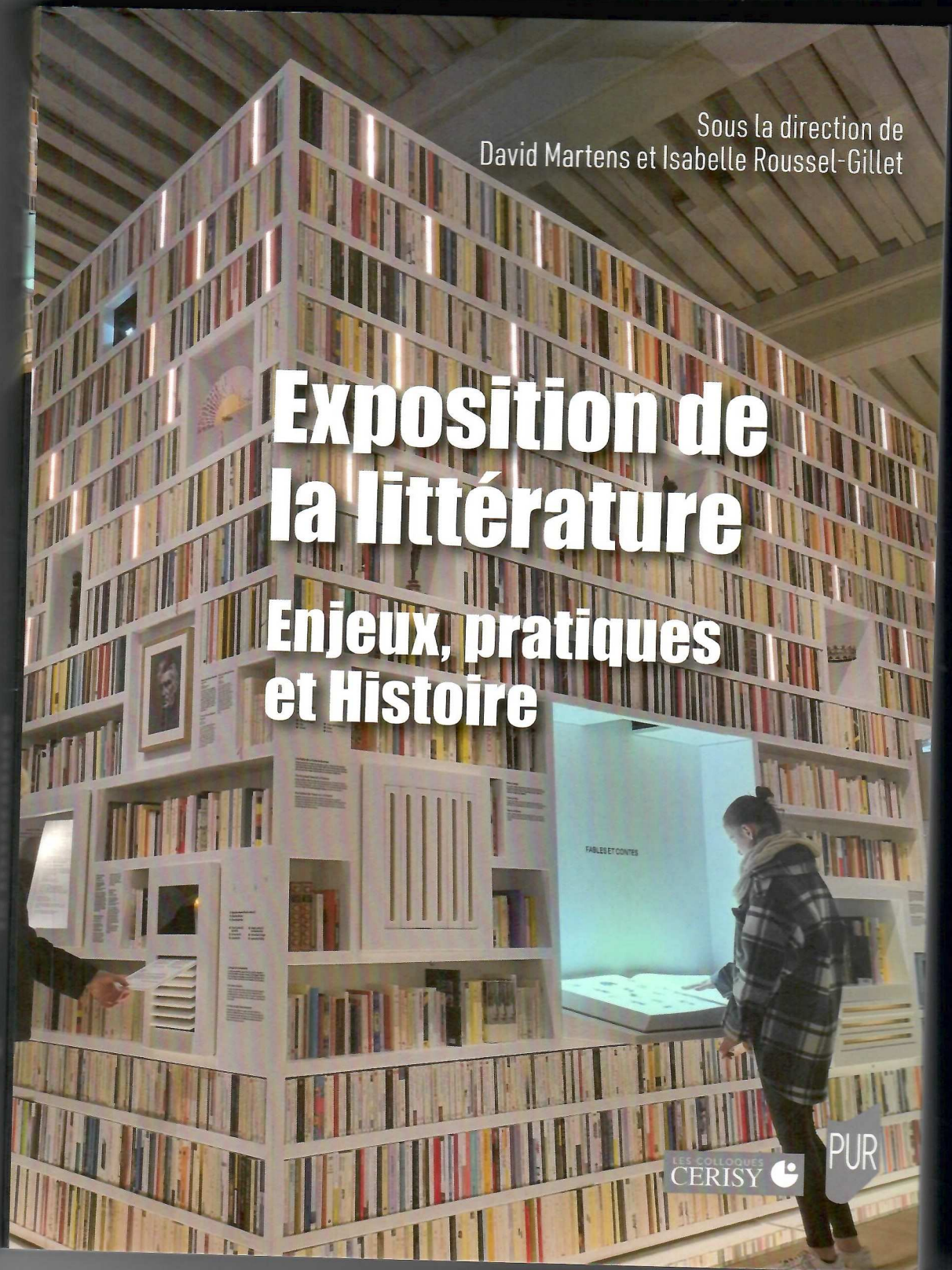


Sous la direction de  
David Martens et Isabelle Roussel-Gillet

# Exposition de la littérature

## Enjeux, pratiques et Histoire



LES COLLOQUES  
CERISY

PUR

## VISIBILE?

### CECI N'EST PAS UNE EXPOSITION LITTÉRAIRE

Entretien avec Jérôme GAME  
Propos recueillis par Anne-Christine ROYÈRE

Jérôme Game, poète et essayiste, est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages. Son travail est présenté sous forme de livres mais aussi de performances, de conférences ou d'installations sonores et visuelles (créations radiophoniques, expositions, photopoèmes ou vidéopoèmes) qui sont autant de récits fragmentaires expérimentiels travaillant dans le « visible ». Il s'agit ici de considérer non pas les divers « formats de l'exposition littéraire », comme l'a fait Jean-Max Colard<sup>1</sup>, mais d'envisager la littérature exposée comme émanant d'un geste d'écriture, lorsque des écrivains ou des poètes s'emparent du médium qu'est l'exposition pour poursuivre leur travail d'écriture hors du livre. L'exposition est alors conçue comme une extension du domaine de l'écriture, elle « fait système [...] en tant qu'énonciation<sup>2</sup> », qu'il s'agisse de narrations ou de dispositifs poétiques spatialisés, autrement dit d'expographies.

