin en nous. Car l'Ombre est une hybridation entre lumière et obscurité, la cristallisation d'une dualité qui représente la part la plus mystique de notre être :

L'ombre est la forme la plus ancienne à travers laquelle on a imaginé l'âme. Le mot « Ombre » qui est utilisé pour désigner la persistance du moi désincarné après la mort, est aussi pour beaucoup de cultures la forme dans laquelle les âmes des morts reviennent pour hanter ou prendre possession des vivants.⁷¹

L'ombre, que je lis comme une ambivalence, donc, est peut-être la dimension qui s'exprime le plus chez Alix. C'est en tout cas ce que l'on retient du livre de Giannecchini⁷², mais c'est aussi ce que j'ai pu mesurer lors des entrevues avec les femmes que j'interrogeais et qui la découvraient pour la première fois. Me partageant son ressenti au vu des photos d'Alix, Virginie, que je rencontrai pour la première fois à deux pas d'un rassemblement de militants écologistes, me parla justement d'une ambivalence qui la mettait mal à l'aise : « je trouve certaines [photographies] pures, d'autres glauques, certaines vivantes, d'autres morbides, certaines joyeuses, d'autres sales... [et] cette série⁷³ qui ne me plaît pas me renvoie à des esprits, des fantômes. »⁷⁴. Pour cette femme des bois, qui vit à longueur d'année dans une yourte et qui mène la vie la plus simple du monde,

⁷¹ Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 185.

⁷² À la page 81 de son ouvrage *Une image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud.*, Giannecchini ouvre un espace intitulé « Ils ont dit » où elle retranscrit ce que d'anciens proches d'Alix disent à son sujet.

⁷³ N.B. : *Si quelque chose noir.*

⁷⁴ Entretien privé avec Virginie.

Alix est ainsi cataloguée comme « compliquée⁷⁵ ». Alix est passage et disparition. Elle est presque effrayante, tant on a l'impression qu'elle est là pour hanter. Son travail, composé de nombreux collages surréalistes⁷⁶, de dédoublements⁷⁷, de paysages intérieurs inquiétants⁷⁸, renforce le malaise de Virginie. Le mien aussi. À l'écouter je me sens moi aussi prise d'aversion. Alix s'insère dans ses photographies comme une figure fantomatique qui ouvre sans cesse la brèche de la mort sans la refermer. Et ce n'est pas à la lecture de son *Journal*⁷⁹ qu'on se rassure, tant l'évocation de tentatives de suicide y est récurrente.

Une thématique de l'Ombre s'impose donc chez Alix, confirmée par le mutisme littéraire de son mari le poète Jacques Roubaud. Après le décès brutal de sa femme, Jacques Roubaud a en effet été incapable d'écrire pendant près de trente mois. D'après le chercheur Ragnhild Eskeland, qui a étudié cette thématique dans son mémoire intitulé *Photographie et deuil dans « Quelque chose noir de Jacques Roubaud »*, ce n'est peut-être pas tant la perte d'Alix qui a paralysé le poète, mais bien ses « rémanences »⁸⁰. Le poète les évoque dès l'ouverture du recueil qui brisa son silence, *Quelque chose noir* comme une « consolation », un « redoublement » ou même une « horreur » qui ne le concernent pas : « Rien ne m'influence dans la noirceur. »⁸¹. Comme le souligne justement Montémont, l'ombre porte la dynamique du deuil à ce qu'elle a de plus déchirant, chez Roubaud :

Chez Roubaud, les rapports entre le texte et l'image sont tendus par l'expérience du deuil, qui jette une lumière rétrospective tragique que les images réalisées. L'auteur travaille sur des photographies qui portent à la fois « absence et présence » pour reprendre la célèbre formule pascalienne⁸²

Ce serait ainsi « l'absence-présence » d'Alix, son inscription dans un entre-deux inconfortable qui ne permettrait ni de la ranimer, ni d'en faire le deuil, et qui constituerait finalement une hantise peu enviable :

⁷⁵ Entretien privé avec Virginie.

⁷⁶ Anne Biroleau-Lemagny, Hélène Giannecchini et Dominique Versavel (dir.), *Alix Cléo Roubaud : photographies, « Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration »*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2014, p. 39

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 24 et 25.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 117 à 122.

⁷⁹ Alix Cléo Roubaud, *op. cit.*

⁸⁰ Ragnhild Eskeland, Trond Kruke Salberg (dir.), *Ekphrasis mélancolique. Photographie et deuil dans Quelque chose noir de Jacques Roubaud*, mémoire de maîtrise, Oslo, Université d'Oslo, 2013, p. 49, [en ligne]. https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/37059/eskeland_master.pdf?sequence=2.

⁸¹ Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, p. 11.

⁸² Véronique Montémont, *op. cit.*, pp. 36-37.

Roubaud est confiné dans cette mort, et rien de ce qu'il raconte sur Alix ne peut exprimer ce manque. Enfin, il a la nostalgie. La nostalgie qui est le fait de vivre dans les souvenirs de ce à quoi il ne peut plus jamais retourner. Et il ne veut pas se livrer à la nostalgie.⁸³

Nous comprenons mieux, alors, le rapport entre ombre et image que résume ainsi Susan Sontag :

Il était logique pour Platon, étant donné son attitude dédaigneuse à l'égard des images, de les comparer à des ombres – à ces présences éphémères, insubstantielles, sans force qui accompagnent les choses vraies et dont elles ne sont que la projection. Mais la puissance des images photographiques leur vient de ce qu'elles constituent des réalités matérielles de plein droit, de riches sédiments d'où l'on peut extraire des informations sans qu'il soit important de savoir comment ils se sont accumulés. De toute façon, les images peuvent maintenant renverser les rôles face à la réalité : elle *la* changent en ombre.⁸⁴

Pour sortir de l'impasse, puisque *de toute façon* l'ombre gagnera du terrain, s'étendra, et que les images sont vouées à la combattre et à en permettre la venue tout à la fois, Roubaud n'a d'autre choix que de briser, lui, l'ambivalence entretenue par Alix. Il reprend ainsi le titre de sa série photographique *Si quelque chose noir* pour l'amputer de ce qui la maintient dans l'entre-deux : dans un ultime effort de lucidité, il « enlève le “si”. La mort ne souffre pas l'hypothétique, il est impossible de la remettre en cause. Ce qui était une tentative, une question, devient une évidence.⁸⁵ ».

Je ne peux qu'admirer la détermination de ceux qui aiment et qui restent. Alix était de ceux qui, au contraire, semblent toujours fuir, échapper à l'espace et au temps.

⁸³ Ragnhild, Eskeland, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁴ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 197.

⁸⁵ Hélène Giannecchini, *op. cit.*, p.134.

Demi-mesures

Je n'ai donc plus d'autre choix, si je veux poursuivre ma quête de l'Image, que de bannir les appuis stables, les repères qui rassurent. Connaître Alix ne se fera que dans l'entre-deux. Je souris lorsque j'apprends que son appartement parisien se trouvait – et se trouve encore – au troisième étage *et demi*. Cet entre-deux, je dois d'abord en trouver l'entrée, pour pouvoir y plonger. Mais tout semble verrouillé : la photographie d'Alix, je m'en rends compte maintenant, cherche à investir complètement tout espace donné. Réquisitionne toutes les dimensions de l'espace. Les surfaces sont pleines, ou parfaitement vides – ce qui est une autre façon de manifester une occupation, car l'œil perçoit les aplats comme l'occupation d'un territoire, que cet aplat soit blanc ou noir. Par des poses longues, des surimpressions, des collages, Alix s'amuse ainsi à dilater au maximum le *continuum* espace-temps. Ce jeu de harcèlement et d'écartèlement incarne pour elle cette propension de la photographie à déborder son propre cadre. C'est en tout cas la seule manière qu'elle a de l'aborder. En prélude à sa série photographique *Si quelque chose noir*, elle écrit d'ailleurs : « Sur la pellicule, les images se suivent sans se toucher. C'est la barre qui les sépare que nous regardons ici, tâchant de mettre cet invisible bord au centre de notre propos, de faire de la limite d'une image son sujet. »⁸⁶. Il me faut donc chercher autour du cadre. Ne pas me contenter des lieux communs.

Les femmes que j'ai interrogées comme ceux qui l'ont étudiée (Giannecchini) ou connue (Blanchette) sont unanimes : l'entre-deux règne en maître sur le travail d'Alix Cléo Roubaud, et il est porteur de danger. Danger de basculer d'un côté ou de l'autre, avec la mort qui guette et qui attend sans impatience, sûre d'avoir le dernier mot. Il suffit pourtant de se glisser dans l'entaille, d'oser plonger corps et âme, fusse dans un bar à danseuses, pour commencer à comprendre le mécanisme de fissuration du réel dans lequel Alix aimait à se chercher. À tester les possibilités infinies du réel... Tremplins de création.

