

Ce que l'œil dit au texte Poésie et photographie chez Jacques Roubaud et Lorand Gaspar

Véronique Montémont
Université Nancy 1-Henri Poincaré

En 1967, Lorand Gaspar, jeune chirurgien d'origine hongroise, prend l'avion pour Bethléem où il s'apprête à prendre un poste. Le vol au-dessus de la Judée est l'occasion d'un choc esthétique qui se renouvelle plusieurs années plus tard, lorsqu'il découvre en compagnie de Georges Séféris la Grèce des Cyclades, avec en particulier l'île de Patmos. Ces rencontres débouchent sur deux créations littéraires originales, les *Carnets de Patmos* et les *Carnets de Jérusalem*, qui conjuguent texte et photographies; d'autres photos émailleront articles et critiques, et fourniront la matière de plusieurs expositions. En 1984, Jacques Roubaud, qui vient de perdre son épouse Alix Cléo l'année précédente, renonce temporairement à la poésie et entreprend la douloureuse tâche d'éditer le *Journal* de la défunte. Il accompagne le texte d'une sélection des photographies réalisées par la jeune artiste avant son décès, notamment la série intitulée *If Some Thing Black*. Parmi les œuvres postérieures de Roubaud, qui toutes porteront l'empreinte de ce deuil, certaines, comme le recueil qui a repris le titre de *Quelque chose noir* ou *Le grand incendie de Londres*, s'attachent à nouer le dialogue avec l'œuvre photographique d'Alix. Dans les deux cas, les liens qui unissent le texte et l'image sont complexes. En effet, les mots ne sont pas le commentaire de l'image pas plus que l'image n'est illustration des mots : en réalité, deux modes de création se déploient sur des surfaces contiguës ou proches, et c'est la nature de leur rapport que nous allons interroger.

La poésie contemporaine est l'un des observatoires possibles des interactions entre littérature et photographie car leurs évolutions respectives amènent leur rapprochement : la raison la plus évidente est historique et tient à l'évolution de la nature même de la photographie, qui, de technique, devient un art. Au départ, elle est perçue comme le simple supplétif

du portrait et le gagne-pain des miniaturistes : elle se borne à fabriquer les icônes familiales, entre pilastres et retouches, avec une créativité réduite à sa portion congrue. C'est ce qu'Alix Cléo Roubaud appelle la « photographie avec ses origines dix-neuvième siècle laïque bourgeois alimentaire ras-le-sol¹ ». Il faut attendre, au XIX^e siècle, Félix Tournachon, dit Nadar (né en 1820), ou Carjat pour donner un sens supplémentaire à cette conception : car ces artistes réalisent des portraits à la saisissante expressivité, où « l'objectif plonge dans l'intimité même de la physionomie² » selon l'expression de Gisèle Freund. Mais c'est le XX^e siècle qui voit apparaître des artistes photographes affranchis des exigences du portrait : Moholy-Nagy, Cartier-Bresson, Lartigue, Atget, Stieglitz, qui érigent la photo au rang de mode de création artistique à part entière. Les surréalistes, comme Man Ray, contribuent à, selon l'expression de Benjamin « désinfecte[r] l'atmosphère suffocante qu'avait répandue le portrait photographique traditionnel³ ». Après bien des querelles, qui tournent notamment autour de la rivalité qui opposerait peinture et photo « personne ne conteste [...] plus à la photographie une place parmi les arts graphiques⁴ », et en tant que telle, il lui est possible de s'allier aux œuvres littéraires dont elle est la contemporaine. On peut citer comme exemple les photographies de Doisneau, accompagnées par des textes de Cendrars, Prévert ou Pennac, celles de Lucien Clergue autour d'*Amers* de Saint-John Perse ou encore le double travail d'écrivain et de photographe d'Hervé Guibert. La seconde raison pour laquelle la photographie a trouvé sa place en poésie contemporaine est liée à l'histoire du genre poétique, qui entretient des relations nourries avec l'image. Dès la fin du XIX^e siècle, une sensibilité se fait jour chez les poètes à la dimension plastique et graphique de la poésie, qui trouve son apogée avec l'emblématique *Coup de Dés* de Mallarmé, qui définissait son projet comme une « une vision

1 Alix-Cléo Roubaud, *Journal 1979-1983*, Seuil, « Fiction et Cie », 1984 [posth.], p. 107. Nous reproduisons le texte avec sa ponctuation originale, fidèlement notée par Jacques Roubaud qui en a établi l'édition. Nous y ferons désormais référence sous la forme *Journal*, suivi du numéro de page.

2 Gisèle Freund, *Photographie et Société*, Le Seuil, « Points / Histoire », 1967, p. 42.

3 Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie* [*Kleine Geschichte des Photographie*, 1931], traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, in *Œuvres II*, Gallimard, « Folio / Essais », 2000, p. 312.

4 Gisèle Freund, p. 191.

simultanée de la Page⁵ ». Apollinaire quant à lui ouvre la poésie à sa dimension picturale :

Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature⁶.

On remarque que la photographie, dont la technique est pourtant déjà ancienne, ne fait pas partie de l'énumération : pour des raisons d'affinité personnelle peut-être, parce qu'Apollinaire préfère les images mouvantes du « ciné, cinéma, cinématographe » ; sans doute parce qu'en 1917, l'art photographique est encore en train de gagner son statut créatif. Les collaborations transartistiques du début du siècle se font donc davantage entre peintres et poètes : illustration de la *Prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars par Sonia Delaunay, du *Bestiaire d'Orphée* par Raoul Dufy, composition des *Oiseaux* de Saint-John Perse à partir des *Oiseaux* de Braque. Sous des airs trompeurs de mauvaise fille de la peinture, la photographie viendra peu à peu remplir elle aussi le rôle d'art associé aux lettres.