**Anne-Christine Royère** – Un moment décisif dans ton parcours vers la pratique expositionnelle, qu'il faut comprendre comme une extension de ta pratique d'écriture, est ta résidence au musée d'art contemporain du Val-de-Marne (MAC VAL) à Vitry-sur-Seine en 2011. Quelles ont été les créations, les actions que tu as proposées dans le cadre de cette résidence ?

1. COLARD Jean-Max, « Le "format" de l'exposition littéraire », in BESSIÈRE Jérôme et PAYEN Emmanuèle (dir.), *Exposer la littérature*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, « Bibliothèques », 2015, p. 93-102.

2. DAVALLON Jean et FLON Émilie, « Le média exposition », *Culture et musées*, hors-série, « La muséologie : 20 ans de recherches », 2013, p. 19-45, [<https://doi.org/10.4000/culturemusees.695>], § 29.

**Jérôme Game** – L'un des intérêts de cette résidence était sa durée : un an, ce qui autorisait, outre le travail d'écriture, un rapport très concret, usuel même, avec un lieu dans lequel on pouvait s'inscrire, et se déployer. Jeune, doté d'une collection très contemporaine, et situé à l'extérieur de Paris (contre, tout contre Paris, pourrait-on dire), le MAC/VAL permettait un réel déplacement – en plus de son architecture moderniste, magnifique. J'ai tenté d'en faire une espèce de dispositif général de perception et d'écriture sur tous ces plans : du surcadre corbuséen des espaces ou des baies vitrées jusqu'à la politique des publics, très ouverte et inclusive, via les œuvres exposées et leur agencement. Je sais que ce que je raconte là peut avoir l'air naïf, mais l'idée était bien de résider, c'est-à-dire ne pas simplement être là pour faire des conférences ou des lectures, mais aussi pour y passer du temps lorsque les lumières sont éteintes, et voir le lieu au travail, voir la manutention, la préparation d'une exposition, l'écriture des textes autour d'une exposition, voir le travail d'accompagnement des publics pendant et après l'exposition – autrement dit cadrer non seulement sur les œuvres en monstration, mais décadrer aussi, ou recadrer sur le travail cognitif, matériel et poétique du musée lui-même. L'essai comme la fiction poétique que j'ai écrits pendant cette résidence sont informés par cette intention originale. De même la programmation d'une dizaine de collègues à qui je donnai carte blanche pour s'approprier le musée comme bon leur semblait, ses choses comme ses mots, en lien avec leurs propres travaux. Je me souviens par exemple que certains ont exploré le format de la visite guidée pour faire entendre comment elle peut être autre chose qu'un téléguidage. D'autres ont interrogé la réserve muséale dans leur performance, l'endroit vite fétichisé où se négocient les différents régimes de visibilité comme d'expertise des œuvres. À chaque fois, il s'agissait de faire basculer le musée de lieu de monstration (des œuvres) à lieu de production (des discours) jusqu'à le remettre au travail poétiquement (dans les signes de performances variées). Pour moi personnellement, il est devenu comme un non-lieu toute cette année, mais utopique contrairement à la connotation plus sombre qu'on peut tirer d'une lecture hâtive de Marc Augé. Une « espèce d'espace », comme une gare de dé/triage ou un ensemble de rues, un petit quartier capable d'anonymiser les choses (moi-même j'imagine, l'« auteur supposé écrire ») en donnant à voir le travail des œuvres, le travail de mettre au travail les œuvres plutôt.

**A.-C. R.** – Cette résidence a donné lieu à un essai intitulé *Sous influence. Ce que l'art contemporain fait à la littérature*, où tu posais les questions suivantes :

Qu'est-ce qu'une écriture sous influence de l'art, affectée par ce qu'elle n'est pas a priori (une installation, une projection, un volume, une image, une surface,

un objet, un dispositif sonore, un espace, une manutention), et dont les moyens fuient, fondent, et se reforment aux frontières, sur les bords qu'elle partage avec toutes ces pratiques par la grâce du dispositif muséal ? Et qu'en est-il du musée, précisément, comme lieu d'une telle écriture<sup>3</sup> ?

À propos de ces interactions entre les musées et la littérature, tu écrivais notamment que le musée, mais aussi la bibliothèque, la salle d'archives, sont des « lieux méta-productifs<sup>4</sup> ». Qu'entends-tu par là ? Et comment cela joue-t-il avec ton écriture ?