Dans *La chambre claire*, Barthes partage d'ailleurs cette nature duelle du photographique, en décrivant ce qui retient son attention et éveille ainsi son trouble sur une photographie en particulier : « Je compris très vite que son existence (son « aventure ») tenait à la co-présence de

⁸⁶ Anne Biroleau-Lemagny, Hélène Giannecchini et Dominique Versavel (dir.), *op. cit.*, p. 89.

deux éléments discontinus, hétérogènes en ce qu'ils n'appartenaient pas au même monde [...] beaucoup de ces photos me retenaient parce qu'elles comportaient cette sorte de dualité que je venais de repérer⁸⁷ ». Prise au piège dans ce double discours de la photographie, confinée à ma zone d'inconfort, je tente néanmoins une dernière pirouette pour me sortir de mon malaise : la puissance des images photographiques d'Alix Cléo Roubaud ne tient-elle pas seulement à l'audacieuse exposition de son corps ?

Entre les cuisses d'Alix, mon regard, c'est certain, se creuse un nid de soif et de poussière. Et se perd, devant tant de questions restées en suspens. Parviendra-t-il à sonder le langage de l'image malgré le trouble qu'il ressent ?

Pour Martine Delvaux, écrivaine et professeure de littérature à l'UQAM, cette question est importante. Il n'y a pas à choisir, selon elle, entre émotion et réflexion. « Comme si on ne pouvait pas être à la fois excité *et* maintenir un regard critique et des exigences esthétiques. », s'indigne-t-elle dans *Les filles en série* :

Il n'y a rien de banal à être ému par une image ou une phrase sexuellement explicites. Ce n'est pas une chose à rejeter du revers de la main. Il s'agit, plutôt, de l'interroger, au même titre que toute forme du savoir. Et c'est ce que font les féministes pro-sexe. Elles refusent de tourner le dos à la porno et la prennent à bras-le-corps. Elles l'analysent, elles l'investissent, la réinventent, la fabriquent, et sortent ainsi de l'industrie de la pornographie⁸⁸

Il y aurait donc au contraire un vrai courage intellectuel à plonger dans l'image du nu, à comprendre pourquoi cette image, plus que les autres encore, nous parle de nous-mêmes.

⁸⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 44.

⁸⁸ Martine Delvaux, *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2013, pp. 158-159.

Photographie 19 – Alix Cléo Roubaud, *Le 31.V.80, University Arms Hotel, Cambridge, ch. 117*
(épreuve argentique, 24 x 30,6 cm, MNAM-Centre Georges Pompidou.) © Jacques Roubaud/Fonds Alix Cléo Roubaud.

Limite

Suzanne, la troisième femme que j'ai interrogée, est une femme comme il n'en existe plus beaucoup aujourd'hui. Vous dire :

elle n'a jamais embrassé qu'un seul homme, son mari, et elle l'a embrassé pour la première fois le jour de leur mariage. Elle est protestante pratiquante, elle a cinq enfants, qu'elle a instruits à la maison, et elle lit et relit avec eux une Bible dont elle possède au moins dix éditions différentes. Je trouve tout cela incroyablement beau et pourtant un peu niais à la fois. Je suis probablement jalouse.

Femme pudique s'il en est, Suzanne n'a pas voulu que je l'interroge de vive voix. J'ai donc dû lui laisser mon questionnaire et lui prêter mon livre de photos. Lorsqu'elle m'a rendu mon livre de photos en tremblant, à moitié cachée derrière sa porte d'entrée, j'ai su que j'entendrais parler de cette photo-là⁸⁹.

Le 31.V.80, University Arms Hotel, Cambridge (ch. 117)

Le cœur battant, j'ai couru à la maison pour ouvrir le livre et y trouver, entre deux pages, son questionnaire bien plié en deux, l'ongle ayant passé et repassé sur la pliure pour être sûr que ce soit bien net. Bien propre. Un peu comme si elle voulait rayer de sa mémoire toutes ces images que j'y ai semées. Et je lis, bien vite repentante de l'avoir ainsi exposée à ce qui la choque, le ressenti d'une femme que cinq accouchements n'ont pas fait changer d'avis sur la question du nu. À la consigne « Décrivez ce que vous ressentez en regardant ces photographies », Suzanne répond : « Agressée par une banalisation de la sexualité, trop présente dans la société. »⁹⁰. Le plus cocasse, c'est que cette image n'a pas seulement secoué Suzanne, ce dont je me doutais peu ou prou. Non. Le plus drôle, c'est qu'elle a aussi fortement choqué Lara, ma danseuse nue, à sa descente de scène, lorsqu'elle s'est assise à côté de moi pour prendre une petite pause entre deux *pole dances*. En brassière et *panty* de soie bleue, Lara me dévisageait, horrifiée, un doigt affolé tapotant sur le sexe d'Alix : « Celle-là, c'est dégueulasse! Y'a du poil partout! ». Elle qui avait été si douce et émue plus tôt dans la soirée devenait maintenant agressive et révoltée. Comme quoi, la nudité rejoint les femmes dans ce qu'elles ont de plus intime : l'image qu'elles ont d'elles-mêmes.

⁸⁹ Anne Biroleau-Lemagny, Hélène Giannecchini et Dominique Versavel (dir.), *op. cit.*, p. 159.

⁹⁰ Entretien privé avec Suzanne.

Chemin personnel

Quoi de plus important, en effet, que la perception de ce que je suis ? De ce que je pense être ? Auprès des autres, mais avant tout auprès de moi-même, mon image cristallise mes souhaits, mes aspirations, et il renvoie un reflet souvent flatteur de ma personne. Je suis rarement ce que je crois être, mais l'image que je me construis de moi-même me permet de faire illusion et d'avancer dans la vie avec une certaine assurance, car l'image fixe. Atteste. Fige. Appose. Capture. Attrape. Délimite.



Photographie 20 - Sans titre, vers 1979
(épreuve argentique, 17 x 24 cm, Maison européenne de la Photographie.)
© Jacques Roubaud/Fonds Alix Cléo Roubaud.

Sage ? En apparence, car confinée au mutisme et à l'immobilité. L'image a toutefois tendance à s'extraire de l'action et de la parole *vivantes*, toute évolution de son discours et de ses effets ne pouvant intervenir que par une mutation de son contexte de présentation. J'en veux pour preuve que l'image photographique seule – les autoportraits d'Alix, par exemple – ne suffisent pas à m'en livrer le mystère. Quand j'ai accès, par contre, à l'histoire de cette photographie, au contexte de la prise de vue, quand je sais qu'Alix venait de coucher avec un homme dans ce lit, de boire et d'aimer, les draps froissés prennent, alors, un sens complètement différents. Si je n'avais pas eu accès – par son *Journal*, par les souvenirs de ses proches, par des enquêtes – à ce qui met l'image en mouvement, j'aurais perdu l'imagerie de l'image, l'ensemble des sphères de compréhension qui permettent d'accéder au double-fond de ce qui m'est donné à voir. C'est ce que veut dire Alix dans le film de Jean Eustache, *Les photos d'Alix*, lorsqu'elle lance,

provocatrice : « comme quoi une photographie peut être personnellement pornographique tout en étant publiquement décente »⁹¹.

L'image que les autres auront d'Alix dépendra donc du degré de proximité de ces autres avec l'Alix réelle : si je suis une étudiante qui ne l'a jamais rencontrée en vrai, je n'aurai pas la même image d'elle que si je suis son mari, son frère. Et là encore, le problème reste insoluble, car Alix elle-même semble fragmentée dans la perception qu'elle a de sa personnalité, de son corps. Plusieurs Alix se côtoient dans le *Journal*, plusieurs Alix sont représentées sur les photos : tour à tour bourgeoise, ingénue, *vamp* ou femme fragile, la jeune femme brouille les pistes et se démultiplie comme autant de facettes d'un kaléidoscope.

Elle semble d'ailleurs jouer avec moi, de là où elle est, pour me perdre dans un mirage de l'image. De photos en photos, de miroirs en miroirs, son image se défile sans fin, sans fond, vers un ailleurs insaisissable : « Le miroir est l'essentielle photographie:insertion dans le réel de son double.Entaille dans le réel ».⁹²

Un détail qui n'en est pas un, si l'on considère la nature intrinsèquement argentine du miroir comme de la photographie, qui expriment dans la matérialité même leur lien symbolique.

⁹¹ Jean Eustache, *Les photos d'Alix*, France, 1980, 4 m 43.

⁹² Alix Cléo Roubaud, *op. cit.*, 2009, p. 24.

Témoign

C'est peut-être par cet angle que je pourrai enfin comprendre cette fragilité de la photographie que je pressens et qui m'émeut. Au début du vingtième siècle, le penseur Walter Benjamin évoquait la photographie, « découverte » au siècle précédent, comme une « technique de reproductibilité mécanique du réel ». Elle devait remplir des fonctions de conservation mémorielle, de témoignage, de représentation et de propagande. Elle devait, en tous les cas, « durer », comme le paraphrase si joliment Camille. Cette technicienne en conservation, responsable d'une partie des fonds d'archives entreposés au Musée d'Art Moderne de Montréal, a accepté de me recevoir pour me laisser *voir* Alix. Les autorisations n'ont pas été faciles à obtenir, mais une fois entrée dans le sanctuaire – air pressurisé, hygrométrie contrôlée –, j'exulte. J'y suis. Dans quelques minutes, je verrai enfin les photos d'Alix. Je suis excitée... et j'ai peur. D'être déçue ? Bouleversée ? Peut-être bien les deux à la fois. Ce qui est certain en revanche, c'est qu'en emboitant le pas à Camille entre les rangées d'œuvres d'art en cours de restauration, je sens que les Images ne sont pas si fortes que ça. Qu'elles ont besoin d'être choyées.