Le rapport entre les œuvres est fort complexe, car les sollicitations sensibles provoquées par la photo et celles engendrées par le texte sont d'une nature différente : l'image, unitaire, permet une saisie englobante, quitte à ce que l'on en fasse une *lecture* plus approfondie ensuite, tandis que l'écriture oblige à un déchiffrement, une intellectualisation, qui diffèrent son arrivée jusqu'à la conscience sensible. Des deux, c'est toujours l'image qui est perçue la première, et elle a pour elle la séduction des apparences, des formes, des couleurs ou des contrastes. C'est pourquoi la dynamique de l'illustration d'un texte par l'image peut aboutir à des résultats très dissemblables selon l'esprit qui la motive et la relation ou non de hiérarchie que l'on souhaite construire entre les deux éléments. On peut par exemple choisir de juxtaposer le texte d'un auteur et les photos d'un artiste : les rapports entre les deux pourront être affichés ou au contraire éludés. Dans

5 Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* [1859-1860], in *Œuvres Complètes*, Gallimard, « La Pléiade », éd. Bertrand Marchal, 1997, t.1, p. 391.

6 Guillaume Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, Conférence lue par Pierre Bertin au Vieux-Colombier le 26 novembre 1917, Altamira, 1994, p. 7.

ce cas, texte et image gardent leur identité propre et s'éclairent l'une l'autre. Une autre possibilité consiste à tenter une fusion entre les deux expressions : c'est le cas du calligramme qui essaie dans la mesure de ses possibilités de tracer le dessin *avec* les signes du texte. On pourrait isoler une troisième manière, qui ne relève plus tout à fait de la juxtaposition : c'est le cas où un auteur réunit une double compétence, littéraire et picturale, et qu'il met les diverses options artistiques au service de ce que l'on pourrait appeler, au sens large, sa poétique, exprimée tantôt par l'image, tantôt par le verbe.

2. Une écriture de la lumière

Le rapport entre poésie et photographie est difficile à établir en raison de la nature même de la photo : en effet, elle offre une image donnée du monde qui, à première vue, paraît nettement moins construite que la peinture, et semble n'offrir aucun intervalle où la fiction pourrait se glisser, alors que la littérature, elle, est le discours d'une fiction constamment renouvelée. Denis Roche les oppose car selon lui, la littérature travaille dans la continuité, alors que la photo A jou[e] impunément [...] des arrêts de jeu⁷ ». François Soulages insiste sur la difficulté de cette relation, qui fait qu'« à première vue, la littérature et la photographie ne semblent pas avoir de rapports essentiels⁸ ». A posteriori, il est pourtant possible de dégager les mécanismes de ce que Soulages appelle une *cocréation*, qui peut prendre trois formes : « soit le texte se marie avec une photo, soit une exposition est conçue comme étant une exposition de photos et de textes, soit un livre accueille cette cocréation⁹ ». Nous pourrions ranger *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud dans cette dernière catégorie, malgré l'absence physique des photographies dans le livre. Le poète n'est pas l'auteur des clichés, qui ont été pris par Alix-Cléo Roubaud, son épouse, décédée à trente et un ans. Mais il existe une telle proximité thématique et affective entre leurs deux activités que les différences individuelles tendent à s'absoudre. Le recueil, bien qu'autonome, se comprend imparfaitement si l'on ne connaît pas les images sur lesquelles il s'appuie constamment. Roubaud a édité à titre

7 Denis Roche, « Un peu plus de lumière » [1986], in *Revue des Sciences Humaines*, « Photolittérature », nE 210, 1988-2, p. 60.

8 François Soulages, *Esthétique de la Photographie*, Nathan, « Photographie », 1998, p. 234.

9 François Soulages, *op. cit.*, p. 242.

posthume le *Journal* d'Alix, et y a inclus un certain nombre des photos réalisées par la défunte, parfois parce que le journal fait allusion à l'une d'entre elles, parfois sans raison apparente. En soi, ce parti pris est déjà une construction : en effet, le journal en soi est un texte littéraire, qu'Alix consignait sur des cahiers, sans y faire intervenir les images ; Roubaud, en y ajoutant les photos, le transforme en publication d'un testament apocryphe, voire en monument, au sens étymologique (le *monumentum* est ce qui sert à se souvenir). « Les photographies d'Alix, écrit-t-il, avec son *Journal*, sont ce qu'elle m'a laissé, explicitement, pour être montré¹⁰. » Il faut en effet envisager ces photographies non seulement comme une œuvre d'art à part entière mais aussi comme une relation du quotidien de la photographe, qui dit en parlant d'elle-même qu'elle « prenait des photos tous les jours comme on imagine que tenaient les femmes victoriennes leur journal¹¹ ». Ces images touchent Jacques Roubaud pour un ensemble de raisons : soit parce que lui-même y apparaît, comme dans *La Muse* ou *La Sieste*, soit parce qu'elles correspondent à des moments précis et remémorés de l'histoire du couple, comme *Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration*, ou simplement parce qu'elles ont été prises par la femme qu'il aimait, souvent sous ses propres yeux. En outre, il a existé des passerelles entre l'œuvre littéraire de Roubaud et l'œuvre photographique de son épouse, qui a adopté la classification des dix styles japonais, à laquelle elle rapporte son travail : certaines sont « rakki-tai¹² » (ou style qui combat les démons), *La Sieste* est *joen*, la glace ovale *mono no aware* : on reconnaîtra dans ce dernier mode le titre des traductions que Roubaud a faites d'une sélection de poèmes japonais¹³. Le recueil *Quelque chose noir*, composé après la mort de la jeune femme, et publié en 1986 après trente mois de silence, est la pure émanation de la douleur du deuil ; le mot élégiaque semble bien fade pour qualifier ce lent récitatif du désespoir, à la sobriété implacable, qui tourne sans cesse autour de l'absente, de l'absence de l'absente, et des images récurrentes du bonheur qui hantent et déchirent. Comme le note Marilia Marchetti : « les textes n'existent alors que par la tension qui se produit entre un référentiel incontestable, indéniable — la mort — et l'établissement d'une symbolique qui permette d'en parler,

10 Jacques Roubaud, *Le grand incendie de Londres*, Seuil, « Fiction et Cie », 1989, p. 110.

11 *Journal*, p. 107.

12 *Ibid.*, p. 92.