**J. G.** – *A priori* un musée montre des œuvres dans le sens où il n'est pas un atelier d'artiste. Les œuvres y arrivent, sont acquises et exposées via toutes sortes de discours scénographiques, de paradiscours de cartels, de métadiscours de catalogues ou d'ateliers publics, etc. Ce qui m'intéressait c'était de voir comment, après la fermeture ou avant l'ouverture, une fois qu'on n'est pas ou plus supposé y être – entre deux expositions par exemple, quand il s'agit de repeindre en blanc les hauts murs grâce à des grues télescopiques –, il est comme une espèce de machinerie, une machinerie très concrète qui crée un autre regard, une autre visibilité de la matérialité au travail qu'on peut appeler « œuvres (d'art) ». Ce serait comme un arrière- et un avant-plan à la fois ou, pour reprendre une métaphore théâtrale, un décor + tout ce qui est montré dans ce décor – et ce flou-là me permettait de reformuler et de mettre au travail toutes sortes de dispositifs en jeu dans ma poésie. J'y ai perçu quelque chose qui, pour le dire très vite, montre, raconte, mais sans jamais céder sur la matière, sur le matériau du signe lui-même. La question de la représentation est très directement en jeu ici : le musée représente mais c'est le présent d'une représentation qu'il montre, et ce présent peut durer, c'est une représentation qui est toujours un corps. Les signes sont littéralement des corps au musée. Ailleurs aussi vous me direz, espérons-le ; d'ailleurs, au contraire, on reproche souvent au musée de fétichiser ces œuvres-corps, de les déréaliser dans l'idéalisation de leur « valeur » ou de leur « signification », mais je crois qu'au MAC/VAL, j'ai fait l'expérience exactement inverse de ce qu'on reproche habituellement aux musées. Écrivain, ma matière, mon matériau, ce sont les mots. Dans un musée, toujours, il y a des mots *plus* autre chose. Et il y a encore autre chose qui serait une espèce d'autre chose qui permet ces autres choses : un lieu, un lieu qui est en même temps une institution. Bref, j'ai eu l'impression que ça mettait en 3D ce que les 2D de mon écriture, de mes textes essayaient de déployer avec (dans) la

3. GAME Jérôme, *Sous influence. Ce que l'art contemporain fait à la littérature*, MAC-VAL, 2012, 4<sup>e</sup> de couverture.

4. *Ibid.*, p. 6.

langue française. Et pour continuer d'apprendre à écrire le type de poésie que j'avais envie d'écrire, je suis allé me mettre à l'école du musée – ou plutôt de ce musée-là, encore jeune (au sens du contraire du Louvre, institution des institutions), de cette équipe-là aussi, celle d'Alexia Fabre, de Stéphanie Airaud, Frank Lamy et Thibault Capéran. Je suis allé voir comment les signes sont toujours déjà pris dans d'autres signes, c'est-à-dire des corps, y compris *largo sensu* : un bâtiment, une architecture qui, si elle ménage de la respiration par ses échelles de plan, structure quand même très fortement l'expérience des corps qui y évoluent. Il faudra donc que ces corps – et les corps-œuvres qui attirent leurs regards, presque au sens érotique du terme (de surcadrage en couloirs à angles droits, le modernisme architectural est d'une folle efficacité optique) – disposent d'une syntaxe particulièrement résistante pour pouvoir défaire, ou faire avec, cette puissance du lieu. En d'autres termes, ce musée est arrivé à proposer un niveau de jeu qui me semblait très utile pour le travail littéraire que j'avais envie de mettre en place.

**A.-C. R.** – En 2012, tu as participé au séminaire « Les contemporains » organisé par Magali Nachtergaele et Céline Flécheux<sup>5</sup> et publié en 2015, dans le cadre de ce programme de recherche en littérature et art, un livre intitulé *Développements*. Il est présenté comme la première exposition photographique de Benjamin C., personnage du récit intitulé *Salle d'embarquement* (éd. de l'Attente, 2017), alors en cours d'écriture. *Développements* est, en quelque sorte, la prémisse de *Salle d'embarquement*. Sa quatrième de couverture en précise le dispositif :

Un personnage qui devient photographe; des photographies exclusivement composées de blocs-textes; un livre fait espace d'exposition, c'est bien cela *Développements*? Oui, c'est ça. Dans le catalogue d'exposition qu'on a imaginé ici, les œuvres adviennent de passer dans le texte. Aucune mise en abîme. Du développement, plutôt, à double-sens, entre texte et images via le texte, entre personnage-opérateur et fonction-auteur via le dispositif, entre espace (plastique) et espace (discursif) via la méthode. Et dans ce mouvement, c'est le monde comme ce qui arrive aux choses qui est visé.

Le livre se pense ici comme un « espace d'exposition » de l'image du texte, le titre *Développements* évoquant l'opération technique du développement, en même temps qu'il a une dimension discursive qui semble conduire à l'idée du catalogue d'exposition. Comment le livre se fait-il exposition et catalogue? Comment les

5. Voir : [<https://contemporains.hypotheses.org/12>].

liens entre narration, espace et exposition se fabriquent-ils? Le texte imprimé est-il d'emblée pensé comme une image et éventuellement destiné à l'accrochage?