Photographie 21 – Alix Cléo Roubaud, Sans titre
série *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration*
(1980-1981, épreuve argentique, 18 x 23,8 cm, Fonds Alix Cléo Roubaud)
© Jacques Roubaud/Fonds Alix Cléo Roubaud.



En déposant sur la table la précieuse boîte noire qui renferme les 27 tirages d'Alix que je suis venue consulter, Camille me parle un peu plus de la photographie argentique, dont Alix était absolument passionnée. Ses propriétés matérielles le permettant (un tirage bien conservé passe les 100 ans avec succès), la photographie peut, « théoriquement », immortaliser l'image. La durabilité de la photographie a

d'ailleurs assuré aux XIX^e et XX^e siècle la mémoire des évènements. Mais comme elle me parle de durabilité, d'histoire et de mémoire, quelque chose d'ineffable se dégage soudain de la table auprès de laquelle nous parlons doucement. Les photos d'Alix sont enfin là.

Le silence se pose en maître sur la grande salle d'archives.

Les photos d'Alix, Camille les tourne pour moi, une à une, en chuchotant, comme si parler trop fort pouvait le faire fuir, ce mystère. Au fin fond de la salle où nous nous trouvons, je me laisse inonder par la puissance des images d'Alix, que je vois enfin *en vrai*.

Je me demande si le mystère de la photographie argentique ne se trouve pas remis en question par la possibilité de dupliquer un même cliché à l'infini. Peut-on reproduire la magie de l'original sur la copie ? Je n'ai en tout cas pas la même émotion ici, devant ces bouts de papier épais qu'elle a tenus, elle, qu'elle a baignés, elle, aimés, coupés, au dos desquels elle a signé *Alix Cléo Roubaud*, pas la même émotion, non, que devant mon livre de reproductions.

L'image en elle-même a son histoire et ses blessures, et l'aura qui émane d'elle ne vient peut-être pas tant de ce qu'elle représente que de ce qu'elle porte : marques, manques, usure. J'en suis maintenant convaincue, l'objet photo est une mémoire ; il porte les traces des manipulations successives qu'il a subies. On l'annote, le compile. Il est numéroté, classé, rangé.

Je me sens presque mal, devant tant d'affection. Camille ne lésine pas sur les détails, et je n'ai même pas le droit d'ôter le capuchon de mon stylo bille ici. Les archives, c'est son territoire ; j'obéis. Je me contenterai d'une mine au plomb pour prendre des notes, mais je me laisse gagner par les scrupules. Suis-je assez douce avec mes poèmes ? Avec leurs images ? Je revois ma grosse pile de feuilles volantes qui dort sur mon bureau, à quelques 300 km de là, entre un cactus miniature et mes factures d'Hydro. La résolution me titille : et si je m'occupais de mes textes comme on prend soin des photos d'Alix ? Si je les archivais avec soin, en ordre chronologique ? Si je leur rendais leur histoire, si j'assurais leur mémoire ? Conservais les carnets de notes, les bouts de papiers où se sont formées les premières associations de mots qui ont précédé les images ?

Je pourrais remonter le fil du temps, des années après, et comprendre la genèse de mes écrits. De moi-même, aussi, sans doute...

Alchimie

Reprenant le fil de mes pensées, je retourne à Alix. La regarde prendre ses poses, annoter l'envers des clichés. Je prends des notes, moi aussi. Sans trop savoir pourquoi, au fond. Je vous revoie, Lara, Suzanne, Virginie, Camille... Je pense à vous, femmes de lumières, belles comme des images, qui vous enracinez chacune dans la vérité de votre être. Lumière des projecteurs, chaleur de la foi, rayons du soleil et feu de la passion, je vous trouve rayonnantes, de cette aura dont parle Benjamin et qui réunit en son sein l'étrangeté la plus frappante et la familiarité la plus troublante⁹³.

Ce rapprochement s'est bien opéré, je dois le dire, malgré le tour que je vous ai joué. Vous étiez des *images*, vous aussi, emprisonnées dans des rôles capitonnés que vous avez fait exploser. Vous avez été unanimes : Alix est belle. Son charme opère sur vous comme il a opéré sur moi. Vous m'avez reçue, moi et mon livre, avec la plus grande des générosités, en prenant le temps de découvrir chacune des photos que je vous présentais. Vous vous arrêtiez souvent sur les mêmes – les photos de nu, qui ne sont pourtant pas les plus nombreuses, sont celles qui retiennent votre attention. Vous n'y voyez pas la même chose, et par votre regard, j'ai découvert la liberté de l'image, la multiplicité des Alix. Vous êtes sages. Sages, oui, sages d'*être* et de célébrer votre image de femme lumineuse chacune à votre manière.

Vous m'avez appris l'aura, qui est la véritable liberté de l'image. Car j'ai tenté de vous encadrer, vous aussi, de vous encadrer comme j'aurais pu encadrer l'image. Cela aurait bien pratique : on peut faire dire plusieurs choses à ce qu'on circonscrit. En manipuler le message. Tout est question d'environnement : le support sur lequel je présente mon image, le titre que je lui donne, les commentaires que je lui applique et l'interprétation que j'en donne viendront assurément en modifier la réception, car je n'aurai pas seulement laissé l'image vivre d'elle-même ; je l'aurai assimilée. Une assimilation qui est aussi absorption, digestion, au sens le plus médical du terme – je vous avALE! – mais aussi annexion, acculturation, dans son sens le plus géopolitique.

⁹³ Cf. p. 151.

C'est dire qu'il y avait donc risque de vous perdre en chemin, de perdre en chemin le sens originel, le sens premier de l'image. Mais rendre sa liberté à l'image, accepter son mouvement propre et sa réutilisation par un autre discours – le vôtre –, c'est aussi la promesse d'en découvrir la force germinative et le potentiel de croissance. Je vous donne Alix et vous vous rendez à vous-même. Vous sortez, par le discours sur une Image, de l'assimilation à laquelle je voulais vous soumettre, et ce faisant, vous vous *développez* dans toute l'étendue de votre aura. Car

cette assimilation, en photographie comme dans la vie, passe par un « développement ». [...] l'enfermement d'une image dans la « boîte noire » du boîtier photographique n'est pas seulement réalisé avec l'espoir de sortir un jour cette image en la « développant ». Un autre espoir l'accompagne, tout aussi fort : celui de réveiller, développer et intégrer à l'occasion de la découverte de l'image, toutes les composantes de l'expérience – émotives, cénesthésiques, sensorielles... – qui s'étaient trouvées enfermées dans une « boîte noire » psychique faute d'un espace et d'un temps où se déployer.⁹⁴

Le développement dont parle Serge Tisseron, c'est l'aura que j'ai tant cherchée. Qui n'est en fait pas tant *sur* la photographie que *dans* votre regard. Il y a eu entre elle et vous une alchimie merveilleuse. Vous vous êtes approprié le travail d'Alix comme elle s'appropriait ses angoisses et ses illuminations philosophiques.

L'interprétation, voilà ce qui est réellement au cœur du travail d'Alix Cléo Roubaud. Son travail de tirage, qu'elle effectuait à son atelier rue Vieille-du-Temple à Paris, occupait une grande partie de son temps et de ses préoccupations. Dans le film *Les photos d'Alix*, elle passe d'ailleurs en revue plusieurs de ses tirages photographiques et en livre certains secrets techniques, comme les procédés qu'elle a employés pour créer l'image : surimpressions, exposition longue, emploi du pinceau lumineux, etc. En nous donnant accès à cette partie du travail, qui est habituellement considéré comme les « coulisses » de la photographie, Alix nous permet de comprendre que l'intérêt réside justement, pour elle, dans cette recherche de l'autre réalité qui se cache sous la pellicule des choses.

Cette question de l'aura je la traîne avec moi comme je sors de la salle d'archives, songeuse. Je repense à mes textes, à ce que je sais d'eux. Je voudrais faire un jour un livre, une *empreinte*, enfin, où je puisse la laisser advenir. Et je mesure les coïncidences qui m'ont menée

⁹⁴ Serge Tisseron, *op. cit.*, p.31.

jusqu'à Alix. Les rapprochements qui s'opèrent entre photographie argentique et l'écriture poétique, où l'image n'est pas seulement une représentation visuelle – une représentation qui serait alors simple ouverture sur le monde pour nous donner à appréhender le réel –, mais surtout une force poétique qui rejoint nos questionnements ontologiques les plus profonds.

Une vérité en marche vers mon désir de la connaître.