13 Jacques Roubaud, *Mono no aware, le sentiment des choses*, Gallimard, 1970.

centrée sur la photographie¹⁴. » *Quelque chose noir* reprend son titre à l'une des séries de photos d'Alix : à ce propos, il faut souligner que toutes les photos exposées par cette artiste ou reproduites dans son *Journal* sont en noir et blanc, à l'exception d'une seule¹⁵ : parti pris esthétique des grands photographes bien sûr¹⁶, mais aussi option personnelle qui permet de sculpter dans les volumes pour en dégager les ombres et les reflets et qui inscrit le corps, les corps, dans l'espace de la lumière. Ce parti pris du noir et blanc donne son sens à tout le recueil : 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 »¹⁷ qui a englouti le corps aimé, noir qui « tombe¹⁸ », avec sans doute un double sens octroyé à ce mot. Mais c'est aussi le noir métonymique du pubis, lieu de l'amour et de la naissance, « noir posé épais sur le point. vivant. de ton ventre¹⁹ ». Dans le cas des photographies d'Alix Cléo Roubaud, presque toutes les images, travaillées par cette dialectique clair/sombre, comportent une source lumineuse, exhibée, qui aveugle certaines zones de la photo. Roubaud est particulièrement sensible à l'étymologie, qualifiant de *décisive* l'intervention lexicale d'Herschell : « C'est, tout simplement, que Herschell est vraisemblablement l'inventeur du mot *photographie*, « écriture de la lumière », « écriture par, au moyen de la lumière, à la lumière »²⁰ ». Ainsi Alix photographie son mari brandissant une lampe dans un miroir, ce qui a pour effet d'effacer le visage qui aurait dû s'y refléter. L'annulation de l'effet spéculaire par la conjonction de deux

14 Marilia Marchetti, « Sur Roubaud : photographie et parole poétique », Christine Van Rogger-Andreucci *et al.*, in *Recueil en hommage à la mémoire d'Yves-Alain Favre*, Centre de Recherches sur la Poésie contemporaine, Presses Universitaires de Pau, 1993, p. 181.

15 Il s'agit d'un « faux-coucher de soleil en Corse », visible dans le film de Jean Eustache, qui montre 18 photographies d'Alix-Cléo Roubaud. Eustache (Jean), *Les Photos d'Alix*, avec Alix-Cléo Roubaud et Boris Eustache, court-métrage, 18', 1982.

16 « La photographie, art de la lumière, n'a pas détruit la peinture, grâce sans doute en partie à la bénédiction du noir et blanc », Jacques Roubaud, *Impressions de France*, Hatier, « Itinéraires », 1991, p. 22.

17 Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, Gallimard, 1986, p. 19. Nous ferons désormais référence à ce recueil sous la forme *QCN*.

18 *Ibid.*, p. 19.

19 *Ibid.*, p. 43.

20 Jacques Roubaud, « Première digression sur les débuts de la photographie », in Stéphane Michaux *et al.*, *Du visible à l'invisible, Pour Max Milner*, Corti, 1988, t.1, p. 209.

objets dont la nature est théoriquement d'autoriser l'image est une manière de métaphoriser l'impossible représentation du néant et est ainsi commentée par elle :

Jacques regarde sa propre mort, qu'il éclaire, sans visage, de sa main. Lui ai apporté cette image aujourd'hui comme pour m'en défaire. Des cadeaux dont on ignore le sens. Évidemment, ce n'était pas un cadeau ordinaire celui de te livrer, à deux heures un dimanche après-midi, l'image de ta mort²¹.

Il est possible de mettre cette figuration en relation avec l'une des remarques, à la fois, tragique et prémonitoire, d'Alix, qui écrivait :

Tu me verras morte, Jacques Roubaud. On viendra te chercher. Tu identifieras mon cadavre²².

Quelle chose noire devient la réponse à ces visions. Le recueil s'ouvre précisément par celle-là, qui, malheureusement, s'est réalisée, et se réalise encore en pensée jusqu'à l'insoutenable :

Cette image se présente pour la millième fois à neuf avec la même violence elle ne peut pas ne pas se répéter indéfiniment une nouvelle génération de mes cellules si temps il y a trouvera cette duplication onéreuse ces tirages photographiques internes je n'ai pas le choix maintenant²³.

Instinctivement, c'est au lexique de la photographie que recourt le poète pour souligner l'omniprésence de cette image, qui demeure, irréductible, à la surface de la conscience, malgré les efforts pour nier cette réalité. Le cadeau de l'image sa propre mort est acceptable, celui de l'aimée ne l'est pas :

Je voulais détourner son regard à jamais. je voulais être seul au monde à ne pas avoir vu du tout. cette main aurait pu ne pas être là, après tout : mais moi non plus, et avec moi disparaître le monde. ce cadeau. l'image de ta mort²⁴.

21 *Journal* p. 12-13.

22 *Ibid.*, p. 54.

23 *QCN*, p. 11.

24 *Ibid.*, p. 15.

Évidemment, ce n'était pas un cadeau ordinaire. celui de me livrer, à cinq heures du matin, l'image de ta mort.

Pas une photographie.

La mort même même. identique à elle même même²⁵.

L'antanaclase dont fait l'objet le mot *image* résume la tragédie : Alix a mis en scène la mort symbolique de son mari, Roubaud a vu le corps de l'épouse morte : la représentation est devenue tragique réalité. La même ambiguïté est à l'œuvre lorsqu'il décrit une fois encore cette scène :

Ta jambe droite s'était relevée, et écartée un peu. comme dans ta photographie titrée *la dernière chambre*²⁶.

Ici, la photo, prise de vue calculée, sert de référence à la position adventice prise par le corps durant son agonie : dans la comparaison, le vif supplante le mort, et la comparaison avec l'image tend à effacer la réalité, même si le titre de la photo était prémonitoire. Ce même système d'abyme est à l'œuvre lorsque Roubaud commente la photographie de la tombe de Wittgenstein : il contemple la représentation de la mort, doublement morte puisque prise par une morte. Enchâssée dans ce système de reflets létaux, sa description de la photo fait de l'objet lui-même une chose morte :

Les bords du négatif visibles, partie de l'image, une ligne de noir, arrondi.

La tombe de la photographie, prélevée de la tombe²⁷.

Quand Roubaud parle de « siestes sépias²⁸ », au pluriel, il fait sans nul doute référence à la photo intitulée *La Sieste*, mais aussi à la réalité de ces moments de tendresse conjugale. Or, avec la mort d'Alix, ceux-ci sont voués à n'être plus que des souvenirs et leur image arrive dans le texte avec la couleur des vieilles photographies. On voit donc comment s'esquisse, des images du *Journal* au recueil, une sorte de dialogue d'outre-tombe, qui prend quelques mots-clés du journal et les photos comme point d'appui. Doublement mémorielles, celles-ci recréent non seulement le moment dont elles donnent une image, mais sont aussi une manière d'essayer pour

25 *Ibid.*, p. 16.