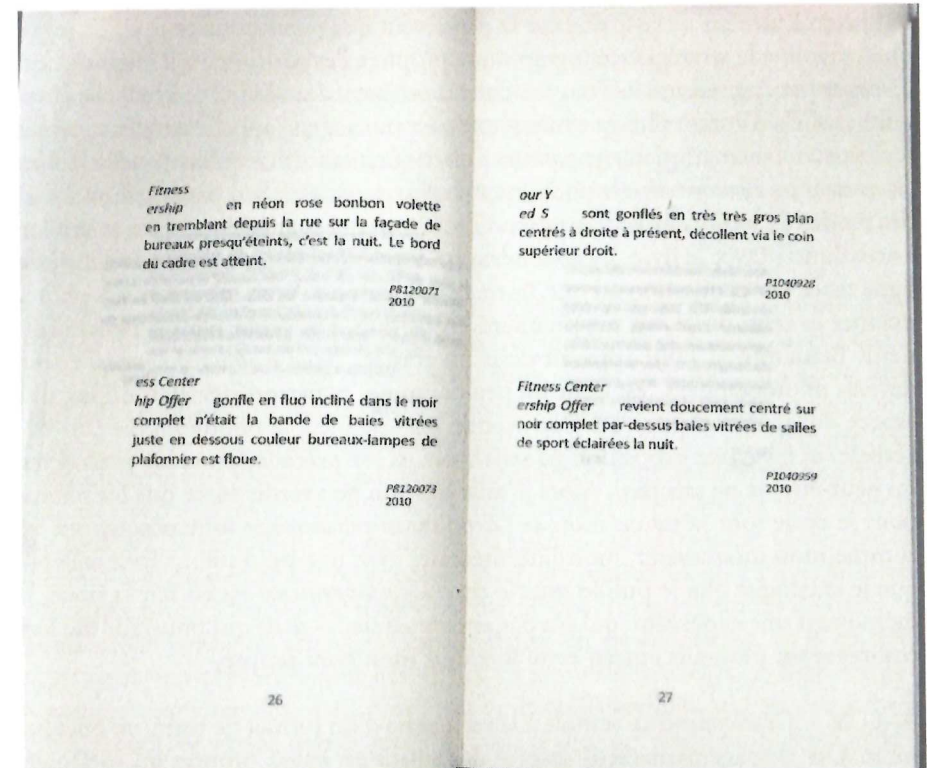


FIGURE 1. – Jérôme Game, *Développements*, Paris, Éditions Manucius, 2015.

**J. G.** – Il y a plusieurs lignes qui se croisent. La première est mon intérêt pour les rapports texte/image. Plus précisément la manière dont la vue d'une image (ici photographique), le regard qu'elle crée en nous, peut réoutiliser notre syntaxe comme notre grammaire verbales. Même si la perception d'une photographie est codifiée, toujours il y restera pour l'œil une capacité à développer une efflorescence du regard, à aller où il voudra, légèrement, librement (dans le cadre). Ce n'est pas la même chose *a priori* avec une langue. Concrètement, *Développements* rassemble des blocs-textes (un ou deux par page) qui racontent cette différence, c'est-à-dire qui retraduisent la perception visuelle d'une image photographique avec des mots.

Ce qui m'intéressait dans cet ouvrage, c'était de traverser ce que la vue, via l'image, fait au langage, fût-ce en forçant certaines de ses règles. Mais une fois que j'ai fait ça – c'est la deuxième ligne –, je m'aperçois que la logique de ce travail poétique, qui jusqu'à présent n'existe que sur la page, veut que je me confronte à l'expographie, savoir, à la stratégie scénographique propre à l'exposition où il s'agit de faire discours par l'agencement d'œuvres dans un espace, c'est-à-dire à échelle de corps publics. Cela d'autant plus que mes photos-en-mots, que j'appelle des *photopoèmes*, ressortissant thématiquement comme esthétiquement de ce qu'on appelle la *New Documentary Photography* (la photographie documentaire), ont partie liée avec l'un des modes de monstration classiques du médium photographique dans sa version « artistique » (avec le livre, j'y reviendrai) : l'exposition murale. Enfin la troisième ligne tissée par ta question est que, entre le moment où j'écris mes premiers photopoèmes et celui où je fais ma première exposition, j'en passe par un personnage fictif, Benjamin C., qui apparaît dans un roman, *Salle d'embarquement*, et qui devient photographe. C'est donc un peu comme si ce personnage était un sas, une espèce de transition pour que j'en vienne moi-même à la photographie (fût-elle verbale) et fasse une exposition au sens strict. Il me précède (ou je me précède en lui peut-être, je ne sais pas). Alors je sais, c'est un peu tordu parce que les photos dont je parle sont faites en mots et j'évoque un personnage romanesque qui est comme mon intercesseur, mon intermédiaire avec une pratique... Tout cela fait que le catalogue que je publie sous le titre *Développements* est en fait la trace, la mémoire d'une exposition qui n'a pas encore eu lieu – mais qui pourtant me fera embrayer sur plusieurs autres, cette fois sous mon nom propre.

A.-C. R. – *Développements* semble à la recherche d'un format de texte, en quelque sorte. Cet engagement est-il inspiré des mises en pages propres au catalogue d'exposition ? Les blocs-textes sont-ils destinés à interagir pour ouvrir le récit ou sont-ils complètement indépendants les uns des autres ?