Surface sensible

Comme ces quatre femmes qui cheminent chacune, vers la vérité de leur image. Alix non plus ne se contente pas des apparences. Ne s'est jamais contentée des apparences. Fascinée par le volume vivant du corps, angoissée par la mort, Alix se photographiait abondamment, livrant sa peau sans retenue à la surface sensible du film. Dans son dépouillement le plus total, comme si elle cherchait à retenir encore un peu cette écorce qu'elle savait destinée à disparaître. Un motif photographique qui semble tenir de l'obsession. Il y avait chez Alix un acharnement à vouloir déjouer la perte par l'image, comme me le confie son frère Marc Blanchette au fil de notre correspondance : « [u]ne photo permet de combattre la fuite du temps, disait ma sœur. ». L'homme semble pourtant déchiré par ce manque irremplaçable et dit ressentir « une grande tristesse⁹⁵ » en feuilletant le livre de photos. C'est que la fuite du temps, si elle est retardée, n'empêche pas le chagrin.

Chagrin du frère, du mari, de l'amie... Un chagrin des autres qu'Alix portait déjà en elle, et dont l'image semble crever les yeux, maintenant que Lara, la danseuse nue, me le fait remarquer : « Mais oui... C'est ça! Elle ne sourit jamais! Mais regarde! ». Je n'en reviens pas... Voilà deux ans que je scrute les moindres détails de ces photos-là, que j'arpente la peau d'Alix à grandes enjambées de gêne et de désir, et je me rends compte que j'ai manqué l'essentiel. Alix ne sourit pas.

Je tourne les pages avec frénésie, et c'est vrai, je dois bien le reconnaître, je n'ai devant moi – mise à part Lara, qui remonte sur scène dans quelques minutes – qu'une femme nue et triste dont les espoirs de survie, elle le sent intuitivement, se réduisent comme peau de chagrin. Vingt jours avant de mourir, son journal raconte :

8.I.83

.Il fait beau aujourd'hui;le soleil tue lentement.je suis ici à cet endroit où jadis je mourus et où je vais (plus tard!)remourir. [...] on a beau mettre ses mains dans ses poches,passer de l'autre côté du trottoir,il faut passer par ses nappes de lumière qui vous attaquent le visage.Même l'écrit a de

⁹⁵ Correspondance avec Marc Blanchette, frère d'Alix Cléo Roubaud.

l'ombre; ce couteau de la lumière, ce ciseau de la lumière, ce sang de lumière partout. [...] comment marcher sans béquilles quand on a le squelette qui vous remonte à la surface de la peau.⁹⁶

Un frisson me parcourt la nuque. Savait-elle sa fin si proche, elle qui a tant de fois flirté avec la mort ? Une mince pellicule la séparait du disparaître, et cette pellicule est si mince, si perméable, que son frère lui-même semble oublier que son départ a finalement été précipité par une embolie pulmonaire : « Ses images présagent sa mort suicidaire », m'écrit-il en commentant la série *Si quelque chose noir*. Mon trouble grandit... Alix ne s'est pourtant pas ôté la vie, il me semble... Elle a simplement ôté ses couches, une à une, et a compris que dans la nudité, elle serait au plus proche de sa véritable condition d'être mortel. Était-elle consciente de l'image qu'elle laisserait derrière elle ? « On en vient à rechercher la connotation sexuelle dans des images qui n'en ont pas forcément, me glisse Suzanne. Ou que je ne vois pas⁹⁷ ». Pour Suzanne, c'est sûr, l'affaire est classée : Alix n'est qu'une libertine exhibitionniste et son travail, une anecdote en photographie. Une image peu flatteuse...

Dans *Ouvrir Vénus*, Didi-Huberman établit pourtant un lien entre nudité corporelle et nudité ontologique. Il commente *L'Histoire de Nastagio degli Onesti*, une série de quatre tableaux peints par Boticelli sur commande de Laurent le Magnifique, série qui reprend la trame narrative d'une nouvelle de Boccace dans laquelle on assiste au châtiment corporel d'une jeune femme nue. L'intrigue importe finalement peu tant la cruauté de la scène est percutante : poursuivie par son ancien amoureux, la jeune femme – qui est en réalité une apparition, revenue d'entre les morts – est ainsi poursuivie en plein bois avant d'être transpercée par une lance puis éviscérée devant deux témoins. Didi-Huberman rapproche la trame narrative de ce tableau d'un récit littéraire publié par Georges Bataille, *Madame Edwarda*, qui reprend peu ou prou celle du quadriptyque boticellien. Pour le philosophe,

[u]ne des leçons à tirer de ce récit extrême concerne l'*ontologie de la nudité* que Bataille finira par y proposer. [...] Ce n'est donc pas le nu comme genre érotique – encore moins comme genre des beaux-arts ou « forme idéale » de la plastique – qui intéresse Bataille, mais bien la nudité en tant que « trait ontologique fondamental ». Trait qui n'est pas sans rapport avec le rêve et l'angoisse, avec cette « déconcertation », [...] lorsque « la présence est amenée devant son être ». Bataille met explicitement sur le même plan phénoménologique la nudité, au sens où il veut l'entendre, et la « suspension » du

⁹⁶ Alix Cléo Roubaud, *Journal (1979-1983)*, Paris, Seuil, 2009 (1984), p. 218.

⁹⁷ Entretien avec Suzanne.

sujet « devant ce qui est » : une suspension qui fait tendre l'être dénudé, dénué de tout, « vers ce qui [le] renversera ».

À seulement considérer ce dernier fragment de phrase, nous pouvons saisir au moins deux traits essentiels à la nudité selon Georges Bataille. Tout d'abord la nudité n'est pas le simple résultat d'un processus. Elle est le processus lui-même, l'opération désirante par excellence. [...] Dès lors, elle sera comprise comme un *glissement* vers quelque chose qui « se dérobe sans trêve à la représentation distincte⁹⁸.

Deux choses sont particulièrement intéressantes dans cet extrait. La première, c'est que la nudité corporelle est du même ordre que la nudité de l'être, de l'Esprit, sans que cette nudité soit vue comme un mal, bien au contraire. Celui qui se dépouille de tout – de ses traditions, de ses croyances, de ses péchés, de sa pudeur – entre ainsi dans le lieu de son existence véritable, tel qu'il est au monde depuis sa naissance. Cette nudité complète évoque un passage de *Nudités* dans lequel Giorgio Agamben rappelle le sens premier du baptême, où la nudité pouvait être vécue sans honte. C'était là un moment de communion véritable entre l'homme et la nature, entre l'homme et les autres hommes – ceux de sa communauté, qui, comme lui, étaient aussi nus et démunis –, mais aussi entre l'homme et Dieu⁹⁹.

La seconde, c'est que la nudité nous parle du processus créateur, et que ce processus, Alix l'a justement beaucoup interrogé. Elle se passionnait pour le tirage, faisant et refaisant inlassablement plusieurs versions de ses photographies. Elle s'essayait à de nombreuses techniques, souvent nouvelles, parfois de son invention. Toujours audacieuses. Alors la nudité – d'elle, des autres – que l'on retrouve tout au long de son travail est-elle, comme le suggère Didi-Huberman, cet acte de pleine présence, d'incarnation pleine et entière, dont on comprend qu'il est finalement nécessaire à la montée de l'Image ?

⁹⁸ Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 2001 (1999), pp. 93-94.

⁹⁹ Giorgio Agamben, *Nudités*, Paris, Payot et Rivages, 2009, pp. 120-121.

Corps

À ceux qui l'auront traitée de simple « dépravée »¹⁰⁰, je réponds sans ambages qu'il faut une grande humilité pour se livrer ainsi au regard. Qu'elle a eu, comme bien peu, le courage de nous livrer *son* corps nu, *son* image. Un auto-portrait. Cela nous touche. Car elle n'a pas reculé devant la prise entière de son être. Elle a accepté de devenir idole, c'est-à-dire objet capté, soumis au vol de son aura, et que « la photographie érige, et fixe, et *hiératise* en idole »¹⁰¹ comme elle le fait du visage de Lüthi dans une série de neuf autoportraits photographiques intitulée « Just another story about leaving », et que Lacoue-Labarthe inspecte par le prisme de l'Image.

Pas de fausse pudeur chez cette fille de diplomate, donc. Elle se fait généreuse et confidente, nous donnant accès à son corps, sans restriction. Il est intéressant de noter que son poète de mari reprend d'ailleurs abondamment le vocabulaire du corps tout au long du recueil *Quelque chose noir*, et que ce vocabulaire a soudain pouvoir d'invocation, après deux ans de silence marqués par la disparition d'Alix : « ventre »¹⁰², « seins », « lèvres », « langue »¹⁰³, « bouche »¹⁰⁴, etc. Ce corps, cet objet de convergence où temps et espace, esprit et matière se rencontrent pour donner naissance au vivant, ce corps unique qui manque désormais à Jacques Roubaud, ce n'est plus qu'un nom et qu'une image. La mort de sa femme semble avoir fait basculer le poète dans un autre rapport aux mots et au temps. Sa langue s'anime pour convoquer l'absente, lui rendre sa chair, et l'image poétique surgit alors pour conjurer le sort, à la manière dont le psychiatre et psychanalyste Serge Tisseron décrit aussi la fonction de l'image photographique : « la photographie est alors appelée à substituer à la certitude insupportable de la dégradation la satisfaction d'une représentation non seulement figée mais même transfigurée. »¹⁰⁵.

¹⁰⁰ Hélène Giannecchini, *op. cit.*, p.81.