26 *Ibid.*, p. 21.

27 *Ibid.*, p. 46.

28 *Ibid.*, p. 127.

Roubaud de comprendre le regard d'Alix et de partager au-delà de la mort l'émotion qui l'a animée. L'un des poèmes de *Quelque chose noir* s'intitule *Cette photographie, ta dernière* : l'auteur y décrit la manière dont il contemple une photo sur le mur, là où Alix l'a posée, et détaille le contenu de l'image. Mais peu à peu, le point de vue se déplace et le spectateur en arrive à repenser la photo, à tenter de reconstituer l'état d'esprit qui était celui de son épouse au moment où elle l'a prise :

parce qu'en ce cœur, le cœur de ce qu'elle montre, de ce que je vois, il y a aussi, encore l'image elle-même, contenue en lui, et la lumière, entre, depuis toujours, depuis le golfe de toits à gauche de l'église, mais surtout il y a, ce qui maintenant manque.

Toi. parce que tes yeux dans l'image, qui me regardent, en ce point, cette chaise, où je me place, pour te voir, tes yeux,

Voient déjà, le moment, où tu serais absente, le prévoient, et c'est pourquoi je n'ai pas pu bouger de ce lieu-là²⁹.

Et cette tentative de reconstitution, approfondie ici par la douleur, est explicitement détaillée dans *Le grand incendie de Londres* qui démonte ce que Roubaud appelle le « piège photographique » :

On découvre qu'il importe à la compréhension de[s] intentions [des photographies] comme de leurs effets, de leur proximité comme de leur différence (essentielles), beaucoup moins peut-être d'élucider quel est le point du *monde flottant* (le réel) qu'elles nous exhibent que de découvrir *d'où*, d'imaginer dans quelles circonstances et d'où un œil les a conçues³⁰.

Il est intéressant d'observer que cette démarche est partagée par d'autres auteurs, ce qui semblerait suggérer que l'art photographique contient en germe une invitation à ce type de reconstruction mentale. Ainsi Anny Duperey, qui cherche dans *Le Voile Noir* à retrouver les souvenirs d'enfance oblitérés par la mort brutale de ses parents, finit par traquer dans les photos prises par son père Lucien Legras des indices sur l'être qu'il a été :

29 *Ibid.*, p. 91-92.

30 Jacques Roubaud, *Le grand incendie de Londres*, p. 19.

C'est tout cela, c'est tout ce qu'il y a eu d'humain autour de l'image fixée que je voudrais connaître et, avec ses sentiments et sa manière d'agir, l'homme qui était derrière l'objectif³¹.

Dans le cas d'Alix Cléo, on ne connaît finalement que peu de chose de la femme qui était derrière l'objectif. *Quelque chose noir*, et dans une certaine mesure *Le Grand Incendie de Londres* décrivent longuement des images qui ne sont pas reproduites, mais mettent en scène le geste photographique lui-même et ce qu'il révèle :

malheureuse, elle photographiait des pelouses tranquilles et du bonheur familial. extase paradisiaque, elle photographiait la mort et sa nostalgie³².

Le lecteur averti aura trouvé certaines de ces photographies, mais pas toutes, dans le journal d'Alix; il est permis de penser que dans *Quelque chose noir*, les images sont dissociées des mots qui les accompagnent par une démarche volontaire³³. Mais à l'inverse, l'acte de photographier, et son réseau lexical, infiltrent le recueil : on trouve ainsi « photographique soufflée³⁴ », « photo³⁵ », des allusions aux « sels d'argent³⁶ », au « corps solarisé³⁷ » ou à l'« ubiquité photographique³⁸ », toutes expressions qui achèvent de croiser les deux œuvres : Roubaud ne remplace pas le texte par l'image, mais par le commentaire de l'image : en écartelant les deux entre son œuvre et celle de son épouse, en dédoublant leurs deux paroles à propos de la même scène, en refusant surtout la rhétorique de l'album, il préserve l'intégrité des photos d'Alix. Brutales, brûlantes, pornographiques

31 Anny Duperey, *Le Voile Noir*, Seuil, 1992, « Points », 1995, p. 146.

32 QCN, p. 15.

33 Les difficultés techniques sont peu probables, puisque *Le Grand Incendie de Londres* a paru dans la même collection que le *Journal*, qui lui, contient des photos. *Quelque chose noir* a été publié chez Gallimard, qu'on ne saurait soupçonner de manquer de l'équipement nécessaire. En revanche, les dix-sept photos de la série *Some Thing Black* sont publiées avec la traduction anglaise du recueil : Jacques Roubaud, *Some thing black*, translated by Rosemarie Waldrop, Dalkey Archive Press [Illinois, USA], 1990.

34 QCN, p. 23.

35 QCN, p. 70.

36 *Ibid.*, p. 96.

37 *Ibid.*, p. 99.

38 QCN, p. 99.

ou tendres, les clichés déchirent car ils accomplissent le douloureux paradoxe de donner à contempler ce qui précisément n'existe plus : mais « l'écriture de la lumière ne réclame pas l'assentiment³⁹. » Le commentaire de la photo ne duplique pas cette dernière ni ne la légende : il cherche au travers d'elle ce qui a motivé sa naissance, souligne de manière douloureuse l'impossibilité du partage qui fut celui des époux et ne peut désormais plus se faire que par une parole résonnant dans le vide. L'image forme la vrille autour de laquelle s'enroule le poème : le texte, comme un lierre, enlace des images devenues icônes, celles du bonheur conjugal, du souffle ou de la nudité, et les reconstruit une seconde fois, avec l'amplitude dramatique que donne la conscience de leur caractère désespérément révolu.

La cheminée à ma gauche était surmontée d'une glace, et devant la glace est posée cette photographie d'Alix, composée dans le style yugen (enfin, ce que je décide être le style yugen), à la couleur sépia, sombre, presque rouge, intitulée *La Sieste* (elle est toujours là), où on voit ce qu'on voit dans la glace si on regarde, couché à cette même place, mais dans une autre lumière, celle du début d'après-midi en août, les rideaux presque entièrement tirés⁴⁰.