J. G. – Cette notion d'engagement et de mettre des blocs-textes où l'on veut, ou plutôt des photographies où l'on veut lorsqu'on compose un catalogue, m'intéressait beaucoup du point de vue poétique. Comment travailler l'engagement comme médium non plus en explosant le poème (sa langue) sur une page, à la manière de mes premiers livres (lecteurs des avant-gardes post-mallarméennes), mais cette fois à l'aide de mini-récits (car mes photopoèmes sont des mini-récits, dans lesquels décrire revient à raconter, sous l'influence d'un Perec par exemple, ou d'un Simon) ? De la même manière qu'une photographie va montrer quelque chose sans raconter toute la vérité de ce qu'elle montre, du drame qu'elle suggère,

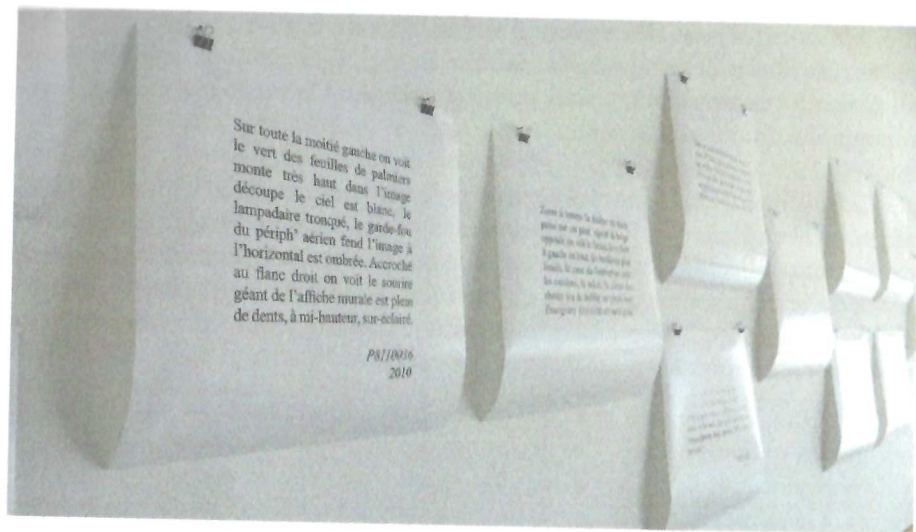
mes blocs-textes sont des espèces d'embrayages de récit. Et le livre photographique, sa liberté de composition, de mise en page (qui redouble celle de l'image vis-à-vis du texte en réalité), soulignait cet enjeu-là. Un catalogue, c'est un livre-topographe, un livre-géographe.

A.-C. R. – En 2015, et sous le même titre *Développements*, tu as exposé ce que tu as présenté comme les photos de ce même personnage Benjamin C. dans deux expositions collectives, à Casablanca<sup>6</sup> et à la Friche la Belle de Mai à Marseille<sup>7</sup>. Quel est le contexte de ces deux expositions ? Comment as-tu travaillé avec les curateurs ou commissaires ? La question d'une exposition qui serait littéraire s'est-elle posée à un moment ?

J. G. – Non, cela ne s'est pas posé pas du tout comme ça, ça ne s'est pas pensé comme ça même, je dirais. Les personnes qui m'invitent à exposer savent que je suis écrivain mais ils ne me disent pas « tiens, on va faire une exposition littéraire ». Ce terme, en réalité, je ne l'ai jamais entendu. J'ai entendu « exposition », « installation », mais jamais exposition littéraire. À Marseille c'est un metteur en scène qui m'invite, Hubert Colas ; et à Casablanca, ce sont des artistes, Florence et Hassan Darsi, qui ne sont pas écrivains mais qui sont intéressés par mon désir de me déplacer. Je crois que c'est ce désir-là d'ailleurs, qu'ils invitent. C'est, dans le meilleur sens du terme, une promiscuité, c'est de promiscuité qu'il s'agit. Je parlais d'érotique tout à l'heure – de même ces invitations, ces préparations d'expos, ces installations vont aller très vite, l'espace-temps est très condensé, c'est un désir brut. Ils savent plus ou moins que je fais ça avant de m'inviter, et à quoi « ça » ressemble concrètement, mais c'est mon désir qu'ils invitent, qui est pris dans le déplacement, la vitesse (pas la précipitation) d'aller sur place, au Maroc, dans le sud de la France, pour faire ce croisement photo/poésie. Les expositions suivantes auront une temporalité, un mode de production plus « normaux ». Mais c'est là où ça naît je crois, dans le Sud : dans les dés-institutions que sont ces deux festivals, actoral et Masnaâ, des espace-temps où les gros signifiants – « médiums standardisés », « professionnalisme » etc. – sont provisoirement débranchés.

6. « Ce qui est là », exposition collective, commissariat : David Ruffel et Hassan Darsi, La Source du Lion – Festival Masnaâ, Casablanca, avril 2015.

7. « Prétex-te #2 », exposition collective, commissariat : Hubert Colas, Friche la Belle de Mai – Festival actoral, Marseille, 2015.