¹⁰¹ Philippe Lacoue-Labarthe, *Portrait de l'artiste, en général*, p. 61.

¹⁰² Jacques Roubaud, *op. cit.*, 21.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 118.

¹⁰⁵ Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, 2008 (1996), p.73.

Cette transfiguration, je crois bien que c'est ce que toutes, elles m'ont confié avoir rencontré au fil des pages que je leur ai présentées et qu'elles désignent sous des noms différents : « beauté immortelle », « aura », « mysticisme », etc. Je me rends bien compte que je ne suis pas la seule à être prise au piège. Lara et son audace, Virginie et son idéalisme, Camille et sa méticulosité, et même, malgré ce qu'elle prétend, Suzanne et sa dévotion, toutes mes complices, qu'elles allument tous les soirs un feu sous le ciel étoilé, prient en silence, numérotent des œuvres d'art ou s'offrent à la caresse des projecteurs, toutes sont comme moi tombées sous le charme d'une Alix qui s'affranchit de sa propre finitude. Et toutes en sont venues à la conclusion que l'image est éternelle.



Photographie 22 - Alix Cléo Roubaud, *Le 14.V.80, Hôtel de France, ch.15, Avignon*
(épreuve argentique, 17,6 x 23,8 cm, Maison européenne de la Photographie.)
© Jacques Roubaud/Fonds Alix Cléo Roubaud.

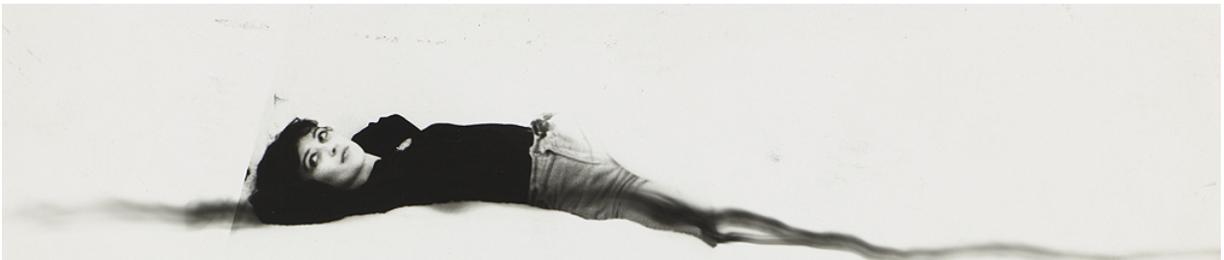
Il y a là une vérité, une certitude qui s'impose, se répète, s'ancre dans la mémoire et dans le cœur comme un paysage, et qui s'érige avec force au-dessus de tous les principes (morale, pudeur, etc.). Pourtant, toute tentative de former image n'aboutit pas nécessairement, que l'on parle poésie ou arts visuels, alors quel mécanisme secret Alix a-t-elle enclenché pour nous faire basculer du côté de l'aura ? Il y a des textes qui ne deviennent jamais littéraires, et des photographies qui replongent dans les tiroirs des albums de famille. Ce qui différencie la simple représentation visuelle de l'image à proprement parler, qui fait toute la différence entre un simple cliché et une image qui nous garde dans ses rets pour nous permettre d'appréhender notre condition d'humain, c'est le constat suivant : nous sommes des êtres périssables, et nous évoluons dans l'espace et le temps vers un ailleurs inconnu.

Ce qui fait qu'une association de mots ou qu'une photographie deviennent réellement une Image, c'est précisément lorsque l'espace et le temps coïncident de manière si juste que se produit un effet de sens inattendu, percutant. Lorsque cette bascule se produit – j'allais écrire, ce *miracle* – il advient une ouverture dans l'espace-temps, une magie qui propulse celui qui reçoit l'image vers un monde complètement nouveau. Paradoxe enivrant : par l' « ici-et-maintenant », je rends l'image à son éternité.

Possibles

Cette pulsation étrange qui réunit le proche et le lointain en un flux vibratoire hypnotisant, je sens vite, au cours des entrevues que je mène, qu'elle est perçue comme une menace.

Lorsqu'elle consulte mon livre de photos pour la deuxième fois, Virginie me confirme sa première impression : Alix n'est pas vraiment là. Elle oscille d'un monde à l'autre. Pour cette femme connectée à la nature qui vit à longueur d'année au contact des éléments et des matières, qui a accouché sans assistance médicale et qui ne sait jamais ce qu'elle fera d'un jour à l'autre, « Alix a l'air de vivre dans un ailleurs parallèle ».



C'est que, pour Alix, l'ailleurs est un espace souhaitable, un monde de possibles où la souffrance n'a plus prise. Angoissée par l'idée de ne pas maîtriser seule le déroulé des choses et des événements, Alix préfère en détruire la source. Elle détruit ainsi ses négatifs – pour que personne d'autre qu'elle-même ne puisse s'essayer à les interpréter – de la même manière qu'elle se détruit elle-même à petit feu, à coups d'alcool et de médicaments. Ce qui compte, pour Alix, c'est de pouvoir se construire un monde et, par les distorsions auxquelles le soumet la photographie, d'en extraire la vraie singularité :

Le singulier de la photographie qui reste collée au singulier, au « réel » [...] – pas la peine de la rendre plus picturale [...]

faire danser le singulier, le répéter, le faire tourner sur lui-même le faire pivoter bouger chanter. Répéter le singulier et le faire chanter. Répéter.¹⁰⁶

Photographie 23 - Alix Cléo Roubaud, Sans titre
(pinceau lumineux sur épreuve argentique, 1980, MNAM-Centre Georges Pompidou.)
© Jacques Roubaud/Fonds Alix Cléo Roubaud.

¹⁰⁶ Alix Cléo Roubaud, *Journal*, p.31

Ainsi Alix se positionne-t-elle toujours sur la tangente. C'est le seul moyen de « faire danser le singulier ». Elle oscille entre ombre et lumière, flirtant avec la mort, dont elle apprivoise peu à peu les codes et le langage. Une palpitation que l'on retrouve très fortement dans son art photographique, par l'entremise de la dimension surréaliste et des techniques innovatrices qu'elle utilise. À la frontière du savoir et de la découverte.

J'interroge un jour Virginie sur cette question, elle que je pense être la plus « ouverte » sur le plan de l'art, disons, contemporain. À ma grande surprise, et malgré le fait qu'elle le soit encore plus, Virginie – qui accroche des crânes de dauphin à la porte de sa yourte – avoue trouver la démarche de la photographe « complètement *flyée* »¹⁰⁷. Le collage, l'usage du pinceau lumineux ou encore la reprise incessante des mêmes motifs dans la composition photographique lui laissent une impression de snobisme et surtout, d'hermétisme : « Je trouve [ses photos] trop “artistiques”, trop “intellectuelles”, trop “conceptuelles”... Des adjectifs que j'emploie sans trop savoir ce qu'ils veulent dire [...], mais qui me mettent mal à l'aise, me rabaisent ».

Se moquant bien de ce qu'on pouvait penser d'elle – et son *Journal* à ce titre regorge d'exemples –, Alix laisse à ses proches l'image d'une femme affranchie du qu'en-dira-t-on. À plusieurs reprises lors de nos échanges, son frère Marc Blanchette évoque ainsi « son humour moqueur ». De l'autre côté de la rue, ma voisine Suzanne, pour qui la politesse et le respect sont essentiels, ne comprend pas qu'on puisse à ce point tracer sa route sans tenir compte des autres, de leur sensibilité. Et bien qu'elle ne porte pas vraiment la photographie dans son cœur, il ne lui viendrait pourtant jamais à l'idée de l'appeler autrement que Mme Roubaud.

¹⁰⁷ Entretien avec Virginie.

Unique

Moi je l'appelle Alix. Elle n'est pas de ces icônes qui éblouissent tout en gardant les foules à distance. Non, c'est autre chose. La mise à l'écart qu'on lui réserve parfois tient de l'admiration autant que de la crainte. Il existe entre elle et moi, au contraire, une véritable *proximité*, une parenté, même. Elle m'appartient.

Je ne m'explique que difficilement, d'ailleurs, ce jugement un peu hâtif, un peu provocateur qui aura peut-être ébranlé le lecteur quelques pages plus haut : « ces photos qui n'ont rien du chef-d'œuvre » me touchent au plus profond, même si je ne leur reconnais ni la perfection du canon ni le culot de l'avant-garde. Il y manque ce souci du détail qu'on retrouve chez les géants de la photographie comme Cartier-Bresson ou encore ce goût du dramatique que l'on retrouve chez les photographes américains comme Ansel Adams et qui fascinent les foules lors des vernissages new-yorkais. Il y manque sinon cette exubérance des contemporains comme David LaChapelle qui jouent les grands princes de la couleur et du rocambolesque, et réussissent à exposer à l'international dans les musées les plus prestigieux.