La relation du texte de Jacques Roubaud à la photographie d'Alix est donc complexe : il ne s'agit pas d'un complément a posteriori, mais d'un échange différé qui prend sa source dans l'insoutenable douleur de la séparation, que le texte poétique cherche en vain à annuler. L'image ne se contente pas de prendre le relais d'une parole devenue impossible, comme le suppose Marilia Marchetti, lorsqu'elle écrit que « ce que le langage n'est plus capable de réaliser, c'est-à-dire nommer la mort, semble être possible à l'instantané⁴¹ » : plus souterrainement, elle la nourrit. Les circonstances très particulières de l'écriture de *Quelque chose noir*, jointes au fait que son inspiratrice était photographe, installent la relation entre texte et image sur un plan émotionnel. Les photographies sont à la fois souvenir du moment et souvenir de la scène elle-même : elles « construi[sent] le théâtre de la mémoire »⁴², commentées par elle, commentées par lui, la représentant, le représentant. Elles montrent Alix et Jacques en tant que personnes, mais

39 *Ibid.*, p. 94.

40 Jacques Roubaud, *Le grand incendie de Londres*, p. 105-106.

41 Marilia Marchetti, *op. cit.*, p. 183.

42 *Journal*, p. 56.

aussi en tant que personnages mis en scène par l'image : de la même manière, le texte — même malgré lui — transforme la vivante compagne en héroïne absente de la tragédie. Alix, morte, ne peut redevenir présente que par la grâce du verbe :

Et pourtant il ne m'est pas envisageable de me passer de
dire « toi »

En te nommant je voudrais te donner une stabilité hors
de toute atteinte

[...]

Te nommer, c'est faire briller la présence d'un être
antérieur à toute disparition⁴³.

Enfin, la photo reçoit une double lecture selon qu'on la considère avant ou après la mort de celle qu'elle représente : ce qui était instantané d'une complicité est transformé par la mort en souvenirs déchirants. Ces icônes du bonheur en viennent à revêtir une dimension carcérale : « intérieurement, tu me confines à tes photographies⁴⁴ », lui dit le poète. Comme le note ultérieurement Roubaud, « une photographie prélève dans les images du monde un rectangle⁴⁵ », et dans la mesure où ce prélèvement est conditionné par le regard du photographe, le texte alors devient une réponse au sens dont ce rectangle a ainsi été chargé. Le poète dit en quelque sorte : « tu as vécu ce moment de telle manière, tu y as vu ceci, et tu l'as photographié. Je me souviens moi aussi de ce moment, et de toi dans ce moment : voici l'image que j'en ai gardée, et que j'offre à la tienne ». L'image, comme la poésie, est mémoire, non de ce qu'elle représente, mais du fragment de temps qu'elle a mobilisé, puis immobilisé, dans son « intraitable réalité ».⁴⁶

3. Lorand Gaspar

Chez Lorand Gaspar, la sensibilité à l'image est extrême : dès ses premiers écrits, l'auteur semble habité par un intense « désir de voir⁴⁷ », passionné

43 QCN, p. 87.

44 QCN, p. 127.

45 Jacques Roubaud, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*, Flohic, 1997, p. 59.

46 Roland Barthes, *La Chambre claire*, Gallimard-Les Cahiers du Cinéma, 1980, p. 184.

47 Lorand Gaspar, « Retours au désert », *Caravanes*, 1990, nE2, p. 307.

jusqu'à l'avidité : la thématique de la vue est l'un des moteurs de tous les recueils, où l'« œil disséquant⁴⁸ » exerce son empire. L'œuvre poétique de cet écrivain hongrois, né en 1925, se double d'une œuvre photographique, qui n'est pas toujours solidaire des textes, même si elle n'en est pas non plus totalement dissociée : on trouve ainsi des photographies de lui dans deux carnets de voyages, les *Carnets de Patmos* et les *Carnets de Jérusalem*⁴⁹, mais aussi dans des recueils d'essais et d'articles⁵⁰ et enfin dans le catalogue de deux expositions qui ont été consacrées à son œuvre photographique⁵¹. Cela étant, on ne trouve aucune image dans ses deux grands recueils de poésie, *Sol absolu* et *Egée, Judée* bien que les paysages qu'ils décrivent soient précisément ceux qui font l'objet des photos. Il est difficile dans le cas de Lorand Gaspar d'établir une priorité entre les deux modes d'expression littéraire et photographique, même si l'auteur est d'abord connu comme poète : son travail semble relever du cas décrit par François Soulages, qui souligne que « c'est [...] parce qu'il est difficile de partager la création que certains [auteurs] font eux-mêmes les photos et les textes⁵² » : à la voix de poésie, Lorand Gaspar superpose le geste photographique, autre manière de rendre « la splendeur du visible⁵³ ». Mais il ne semble pas y avoir chez lui l'établissement d'un lien hiérarchique, ce fameux « rapport dialectique maître/esclave ou maîtresse/servante⁵⁴ » de la poésie sur la photo. Les rapports que la poésie de Lorand Gaspar tisse avec les images dont il est l'auteur reçoivent une triple traduction : la première consiste à inclure le lexique photographique dans le texte, la seconde à juxtaposer textes et images dans les *Carnets*, la troisième et sans doute plus subtile à décrire la même vision ou le même paysage en texte et en image.

48 Lorand Gaspar, *Gisements*, Flammarion, « Poésie », 1968, p. 8.

49 Lorand Gaspar, *Carnets de Patmos*, Le Temps Qu'il Fait, Cognac, 1991 ; *Carnets de Jérusalem*, Le Temps Qu'il Fait, Cognac, 1997.

50 *Espaces de Lorand Gaspar, Sud*, nE hors-série, 1983 ; *Poésie 92, Champs magnétiques* (numéro spécial consacré à Lorand Gaspar), nE 44, Seghers, oct. 1992.

51 *Lorand Gaspar. Espaces*, (Bibliothèque municipale de Marseille, décembre 1984-janvier 1985), Bibliothèque municipale, Marseille, 1984, non paginé ; *Lorand Gaspar. Collections Musée Niepce*, [Exposition du 16 juin au 10 septembre 1989], Musée Nicéphore Niepce, Châlon-sur-Saône, 1989.