FIGURES 2 et 3. – *Ce qui est là*, exposition collective, commissariat : David Ruffel et Hassan Darsi, La Source du Lion – Festival Marnaâ, Casablanca, avril 2015.



FIGURE 4. – *Prétexte #2*, exposition collective, commissariat : Hubert Colas, Friche la Belle de Mai – Festival actoral, Marseille, 2015.

A.-C. R. – Entre l'exposition de Casablanca et celle de Marseille, l'expographie est différente : d'un côté une disposition non-linéaire de textes dont le bombé du tirage photographique est nettement visible, de l'autre une ligne constituée de textes en aplats. Que signifient ces choix ?

J. G. – À Casablanca, Florence Darsi, qui est photographe, me dit « regarde, on peut faire comme du... », enfin, je ne sais pas si c'est elle qui l'a dit ou si c'est moi qui l'ai rêvé mais j'ai entendu « on peut faire comme si ta photographie était... » Le livre s'appelle *Développements*, elle me parle donc de « développer » quelque chose : lorsqu'on développe une pellicule on fait bien pendouiller des trucs pour qu'ils prennent l'air et qu'ils soient en train de se... développer. Et puis le bombé que tu dis, qu'elle a également suggéré, me fait penser à un fil sur lequel on accroche du linge. Ça se passe à Casablanca, ville magnifique, très urbaine ; et ça a lieu sur une terrasse en plus, d'où l'on voit toute la ville alentour. Imagine une salle d'exposition où tout, à travers les murs, serait des toits avec des antennes paraboliques, du linge, le ciel bleu... Tout de suite ça donne une espèce de sensation

d'urbanisme, de culture de l'urbanité. Et ça donne envie de s'inscrire là-dedans. Et donc elle me dit : « on peut accrocher tes photos comme pour les faire sécher, comme pour les développer sur ces fils-là, plutôt que de les encadrer et de les montrer comme une fin en soi. Qu'est-ce que t'en dis ? » J'en dis oui, – et merci !

**A.-C. R.** – À Marseille la disposition linéaire rappelle-t-elle une modalité de lecture ? À Casablanca, le modèle de l'expographie est-il celui du catalogue d'exposition, celui de la grille orthogonale ?

**J. G.** – Ce n'est pas une grille, je l'ai plus pensé comme une efflorescence, justement via l'effet du bombé. Par contre à Marseille oui, j'ai voulu essayer le *white cube* et la surdétermination moderniste que ça suppose, avec quelque chose qui soit très strict, très linéaire, ne serait-ce que pour voir ce que ça faisait, et ça m'a intéressé mais ce n'est peut-être pas celle que je préfère, dans le sens où ça impose trop de choses ce chemin de fer qui consiste à aller de là à là, alors que le propos poétique de cette photographie consiste justement à briser une telle logique. Mais je crois qu'il fallait que j'en passe par ce fantasme, ce fétiche un peu moderniste pour voir que je pouvais m'en émanciper.

**A.-C. R.** – Tes textes exposés sont tirés sur du papier argentique, mais ce n'est pas ce seul élément technique qui leur confère la qualité de « photopoèmes » ou de « récinage ». La photographie pour toi, est-ce davantage une question d'écriture que d'exposition ?

**J. G.** – C'est les deux, en ce que c'est avant tout une question de regard, et des dispositifs de ce regard, formels et matériels. Jusqu'à présent, mes images accrochées ont été faites de mots. Elles reposent donc sur une écriture textuelle. Mais cette nature poétique appelle une écriture scénographique : l'expographie dont je parlais tout à l'heure. Mon écriture photographique est donc une écriture sous influence (de l'image fixe cadrée) mais aussi sous condition (du dispositif matériel que sont l'accrochage ou le catalogue). Qu'arrive-t-il à l'écriture d'être affectée par quelque chose qui n'est pas elle : la vue, la prise rétinienne d'une (et par une) image ? Et en retour, qu'arrive-t-il à une image dans ce va-et-vient avec de la langue ? Faire une exposition, j'y reviens, n'est donc pas du tout exposer de la littérature. Il y a un régime de stricte égalité au contraire, entre ces deux médiums. Visitant une expo, on se tient droit, on marche ou stationne devant des murs, et on regarde, on regarde ce qui y est accroché en dirigeant nos yeux vers eux. Ces gestes, cette posture, ne sont pas immédiatement ou directement de la lecture. C'est cette non-immédiateté qui m'intéresse, c'est elle que je viens chercher en poète. Autrement dit, j'en passe par la

syntaxe de l'expographie pour faire travailler de la langue. Mais à nouveau, je crois que, ce faisant, je travaille également le visuel de l'image. Ce pli, cet actif écart entre lisible et visible, je l'appelle *visible*, ou *lisible* : un trouble, une vibration perceptive aussi bien que cognitive qui est d'autant plus puissante que le cadre ou *background* concret, scénographique, contre lequel elle apparaît est, lui, clairement identifiable. En mettant l'écriture à l'épreuve – et à l'école – des arts visuels, de l'expographie qui leur est propre, elle pourra d'autant mieux continuer à tenter de faire ce qu'elle fait. C'est le pari de ce travail en tout cas.