Chez Alix, pas de photo-journalisme. Pas de cumulonimbus moelleux. Pas d'orgie des couleurs, pas de *show-off*. Les lignes s'échappent, se dissolvent sur la page. Elle élabore une photographie du geste, de l'action prise sur le vif. Ce qu'elle me montre, ce n'est pas l'aboutissement d'un travail, mais le processus même. Le vrai travail du photographe. Elle me dévoile la construction d'une image, sa lente sédimentation, de tirage en tirage. Une démarche résolument originale dont chaque soubresaut vient toucher mon cœur et dont je trouve, dans ce petit bijou de texte déniché à l'heure où j'achève mon enquête, mille et un reflets :

on ne peut rattacher Alix Cléo Roubaud à aucune tendance majeure de la photographie : **elle** se fraye un **chemin personnel** et radical, ses recherches philosophiques nourrissant sa pratique. Le travail technique, l'**alchimie** du tirage ne seront jamais séparés de la **recherche** théorique. Elle récuse les **demi-mesures**, pousse l'art du tirage aux extrêmes de l'**éblouissement** ou des **ténèbres**, ne se donne aucune **limite**, refuse les **concessions**, détruit les négatifs. Chaque tirage est un exemplaire **unique, témoin** de ses recherches sur les **possibles** de l'analogique. Le sujet – les menus événements du quotidien, ses objets familiers, son **corps nu** devant l'objectif - lui importe moins que la **révélation** de l'image dans la chambre noire et les actions de la chimie des bains et de l'encre sur la **surface sensible**.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Bibliothèque Nationale de France, « Alix Cléo Roubaud, Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration », communiqué, 2014, p. 1 [en ligne]. http://www.bnf.fr/documents/cp_alix_cleo_roubaud.pdf.

C'est bien de mon Alix dont on parle ici. Mon Alix qui m'a menée jusque dans une yourte et dans un bar de seconde zone, qui m'a poussée à aller à la messe trois dimanches de suite puis à plonger au cœur d'une grande bibliothèque. Mon Alix qui m'a fait comprendre qu'on n'avance jamais que d'images en images, qu'on compose, qu'on présente, et qu'on se cherche parmi toutes nos failles et tous nos miroirs.

Photographie 24 - Alix Cléo Roubaud, *La Bourboule, chambre 14*
(1981, tirage argentique sur papier, 30,2 x 23 cm,
Maison européenne de la Photographie.)
© Jacques Roubaud/Fonds Alix Cléo Roubaud.



Femme étonnante, éblouissante, à la vie de lumière et de ténèbres qui a basculé où toutes, nous basculerons bientôt avec elle, dans ce lointain qui se rapproche à grand pas, femme de passion, d'excès et de talent, femme libre entre toutes, jusque dans sa ponctuation qui se fraye un chemin entre les mots, jusque entre les mots qui éclosent en bouquets d'images, Alix, femme libre, je te célèbre et je te nomme.

Et de ma vie je te laisse éblouir
le paysage encore trop sage...

Comme une image.

Conclusion générale

Tendre vers le cœur de l'étoile, plonger au cœur du désir. Tel est le destin du chercheur d'images que la lumière tient en extase. Au terme de cette quête de l'image, je comprends que le but à atteindre était moins important que le chemin parcouru pour y parvenir, et que le désir lui-même était tout à la fois le moteur et l'objet de ma recherche-crédation. Le flou étymologique qui entoure le mot même de « désir », aux racines duquel on peut convoquer l'*astre*, l'*étoile*, la *nostalgie* ou bien encore le *regret*, me révélait pourtant d'emblée la difficulté de la quête à venir. Car l'image, ce *quelque chose* qui m'obsédait et me fascinait, cet *étrange* que je contemplais sans le connaître encore et qui me possédait pourtant déjà, c'était à la fois le signe d'une absence et la marque la plus sûre d'une présence, le manque et le palliatif. La promesse qui brillait au firmament de l'être et qui me parlait de regard et de parole, de naissance et d'amour, d'espace et de temps. Tout entière tendue vers elle, visage tourné vers le ciel, je ne pouvais que plonger à cœur perdu vers sa reconnaissance. L'image était au cœur de mon univers.

J'ai eu un immense plaisir à arpenter cette notion, à la travailler, à la comprendre. À ne plus la saisir, parfois aussi. J'ai buté sur ses fantômes et ses manifestations – la trace, l'empreinte, l'icône, la mélancolie, le souvenir, l'archive, etc. –, cherchant à comprendre toutes ses ramifications. La tâche était colossale, impossible. Il m'aurait fallu l'espace d'une thèse pour balayer quelques-unes des dimensions de l'image.

Le parcours de recherche-crédation qui a été le mien pendant ces deux ans m'a aussi amenée à comprendre que l'écriture était un travail à prendre au sérieux, et que de la pratique naissait une connaissance, qui, si je ne veux pas l'opposer à la connaissance théorique, me paraît maintenant tout aussi importante qu'elle. C'est pour cette raison que j'ai délibérément choisi de présenter en premier lieu, dans ce mémoire, la partie création de mon travail ; l'essai réflexif, articulé en deux parties, lui succède et la complète. Cet ordre reflète celui dans lequel s'est effectuée ma recherche-crédation. J'ai en effet souhaité expérimenter une création intermédiaire avant d'avoir lu la littérature relative à l'intermédialité, afin de ne pas influencer mon processus créateur. J'ai ensuite élaboré, en collaboration avec un artiste-photographe, le recueil photo-poésie où image poétique et image photographique sont entrées en interaction, sans penser à l'avance

cette interaction, mais en la laissant au contraire libre d'advenir selon des modalités non déterminées de manière rationnelle. À l'issue de cette création, j'ai ensuite lu des ouvrages traitant de photographie, de création littéraire et d'histoire de l'art. J'ai approfondi mes connaissances sur les différentes notions relatives à ma recherche. J'ai ainsi questionné le nu féminin, le concept de l'intermédialité et les approches religieuses du Verbe et de l'Image. J'ai surtout questionné mon propre rapport à l'image, au temps, à la mort, à la nudité et au désir.

De cette immersion dans l'intime de ma condition, j'ai beaucoup appris, bien sûr, mais j'ai surtout ouvert beaucoup de portes. À chaque nouvelle question il en naissait trois autres. Toutes les pistes me paraissaient intéressantes, et toutes les voix m'appelaient. Allais-je adopter un ton scientifique ou bien lyrique ? Allais-je verser plutôt du côté des arts visuels, de la philosophie ou de celui de la création poétique ? J'ai finalement choisi de ne rien choisir, et d'embrasser tout à la fois, pour que le regard porté sur l'Image apprenne à être aussi large qu'elle, qui est tout à la fois vie et mort, parole et silence, corps et visage, vue et langage. Les trois sections de ce mémoire auront donc porté, chacune, les couleurs de leurs contradictions et de leurs alliages. Comment, alors, résister à l'envie de citer la si belle définition du poétique que nous donne Paul Valéry dans *Variété V* :

... entre la forme et le fond, entre le son et le sens, entre le poème et l'état de poésie, se manifeste une symétrie, une égalité d'importance, de valeur et de pouvoir, qui n'est pas dans la prose; qui s'oppose à la loi de la prose –laquelle décrète l'inégalité des deux constituants du langage. Le principe essentiel de la mécanique poétique –c'est-à-dire des conditions de production de l'état poétique par la parole –est à mes yeux cet échange harmonique entre l'expression et l'impression.¹⁰⁹

Parvenue au terme de ce travail, j'ai le sentiment de ne pas pouvoir en sortir indemne, moi qui ne suis qu'image en quête de l'Image. Je me suis laissée *impressionner, exprimer, révéler*. J'ai dû livrer beaucoup de moi dans un recueil qui est le premier que je mène jusqu'au bout. J'ai ouvert le paysage pour ne plus le refermer : l'image, Alix Cléo Roubaud, la création littéraire et la photographie argentique, sont désormais – et seront toujours pour moi – des objets de passion, des sujets de plaisir.

Et je n'aurai plus jamais d'autre choix que d'offrir ma surface sensible d'être humain irrémédiablement mortel, résolument aimant, à l'avènement de leur épiphanie.

109 Paul Valéry, *Variété V*, Paris, Nrf, Gallimard, 1944, p. 152.

Bibliographie

Œuvres littéraires, musicales et photographiques ayant nourri la recherche-crédation

- AMYOT, Geneviève, *Corps d'atelier*, Montréal, Noroît, 2013 (1990), 84 p.
- AMYOT, Geneviève, *La mort était extravagante*, Montréal, Noroît, 2003 (1975), 104 p.
- BARRELLON, Pierre, Sans titre [recueil de 36 photographies argentiques originales, recueil d'images fixes], Québec, collection privée, consultée régulièrement entre juillet 2015 et août 2016.
- BRETON, André, *Nadja*, Collection « Folio plus », Paris, Gallimard, 1998 (1928).
- BON IVER (Justin Vernon), *Bon Iver* (rock indépendant) [disque compact, 39:27], Londres, 4AD, 2011.
- FREUND, Gisèle, *Mémoire de l'œil*, Paris, Seuil, 1977, 144 p.
- GUIBERT, Hervé, *Suzanne et Louise (roman-photo)*, Paris, Gallimard, 2005, 96 p.
- GUILLEVIC, Eugène, *Sphère, suivi de Carnac*, Gallimard (Poésie), 2013 (1963 ; 1961), 222 p.
- LANGLAIS, Tania, *Douze bêtes aux chemises de l'homme*, Montréal, Les Herbes rouges, 2005 (2000), 104 p.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1997.
- MARCOUX-CHABOT, Gabriel, *Tas-d'roches*, Montréal, Druide, 2015, 520 p.
- MONTPETIT, Marie-Hélène, *Le cœur sauvage de mon nom*, Montréal, Triptyque, 2015, 72 p.
- MORA, Gilles et Claude Nori, *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris, L'Étoile (Écrit sur l'image), 1983, 96 p.
- OBEL, Agnès, *Philharmonics* (folk, classique) (Deluxe Edition) [disque compact, 39:51], Londres, PIAS Group, 2010.
- PONTBRIAND, Jean-Noël, *Éphémérides ; précédé de Débris*, Saint-Lambert (QC, Canada), Noroît, 1982, 120 p.