52 François Soulages, *op. cit.*, p. 240.

53 Lorand Gaspar, *Sol absolu*, version remaniée, Gallimard, « Poésie », 1982, p. 116. Nous ferons désormais référence à ce texte sous la forme *SAB2*.

54 François Soulages, *op. cit.*, p. 236.

Le lexique de la photographie est présent dès le recueil intitulé le *Quatrième État de la matière*, avec une allusion au processus du développement :

Dans le blanc de nos yeux la chambre noire
de toute sa chimie mordant les visages⁵⁵

Et l'auteur fait par ailleurs allusion à « ces photos floues / que le temps a bougées »⁵⁶. Le titre du recueil dont ces citations sont extraites tend en soi vers la photographie, puisque ce quatrième état auquel il est fait allusion est, dans *L'Ève Future* de Villiers de l'Isle-Adam, l'« état radiant⁵⁷ », c'est-à-dire l'état lumineux. La première section du recueil, dans cette continuité, s'intitule « Connaissance de la lumière ». Et le réseau lexical de la lumière envahit l'œuvre entier : « obnubilation du jour⁵⁸ » et « saturation lumineuse⁵⁹ » de *Gisements*, « entrailles cuivrées⁶⁰ » du jour et « débris de lumière⁶¹ » de l'approche de la nuit :

les pigments de lumière émigrent
dans les seins lourds de la nuit⁶².

Dans *Sol absolu*, le lexique se radicalise : des « clartés solubles, clandestines⁶³ », on passe à la clarté « coupante, cinglante⁶⁴ », à celle « croissante du dénudement⁶⁵ », à l'« envergure de lumière »⁶⁶, puis aux « étincellements⁶⁷ », « éblouissements⁶⁸ », et enfin aux « flamboyants⁶⁹ ».

55 Lorand Gaspar, *Le Quatrième État de la matière*, version remaniée, in *Sol absolu*, p. 59. Nous ferons référence à ce texte sous la forme QEM2.

56 *Ibid.*, p. 67.

57 C. A. Hackett, « L'état radiant », in Little (Roger) et al., *Espaces de Lorand, Sud*, nE hors-série, 1983, p. 71.

58 Lorand GASPARD, *Corps Corrosifs*, in *Sol absolu*, p. 217.

59 *Gisements*, p. 34.

60 QEM2, p. 45.

61 SAB2, p. 142.

62 *Ibid.*, p. 103.

63 *Ibid.*, p. 172.

64 *Gisements*, p. 48.

65 SAB2, p. 172.

66 *Ibid.*, p. 135.

67 *Ibid.*, p. 153.

68 *Ibid.*, p. 155.

69 *Corps Corrosifs*, p. 218.

L'assomption de la lumière tourne progressivement au magnifique déchaînement, évoqué dès *Gisements* :

Cent fois la lumière reprend ses fêtes de semences
furieuses⁷⁰.

Devenue omnipuissante, « immanente⁷¹ », elle peut alors, avec la complicité du désert, s'attaquer aux coordonnées qu'elle prive d'existence et redessiner les angles et les repères : « comme si la lumière avait érodé / le temps et le lieu qui sont aux choses⁷² ». Son pouvoir s'étend à l'être, qui l'étreint et qu'elle fouaille, « cloue⁷³ ». Dans *Gisements*, les gestes sont « durcis de lumière⁷⁴ », et dans *Sol absolu* les corps « cambrés sous le fouet du jour⁷⁵ ». Et au-delà de la blessure, la lumière peut dispenser une certaine forme de mort, souhaitée parce qu'elle fait toucher du doigt l'intensité, en exaltant la vie qu'elle calcine :

Que vienne la lumière qui nous abattra⁷⁶.

Lorsque le poète évoque sa « vie brûlée de tant de lumière⁷⁷ », il ne le fait pas sur le mode du regret, mais au contraire accueille la calcination comme une forme paradoxale d'enrichissement. Il est possible de mettre en rapport cette passion pour la lumière, textuellement exprimée avec luxuriance, avec les photographies elles-mêmes. Le poète lui aussi ne photographie qu'en noir et blanc⁷⁸ : les paysages, les visages, les volumes, sont sculptés, avec beaucoup d'exactitude, dans les nuances de gris qui leur confèrent une acuité et une sobriété qui sont les valeurs cardinales de l'œuvre poétique. Économe de mots, le poète l'est aussi dans ses images : dans celles qui représentent les paysages, il fait ressortir les lignes, utilise la lumière pour apurer des représentations qui finissent par tendre à l'abstraction, tels l'escalier ou les façades photographiés à Patmos.

70 *Gisements*, p. 14.

71 Lorand Gaspar, *Arabie Heureuse*, Deyrolle, 1997, p. 62.

72 *SAB2*, p. 100.

73 *QEM2*, p. 83.

74 *Gisements*, p. 89.

75 *SAB2*, p. 167.

76 *Ibid.*, p. 183.

77 *QEM2*, p. 70.

78 Exception faite de la photographie de couverture des *Carnets de Jérusalem*.

Pour mieux comprendre l'articulation des deux arts, il est nécessaire de se pencher sur les réalisations originales que constituent les *Carnets* : ceux-ci regroupent des textes en prose, qui relatent l'expérience quotidienne du poète en même temps que l'histoire du pays qu'il décrit, et des séries de photographies. Les *Carnets de Patmos*, ouvrage composé en Grèce, fait porter le regard sur les maisons immaculées, presque éblouissantes, barrées par quelque arbrisseau ou deux ou trois fenêtres minuscules. La lumière est drue, aveuglante; le photographe utilise les ombres projetées pour construire l'équilibre de l'image, assemblage de volumes où il est parfois difficile de reconnaître un mur ou une maison, tant les reliefs découpés par le contre-jour sont surprenants. Les *Carnets de Jérusalem*, eux, présentent les alentours de la ville et le désert du Néguev : là, encore, on retrouve les lignes géométriques tracées par les coupôles, ou les haies qui servent à délimiter les parcelles de terrain. Même si elle est moins vive, la lumière qui baigne le Proche-Orient est tout aussi nette et donne au désert ses contours. Comme l'avoue lui-même l'auteur, « entre le rocher de Patmos et les pierres de Jérusalem, il y avait un dénominateur commun : la lumière⁷⁹ » et c'est précisément cette donnée qui transparait, on pourrait presque dire sourd, de toutes les photographies de Lorand Gaspar. Chez lui, les illustrations ne sont pas les servantes du texte, et celui-ci n'en constitue jamais le commentaire. Aucune référence n'est faite dans le livre à telle ou telle image, aucune légende sous les photos ne vient permettre d'identifier le lieu, les circonstances, les êtres. Les deux *Carnets* juxtaposent texte et image, mais ceux-ci ne sont pas symétriques, tout au plus parallèles. Tout se passe comme si une même source créative avait inspiré deux œuvres, l'une littéraire, l'autre photographique, et que l'auteur avait choisi de les regrouper au sein de ces volumes, en laissant au lecteur le soin de tisser les liens qui les unissent, parfaite illustration de la cocréation évoquée par Soulages :