**A.-C. R.** – Justement, en 2017, tu as poursuivi ce travail d'exploration des écarts entre le lisible et la visualité du texte en exposant « 4 photopoèmes » dans l'exposition collective organisée par « Les écritures bougées<sup>8</sup> » (voir figure 5). L'expographie est encore strictement linéaire mais elle comprend des « développements » et des « négatifs » (textes en blanc sur fond noir), publiés trois ans plus tard dans *Album photo* (Éditions de l'Attente, 2020). Ces « 4 photopoèmes » sont tirés sur papier satiné et fixés au mur. Pourquoi as-tu exploré l'alternance « développement »/« négatif » ?

**J. G.** – Les images que les photopoèmes de la série des « développements » tentent de faire voir ressortent de ce qu'on pourrait appeler, avec un critère très large, une photographie documentaire. De Walker Evans à Valérie Jouve ou à qui on voudra, la photographie documentaire prétend elle-même creuser (ou représenter) une espèce d'interstice entre l'art et le journalisme, l'œuvre et le document, l'artefact et la trace, le signe et la chose – c'est à dire montrer du réel-entre-guillemets. Or, de nos jours, dans nos vies quotidiennes, toutes ces catégories sont encore plus brouillées qu'en 1930. Par exemple, dans *Album Photo*, un chapitre intitulé « *\_image\_file\_* » consiste à montrer les images qu'on a tous dans notre téléphone (soit dit en passant, ce que je viens de dire là sonne bizarrement à l'oreille de quelqu'un né avant les années 1990, mais passons), à montrer toutes ces images donc, de scènes familiales, quotidiennes ou touristiques toutes plus anodines les unes que les autres et qu'on « rate » bien souvent, qu'on mé-cadre ou sur-éclaire, mais qu'on conserve quand même dans le flux quasi-infini de nos mémoires portables, et qu'on rend donc visibles au moment de *flicker* avec notre pouce dans ce stock sémiotique toujours-déjà, toujours-encore là, au bout de nos doigts, éternellement disponible pour notre présent optique. Ce prosaïque-là, cette littéralité visuelle ou

8. « 4 photopoèmes », « Qu'est-ce que je veux dire ? Euh. Qu'est-ce que je peux dire ? J'sais pas quoi dire », exposition collective, *Les écritures bougées*, commissariat : Aziyadé Baudouin-Talec, Librairie A Balzac A Rodin, Paris, 9 novembre-8 décembre 2017.

post-photographie comme Jean-Marie Gleize a parlé de « post-poésie », a parfois l'air de rejouer, mais en mode « pastiche », le *high art* moderniste qui a acquis un capital artistique considérable. Peut-être que, dans mes traductions poétiques de ces fichiers numériques, je m'introduis dans ce simulacre et le dégrise, le dessoule de lui-même via des mots qui le décrivent avec le même sérieux, le même effort que s'ils décrivaient un chef-d'œuvre de l'histoire de la photographie. « Négatifs », la seconde série dont je fais usage dans l'exposition dont tu parles, décrit quant à elle les corps photographiant : les hommes et les femmes qui, smartphone en main, photographient – tout et n'importe quoi selon l'égalitarisme propre à ce que Rancière a appelé le « régime esthétique des arts » dans son *Partage du sensible*. Ce qui m'intéressait dans l'expographie alternant noir-sur-fond-blanc / blanc-sur-fond-noir, c'était de dire qu'à chaque fois qu'il y a une photo qu'on voit, il y a un ou une photographe quelque part : même s'il y a des algorithmes ou je ne sais quoi au travail, il y a forcément de l'humain derrière, des corps derrière. Et c'est ce derrière-là que je voulais mettre à l'avant-plan, et en ligne : une espèce de champ-contrechamp qui fonctionnerait comme un montage dialectique. Au sens argentinique du terme, un négatif c'est la contreforme qui va permettre le développement. C'en est donc l'origine, chronologiquement, et la cause (matériellement). En deçà, il y a l'intention du photographe, bien sûr. Il s'agissait donc de montrer que cette source, cette cause, ce sont des corps, des corps quelconques, anonymes, plutôt que ceux, quasi-divins, fétichisés par l'historiographie du modernisme.

**A.-C. R.** – Les négatifs coïncident avec le corps photographiant, alors que les développements correspondent, comme tu l'as dit, au balayage rétinien d'une photographie.

**J. G.** – C'est ça. *[S'adressant au public]* Par exemple mettons qu'avec vos yeux, vous preniez une photo autour de vous, par exemple le cadre contenant un bout d'écran et les corps d'Anne-Christine et de moi-même assis à cette table-là, devant vous, et qu'ensuite on vous demande de décrire votre vue, de l'écrire, en deux mots. Vous pourriez vous focaliser sur le motif, ou sur l'impression, ou... Je viens d'évoquer ce qui serait sans doute l'un des prédécesseurs de cet art photographique que j'essaie de mettre en place, et qui serait l'impressionnisme, ou plutôt ce que Merleau-Ponty dit de l'impressionnisme : que regarder c'est apprendre à regarder, et qu'un art visuel qui fait les choses fortement, c'est quelque chose qui, au lieu de représenter, est constamment en train de représenter le travail qu'il suggère, qu'il impose même, à la personne qui regarde. Un art visuel, ce serait montrer du regard. Comment est-ce qu'on montre un regard ?