ROUBAUD, Jacques, *Quelque chose noir*, Paris, Gallimard (collection Poésie), 2001 (1986), 158 p.

SCHIRMER, Lothar [édit.], *Women Seeing Women : A Pictorial History of Women's Photography from Julia Margaret Cameron to Annie Leibovitz*, New York, Norton, 2003, 234 p.

Ouvrages de réflexion étudiés

L'image littéraire, la parole, la création et l'archive

La Bible de Jérusalem, École Biblique de Jérusalem, nouvelle édition révisée, Paris, Cerf, 1998.

ARAGON, Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1978 (1926), 248 p.

BRETON, André, *Les Vases communicants*, Paris, Les Cahiers libres, 1962 (1932).

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963 (1924), 188 p.

CRIQUI, Jean-Pierre et Hélène GIANNECCHINI, « Archives : Georges Didi-Huberman ; Alix Cléo Roubaud », dans *Les Carnets de l'IMEC*, n°2 (automne 2014), Institut Mémoires de l'édition contemporaine, pp. 26-30.

EL HAMDI, Nahed, *Métaphore et surréalité chez Aragon*, thèse de doctorat en lettres et arts, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2008, 527 f. [en ligne].

http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2008/el_hamdi_n/download

GASPAR, Lorand, *L'approche de la parole, suivi de Apprentissage ; avec deux inédits*, Paris, Gallimard, 2004 (1978), 316 p.

GOURIO, Anne, « Une genèse continue. Les archives de Lorand Gaspar », dans *Les Carnets de l'IMEC*, n°2 (automne 2014), Institut Mémoires de l'édition contemporaine, p. 44.

GOURIO Anne, Danièle LECLAIR (resp. scient.), « "j'ai rêvé d'une genèse", Lorand Gaspar, le poème et l'archive » [texte de présentation du colloque], Caen, Université Caen Normandie, 2015 [en ligne].

<http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/laslar/3331>.

HENNEBERT, Jérôme, « Le livre de poésie et son morcellement : *Sol absolu* de Lorand Gaspar », p. 337-357, dans *Le livre et ses espaces*, Alain Milon et Marc Perelman (dir.), Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest (Autour du livre et de ses métiers), 703 p.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur (Détroits), 1986, 176 p.

PONTBRIAND, Jean-Noël, *Les mots à découvert*, Québec, Éditions de la Huit, 2004, 234 p.

PONTBRIAND, Jean-Noël, *Les voies de l'inspiration : essai sur la création littéraire*, Québec, Éditions de la Huit (Collection Contemporains), 2012, 198 p.

QUENOT, Michel, *Icône et cosmos : un autre regard sur la création*, Saint-Maurice (Suisse), Éditions Saint-Augustin, 2003, 204 p.

RILKE, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète et autres lettres (Briefe an einen jungen Dichter)*, Claude Porcell (trad.), Paris, Flammarion (GF), 2011 (1929), 161 p.

VALÉRY, Paul, *Variété V*, Paris, Nrf, Gallimard, 1944, 324 p.

L'image photographique et l'évolution des arts

a. Paroles de photographes

CARTIER-BRESSON, Henri, *L'imaginaire d'après nature*, Saint-Clément-de-Rivière (France), Fata Morgana, 1996, 88 p.

FREUND, Gisèle, *Le monde et ma caméra*, Paris, Denoël, 2006 (1970), 264 p.

GUIBERT, Hervé, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981, 176 p.

RONIS, Willy, *Ce jour-là*, Paris, Mercure de France (Traits et portraits), 2006, 208 p.

b. Essais, biographies, ouvrages et articles critiques

ARISTOTE, *Les Problèmes (Προβλήματα)*, J. Barthélemy-Saint Hilaire (trad.), Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1891 (IV^e siècle av. J.-C.) [en ligne].
<https://books.google.ca/books?id=oLgNAAAAYAAJ>.

ASSOULINE, Pierre, *L'œil du siècle*, Paris, Gallimard, 2001, 432 p.

BAILLY, Jean-Christophe, *L'instant et son ombre*, Paris, Seuil (Fiction & Cie), 2008, 160 p.

BARTHES, Roland, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil (Cahiers du cinéma), 1980, 202 p.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)*, Frédéric Joly (trad.), Paris, Payot et Rivages, 2013 (1939), 144 p.

BENJAMIN, Walter, *Petite histoire de la photographie (Kleine Geschichte der Photographie)*, Lionel Duvoy (trad.) Paris, Allia, 2012 (1931), 64 p.

CONQUY, Marie, « L'espérance de vie gagnée depuis l'invention de la télé couleur, on la passe... devant la télé ! », dans *Ça m'intéresse*, janvier 2013 [en ligne].
<http://www.caminteresse.fr/economie-societe/television-esperance-de-vie-mediometrie-1158708/>

DAGOGNET, François, *L'art contemporain*, Vallet (France), Éditions M-editer, 2010, 76 p. [en ligne].
<https://books.google.ca/books?id=jbHaAgAAQBAJ&dq>.

DAMISCH, Hubert, *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil (Fiction & Cie), 2001, 224 p.

DESPOIX, Philippe et Christine BERNIER (dir.), « Arts de mémoire : matériaux, médias, mythologies : Colloque international Max et Iris Stern » [actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal les 22, 23 et 24 mars 2006, organisé en collaboration avec le Centre canadien d'études allemandes et européennes et le Centre de recherche sur l'intermédialité (Université de Montréal)], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2007, 220 p.

KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des Écarts*, Paris, Macula (Histoire et théorie de la photographie), 1990, p. 185.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Portrait de l'artiste, en général*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur (Collection Première Livraison), 1979, 96 p.

LÉTOURNEAU, Sophie, *La mélancolie même de la photographie : Roland Barthes*, thèse de doctorat en littératures de langue française, Montréal, Université de Montréal, 2009, 309 f. [en ligne].
https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/3267/Letourneau_Sophie_2009_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y

MARTIN-RAINAUD, Claude, « Exploration du phénomène de la *camera obscura* », pp. 51-63, dans *Dans le regard de la chambre*, thèse de doctorat en littérature comparée, Avignon, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2015, 449 f. [en ligne].
<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01248530/document>

REBOIS, Catherine, *De l'expérience à l'identité photographique*, Paris, L'Harmattan (Eidos), 2014, 182 p.

ROCHE, Denis, *Le boîtier de mélancolie. La photographie en 100 photographies*, nouvelle édition, Paris, Hazan, 2015 (1999), 216 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image précaire*, Paris, Seuil (collection Poétique), 1987, 224 p.

SONTAG, Susan, *La photographie (On Photography)*, Gérard-Henri Durand et Guy Durand (trad.), Paris, Seuil (Fiction & Cie), 1979 (1973), 228 p.

TAMISIER, Marc, *Texte, art et photographie. La théorisation de la photographie contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2009, 184 p.

TISSERON, Serge, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion (Champs arts), 2008 (1996), 192 p.

WEISGERBER, Jean (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, vol. II (Théorie), Bruxelles, Centre d'étude des avant-gardes de l'Université de Bruxelles [en ligne].
<https://books.google.ca/books?id=-bFBAAAAQBAJ&pg>

c. Ouvrages techniques

ANCHELL, Stephen G. et Bill TROOP, *The Film Developing Cookbook (Darkroom Cookbook, Vol. 2)*, Focal Press, 1998, 184 p.

L'image de la femme et la nudité

AGAMBEN, Giorgio, *Nudités (Nudità)*, Martin Rueff (trad.), Paris, Éditions Payot et Rivages, 2009, 208 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard (Le temps des images), 2001 (1999), 162 p.

DELVAUX, Martine, *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2013, 234 p.

HUSTON, Nancy, *Mosaïque de la pornographie*, Paris, Payot, 2004 (1982), 276 p.

NEAD, Lynda, *The Female Nude : Art, Obscenity, and Sexuality*, New York, Routledge, 1992, 133 p.

SCHLESSER, Thomas, *Une histoire indiscreète du nu féminin : cinq siècles de beauté, de fantasmes et d'oeuvres interdites*, Paris, Beaux Arts éditions, 2010, 239 p.

Alix Cléo Roubaud

a. Corpus

BIROLEAU-LEMAGNY Anne, Hélène GIANNECCHINI et Dominique VERSAVEL (dir.), *Alix Cléo Roubaud : photographies*, « *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration* », Paris, Bibliothèque nationale de France, 2014, 192 p.