Le livre est alors non pas un recueil de photos, mais un véritable espace de création qui permet l'élaboration d'une œuvre spécifique [...] Quand il est réussi, un tel livre est une œuvre d'art. Une dialectique s'opère alors entre le voir, le lire et l'union des deux⁸⁰.

Mais les photos et les écrits sont d'une telle cohérence intrinsèque que l'on pourrait parfaitement imaginer deux publications distinctes. Ici, la tension

79 *Essai d'autobiographie, in Sol absolu*, p. 20.

80 François Soulages, *op. cit.*, p. 242.

est donc dans l'indépendance du texte et la photographie, qui n'entretiennent pas de rapport de subordination l'un par rapport à l'autre.

Une fois décrites les thématiques qui animent l'œuvre photographique, il peut devenir intéressant de les mettre en relation avec le texte poétique. Il s'agit bien de *mettre en relation* a posteriori, puisque comme nous le disions, l'auteur lui-même n'a pas opté pour leur réunion au sein du même volume. Le lecteur-spectateur dispose donc d'un espace de création, dont il peut user pour légènder l'œuvre photographique à l'aide des textes poétiques⁸¹. Ces rapprochements sont particulièrement tentants pour les clichés du désert. Car le grand talent du photographe consiste à ne jamais laisser écraser l'image par l'étendue de l'espace : les paysages sur lesquels il arrête son regard sont souvent humanisés par un détail qui brise la sévérité du vide. Ce qui est en parfaite adéquation avec la tension du texte poétique vers l'expression du mouvement. Celle-ci se fait d'abord sous une forme sémantique, représentée en de multiples occasions : « foulée du mouvement⁸² », « démarche souveraine⁸³ », voyage « de grève en grève⁸⁴ », « impatient[ce] à briser l'horizon pour un autre⁸⁵ ». Comme le résume le poète : « nous cherchions des mots pour courir de plus vastes étendues⁸⁶ ». Cette recherche de l'ampleur se traduit également par un travail de spatia- lisation du poème : après avoir disposé les noms de pierres, de minéraux et de villes sur l'espace d'une page, le poète en conclut à la « familiarité du vide / sous les noms disséminés⁸⁷ ». Par ailleurs, l'auteur aime à souligner l'aspect *absolu*, étymologiquement *délié*, du sol dont il rend la vacuité en images :

*Tout est lisse
ciel et terre défrichés de leurs excroissances
tout est vacant⁸⁸.*

Le photographe ne se contente pas de restituer son rapport privilégié avec l'espace : il transcrit aussi un rapport non moins privilégié avec les femmes et les hommes croisés sur sa route. On sent beaucoup de tendresse chez lui

81 Ce qui est fait dans le catalogue de l'exposition de Marseille, où quelques vers ou fragments de poèmes accompagnent les photos.

82 SAB2, p. 178.83 *Ibid.*, p. 99.

84 *Ibid.*, p. 172.

85 *Ibid.*, p. 131.

86 *Ibid.*, p. 119.

87 *Ibid.*, p. 96.

88 *Ibid.*, p. 149.

pour les gens qu'il photographie : des enfants, des vieillards, des femmes, parfois vêtus d'étoffes râpées, et dont il saisit un regard, une expression, qui suffit à les rendre magnifiques. En témoigne la photo d'un vieil homme au regard limpide, dont on ne sait s'il exprime la sérénité ou une lassitude du fond des âges⁸⁹. A cette image correspond à la perfection la métaphore exprimée dans *Sol absolu* : « Dans les yeux grands ouverts lentement le monde se consume⁹⁰ ». Les Bédouins, tels qu'ils apparaissent sous l'œil de l'auteur, sont les maîtres de l'espace qu'ils parcourent : l'image parvient à transcrire la tranquille assurance que donne la conscience d'être un « homme sans attaches / flâneur du mouvement éternel⁹¹ ». La photographie d'un Bédouin pris de dos sur un fond de dunes, avec une canne dans la main droite et la paume de la main gauche levée vers le ciel⁹² semble parfaitement correspondre à la description de ce peuple dans *Sol Absolu* comme « habitants du geste sans gîte⁹³ ». Par ailleurs, la vie au désert, avec ses rituels nomades, est elle aussi photographiée, et dite, sous forme métaphorique et réelle en même temps :

Sur toutes les pistes où tu menas
tes troupeaux de doutes et d'espoirs
ta main dans la douceur noisette du pelage des jeunes chameaux⁹⁴.

Si les photographies de cet artiste sont remarquables, ce n'est pas seulement dû à la beauté des paysages. Comme nous l'avons vu dans le cas de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud, aucune photographie n'est à proprement parler *objective* : comme un écrivain, et comme le poète qu'il est, Lorand Gaspar, choisit un angle, sélectionne des éléments, en écarte d'autres, et ce que l'on voit sur la photo n'est pas le paysage ou l'objet offert dans la *mimésis* de sa réalité, mais *ce que le photographe a vu* en le regardant. Ce mode de capture déteint sur la forme poétique : certaines pièces des recueils, très brèves, se présentent comme des instantanés :

Tous feux éteints les terres du soir présentent aux princes
de l'ouest leurs entrailles phosphorescentes⁹⁵.

89 *Carnets de Jérusalem*, p. 73.

90 *Corps Corrosifs*, p. 203.

91 *SAB2*, p. 176.

92 *Poésie 92*, « *Champs Magnétiques* », p. 72.

93 *SAB2*, p. 178.

94 *Ibid.*, p. 147.

95 *Gisements*, p. 117.

De la même manière, le recueil *Sol absolu* ne cherche pas tant à décrire les déserts du Proche-Orient qu'à évoquer ce qui a pu y séduire le poète : d'une terre désolée, celui-ci a fait un sol absolu dont il s'est attaché à montrer les richesses botanique, minéralogique et surtout spirituelle. Comme le souligne François Soulages, « la photographie n'est pas la restitution de l'objet monde, mais la production d'images, qui interprètent quelques phénomènes visibles et photographiables d'un monde particulier existant dans un espace et une histoire donnés⁹⁶ ». Pour Gisèle Freund, les grands photographes sont ceux qui tâchent de faire ressortir la dimension émotive, cachée derrière les apparences, ce qu'elle appelle « l'expression caractéristique d'un homme⁹⁷ » : Lorand Gaspar fait partie de ces artistes qui savent saisir les êtres et les choses dans ce qu'ils peuvent avoir d'émouvant ou de captivant ; modeste, il déclare simplement : « quant à savoir pourquoi certains sont capables de voir et nous donner à voir, je laisse entière l'énigme⁹⁸ ». La réussite de ses photographies tient pour une bonne partie à la vie qu'elles retranscrivent. Celle-ci ne vient pas du paysage lui-même, qui est au contraire souvent désolé ; mais l'auteur, en aménageant les espaces de lumière, en saisissant un contraste, l'harmonie des volumes, parvient à recréer le sentiment d'un dynamisme sous-jacent. La manière dont il fixe les visages, les regards, les attitudes, est le fruit d'une connaissance, presque d'une empathie avec les femmes et les hommes qu'il photographie et qui lui font visiblement confiance, car ils ne se figent ni ne se dérobent devant l'objectif. Evgen Bavcar souligne cette nécessité du contact et ce qui peut résulter de son absence :

Ainsi l'absence de l'œil du photographe est-elle accentuée par la précarité de l'instant irréversible qu'est la prise de photo, cette photo qui, à cause du regard dérobé, se transforme en une sorte de mort redoublée. Les personnes photographiées ne peuvent donc se donner à voir de leur façon habituelle : il manque implicitement cette complicité avec le photographe qui les confirme dans leur narcissisme⁹⁹.

96 François Soulages, *op. cit.*, p. 26.

97 Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 42.

98 Lorand Gaspar, « Note sur la photographie », *Poésie 92*, « *Champs Magnétiques* », p. 78.

99 Evgen Bavcar, *Le Voyeur absolu*, Seuil, « Fiction et Cie », 1992, p. 16.

Les images de Lorand Gaspar au contraire, pour reprendre la très belle formule de Bruno Grégoire, sont « conductrices d'une amoureuse acuité¹⁰⁰ ». Il existe une parenté profonde entre sa poétique photographique et sa poétique littéraire, puisque les moteurs des deux créations se trouvent être identiques : le désert, la lumière, les visages des nomades ou d'un pope grec, l'être humain dans sa singularité. Ce sont ces pôles d'intérêt que l'on retrouve dans les préférences artistiques de l'auteur, dont l'éclectisme, au sens non galvaudé du terme, témoigne que ce qui nous touche au travers d'une œuvre est en correspondance étroite avec notre expérience sensible.

Notre regard est inséparable de tout ce que nous sommes, de tout ce que nous avons vécu, de tout ce que nous sommes capables, dans cet instant, de percevoir, comme il est inséparable de notre essence, de notre composition, de l'orientation de notre désir. Et ce que certains amoureux de la photographie essaient désespérément de saisir, c'est leur « vision » éveillée par une rencontre, c'est une force d'exister en eux et dans les choses, dans les autres¹⁰¹.

Denis Roche a exprimé toute la complexité du rapport existant, dans le cas de la cocréation, entre le texte et l'image : « le texte peut jouer sur tous les registres possibles à l'égard de l'image photographique : il la provoque, il l'apostrophe, il la soutient, il la commente, il l'exploite, il la répète. En fait, il joue avec elle, il danse avec elle¹⁰². ». Cette assertion se vérifie parfaitement, mais sous des formes différentes, dans la poésie de Jacques Roubaud et de Lorand Gaspar. Comme nous le disions, ce n'est pas tant le fait que du texte et des photos soient co-présents qui fait l'intérêt d'une œuvre, mais plutôt ce que ce *et* dissimule de complexité, de manque ou au contraire d'harmonie. Chez Roubaud, les rapports entre le texte et l'image sont tendus par l'expérience du deuil, qui jette une lumière rétrospective tragique sur les images réalisées. L'auteur travaille sur des photographies qui portent à la fois « absence et présence » pour reprendre la célèbre

100 Bruno Grégoire, « L'usure le tranchant », *Poésie* 92, « Champs Magnétique », p. 79.

101 Lorand Gaspar, « L'Image produite par les hommes », in *Lorand Gaspar*. Collections Musée Niepce, non paginé.

102 Denis Roche, « Entretien avec Charles Grivel » [1986], in *Revue de Sciences Humaines*, *op. cit.*, p. 63.

formule pascalienne : d'une certaine manière, le recueil semble se développer autour d'elles et de leur description, mais en réalité, il les *reconstruit*, et transcende leur dimension arrêtée. La cocréation se fait donc grâce à une puissante communauté spirituelle, une *sympathie* au sens étymologique, à titre posthume, entre la photographe et lui. L'expérience de Lorand Gaspar, pour être plus paisible, n'en est pas moins aiguë. Sa photographie est empreinte du même mélange de sobriété et de ferveur que sa poésie, tendue vers une recherche du *dire* de l'absolu. Le poète tente toutes les traductions qui sont à sa disposition pour restituer la force de l'expérience esthétique et humaine qu'a été pour lui l'exploration du désert et de sa lumière particulière. On peut donc considérer que la photographie, accessible désormais à presque tous grâce à la sophistication des appareils, est un outil rêvé de co-création. Il semble difficile d'être à la fois un grand musicien ou un grand peintre *et* un grand poète : en revanche, il parfaitement possible d'être écrivain *et* photographe à part entière : Duane Michals, Denis Roche, Hervé Guibert, pour ne citer qu'eux, en sont la preuve. Dédoublant le regard et les modes de perception, la cocréation construit un discours à double entrée dont la seule existence fonde une troisième œuvre, celle que le lecteur-spectateur bâtit en imagination.