EUSTACHE, Jean, *Les photos d'Alix* [film, 19:22], France, O.C.C. et Median Films, 1980 [en ligne]. <http://www.youtube.com/watch?v=96LmSyvIuJU>.

ROUBAUD, Alix Cléo, Sans titre [recueil de 27 photographies argentiques originales, recueil d'images fixes], cotes MTL MBAM 2013.674 à 2013.686, Montréal, Cabinet des arts graphiques, Musée des Beaux-Arts de Montréal, consulté le 5 avril 2016.

ROUBAUD, Alix Cléo, *Journal (1979-1983)*, réédition augmentée, Paris, Éditions du Seuil (Fiction & Cie), 2009 (1984), 240 p.

Correspondances privées avec Marc Blanchette, Viviane Blanchette, Dominique Versavel, et Hélène Giannecchini, Laetitia Rasclé, mars à août 2016.

Entretien privés avec Camille*, Lara*, Suzanne*, Virginie* [* : noms fictifs ; questionnaires dénominalisés conformément aux exigences des Comités d'éthique de recherche avec des êtres humains de l'Université Laval], menés par Laetitia Rasclé, mars et avril 2016.

b. Ouvrages et articles critiques

Bibliothèque Nationale de France, « Alix Cléo Roubaud, Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration », communiqué, 2014, p. 1 [en ligne]. http://www.bnf.fr/documents/cp_alix_cleo_roubaud.pdf.

ESKELAND, Ragnhild, *Ekphrasis mélancolique. Photographie et deuil dans Quelque chose noir de Jacques Roubaud*, mémoire de maîtrise en littérature française, Oslo, Université d'Oslo, 2013, 93 f., [en ligne]. https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/37059/eskeland_master.pdf?sequence=2

GIANNECCHINI, Hélène, *Une image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, 224 p.

GIANNECCHINI, Hélène, « Alix Cléo Roubaud, absolument photographe », dans *Chroniques de la BNF*, n° 61, (janvier- mars 2012), pp. 22-23 [en ligne]. http://multimedia.bnf.fr/chroniques/chroniques_61/files/assets/seo/page22.html

GIANECCHINI, Hélène, « Alix Cléo Roubaud : dualité de la lumière », dans *Les cahiers du refuge*, n°188 (avril 2010), cipM, pp. 5-8 [en ligne]. <http://en.calameo.com/read/00001732458c8ec06d7a9>

PLICHON, Charlotte, « Alix Cléo et Jacques Roubaud : “un dialogue vivant” », dans *Culture Communication*, Magazine du Ministère de la Culture et de la Communication (France), n°199 (mars 2012), pp.16-17.

MARMANDE, Francis et Sylvie PATRON (compil.), « Pour éclairer *Quelque chose noir* » [textes de conférence], dans *Lettres, arts, cinéma*, revue de l'UFR, Paris, Université Paris Diderot, 2008 [en ligne]. <https://www.archives-ouvertes.fr/hal-00698718/document>

MONTÉMONT, Véronique, « Ce que l'œil dit au texte. Poésie et photographie chez Jacques Roubaud et Lorand Gaspar. », dans *LittéRéalité*, vol. XIV n°2 (2002), pp.17-37.

MONTÉMONT, Véronique, « Comment (ne pas) représenter le corps malade : Hervé Guibert, Alix-Cléo Roubaud, Annie Ernaux », dans *Photographie et mises en images de soi*, Christine Delory-Momberger (dir.), 2e édition modifiée et corrigée, La Rochelle, Himeros, 2006 (2005), 112 p.

MONTÉMONT, Véronique, « Photographe, écrire, respirer : Alix-Cléo Roubaud, Journal 1979-1983 », dans *La Faute à Rousseau*, n°35 (février 2004), pp. 49-50.

L'intermédialité

LARRUE, Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 12 (2008), p. 13-29.

MÉCHOULAN, Éric, *D'où nous viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB éditeur (Le soi et l'autre), 2010, 304 p.

MÉCHOULAN, Éric, « Présentation » [texte de présentation de la revue *Intermédialités*], site Internet du CRIalt [en ligne]. <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/>

MÜLLER, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », dans *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3 (2000), p.105-134.

MÜLLER, Jürgen E., « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », dans « D'un média... l'autre » [dossier], dans *MédiaMorphoses*, n° 16 (2006), Bry-sur-Marne (France), INA, p. 99-110.

GERBIER, Laurent (dir.), *Hybridations : les rencontres du texte et de l'image*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais (Iconotextes), 2014, 248 p.

THIERS, Bettina, « Penser l'image, voir le texte. L'intermédialité entre histoire de l'art et littérature », dans *La vie des idées*, 29 juin 2012 [ISSN : 2105-3030, en ligne]. <http://www.laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html>.

GHARBI, Farah Aïcha, *L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebar*, thèse de doctorat en littératures de langue française, Montréal, Université de Montréal, 2009, 422 f. [en ligne]. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4093/Gharbi_Farah_A_2010_these.pdf.

RAJEWSKY, Irina O., « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », dans *Intermédialités*, n°6 (automne 2005), pp. 43-64.

Crédits photographiques

Photographies de Pierre Barrellon
© Pierre Barrellon, Québec.

Photographies des étapes de production du recueil *Empreintes*
© Lactitia Rasclé, Québec.

Photographies d'Alix Cléo Roubaud
© Jacques Roubaud/Fonds Alix Cléo Roubaud.

Photographie du profil Facebook de Viviane Blanchette
© Viviane Blanchette.

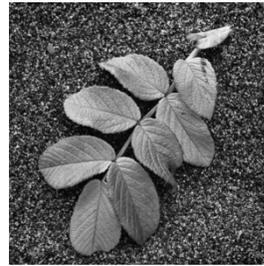
Annexes

Identification des photographies reproduites dans *Empreintes*

Volet « Laetitia Rasclé Beaumel »



p. 3. Pierre Barrellon, *Deux feuilles*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



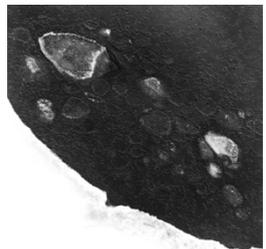
p. 7. Pierre Barrellon, *Orange*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



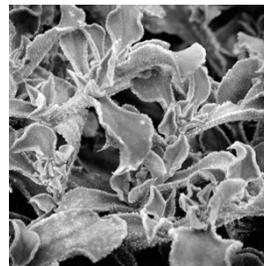
p. 15. Pierre Barrellon, *Chaumes*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 16. Pierre Barrellon, *S glacé*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 21. Pierre Barrellon, *Dérive I*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 25. Pierre Barrellon, *Sauge*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



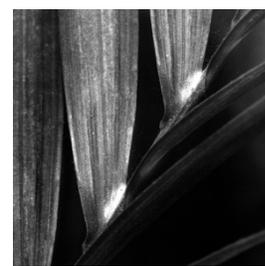
p. 27. Pierre Barrellon, *Dégel*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 28. Pierre Barrellon, *Tapis*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 32. Pierre Barrellon, *Failles*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 33. Pierre Barrellon, *Palme*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 37. Pierre Barrellon, *Régénération*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 42. Pierre Barrellon, *Salines*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 46. Pierre Barrellon, *Au cœur*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 49. Pierre Barrellon, *Naissance*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 53. Pierre Barrellon, *Dérive II*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection
privée) © Pierre Barrellon



p. 56. Pierre Barrellon, *Spirale*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection
privée) © Pierre Barrellon



p. 61. Pierre Barrellon, *Grand ouvert sur l'océan*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 65. Pierre Barrellon, *Epave*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon

Volet « Pierre Barrellon »



p. 3. Pierre Barrellon, *Tapis*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 7. Pierre Barrellon, *Mordu*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 9. Pierre Barrellon, *Câbles*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 13. Pierre Barrellon, *Humilité*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 16. Pierre Barrellon, *Soleil d'hiver*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 22. Pierre Barrellon, *Pleurs*, épreuve argentique
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 23. Pierre Barrellon, *Source*, épreuve argentique
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 27. Pierre Barrellon, *Envol*, épreuve argentique
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 31. Pierre Barrellon, *Filante*, épreuve argentique
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p.32. Pierre Barrellon, *Sous-bois*, épreuve argentique
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



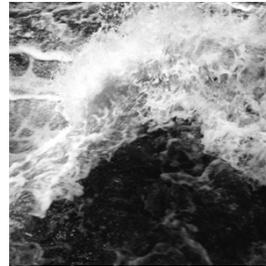
p. 41. Pierre Barrellon, *Tu dors Nicole*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p.44. Pierre Barrellon, *Embruns*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



Couv. et p. 47. Pierre Barrellon, *Prise dans la glace*,
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 50. Pierre Barrellon, *Bruit*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 53. Pierre Barrellon, *Après le feu*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 54. Pierre Barrellon, *Glace noire*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 57. Pierre Barrellon, *Miroirs*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon



p. 60. Pierre Barrellon, *Craquement*
(épreuve argentique, 10x10 pouces, collection privée)
© Pierre Barrellon