FIGURE 5. – « 4 photopoèmes », « Qu'est-ce que je veux dire? Euh. Qu'est-ce que je peux dire? J'sais pas quoi dire », exposition collective, *Les écritures bougées*, commissariat : Aziyadé Baudouin-Talec, Librairie A Balzac A Rodin, Paris, 9 novembre – 8 décembre 2017.

**A.-C. R.** – Tu as évoqué la place du visiteur. Et on a l'impression que ta dernière exposition *Frontières/Borders*<sup>9</sup> (2017) pense plus avant l'intégration physique du visiteur à l'expographie. Cette exposition associe aux « Développements » et aux « Négatifs » un troisième type d'images, les « Légendes », complexifiant ainsi le dispositif poétique expographique (figures 6, 7, 8 et 9). L'expographie semble ouvrir l'espace à une dimension plus spéculative pour le visiteur. L'as-tu conçue en ce sens ?

**J. G.** – La série « Légendes » s'intéresse à la textualité produite à l'occasion des images médiatiques, dans la presse papier ou en ligne. Reuters, l'AFP, toutes ces

9. Jérôme Game « Frontières/Borders », carte Blanche à l'invitation d'Alessandro De Francesco, Anima Ludens, Bruxelles, juin-septembre 2017. Curateurs : François de Coninck, Alessandro De Francesco, Gregory Lang Production : Anima Ludens, Solang Production Paris-Bruxelles, Language Art Studio.

agences produisent chaque jour des dizaines de milliers de photos de presse. L'image de presse, industrialisée, devient comme une sorte de standard du visible qui va montrer quelque chose qui correspond à l'actualité une fois celle-ci thématisée, c'est-à-dire normée par des mots-clés, par de la langue. Ça peut être « la crise de l'environnement », « la guerre en Ukraine », « le Moyen-Orient », tout ce qu'on voudra. Et leur esthétique, on voit bien cela à l'occasion du prix annuel qui s'appelle le World Press, fait à la fois penser à la Renaissance (on y voit l'équivalent de piété ou de figures plus ou moins christiques de victimes ou de coupables, et je ne nie évidemment pas qu'elles puissent l'être « pour de vrai ») et à Photoshop, ou à l'imagerie purement digitale d'aujourd'hui, artificielle, avec toute la malléabilité politique qui peut aller avec, pour le dire pudiquement. Et s'il on greffe à cela le véhicule sémiotique qu'est le téléphone portable, ça donne une question que je pose souvent à mes étudiants aux Beaux-Arts : « À votre avis, combien d'images, tous types, toutes sources confondus, passent devant vos yeux chaque mois, grosso modo ? » Ils me répondent 20, 30, 50 000. Je leur demande alors combien d'entre elles les ont retenus. « Qu'est-ce que tu veux dire par là, Jérôme ? », me demandent-ils d'abord. Combien d'images ont, de par leur puissance formelle, arrêté, interrompu ne serait-ce que 30 secondes leur pulsion scopique ? Combien les ont fait taire ?, comme on pourrait dire « faire taire un regard ». On peut dire : « Ce qu'elle m'a dit là, m'a fait taire, m'a tellement saisi que j'en suis resté sans voix pendant quelques instants », mais comment est-ce qu'on pourrait dire « faire taire un regard » ? Je leur demande ça et ils me répondent « Une... Deux. C'est bizarre comme question de toute façon... » Autrement dit, on est dans cette chose-là, si on en revient aux images de presse par rapport à l'actualité, qui surdétermine la construction politique propre aux images en un flux d'autant plus prégnant qu'il est labile, imperceptible. Mais dans ce flux, c'est là où je veux en venir, sous les images, il y a une textualité, un paratexte. On ne sait pas si on doit l'appeler « titre » ou « légende » ou... Plus on voit l'image (standardisée), moins on la voit – et encore moins lit-on le texte. Le dispositif de mes photopoèmes dans cette série des « légendes » consiste ainsi à absenter l'image-source et à faire image d'un cut-up textuel composé de plein de légendes autour de la même actualité, regroupées en bloc-texte. Le paratexte devient l'image d'une certaine façon, et l'image de presse, prétexte. Comme motifs à ces méta-images il y a par exemple la journée internationale du yoga, ou la crise des réfugiés à Alep, en Syrie. L'agencement sur des murs ou dans les pages d'un livre de ces photopoèmes vise ensuite à créer un effet de brèche, de coupe dans l'espèce de survisibilité gazeuse dans laquelle on évolue et qui est devenue comme une espèce de naturalité rétinienne ou psychique,

et où il est de plus en plus improbable qu'une textualité s'accroche à nos oreilles ou à nos yeux.

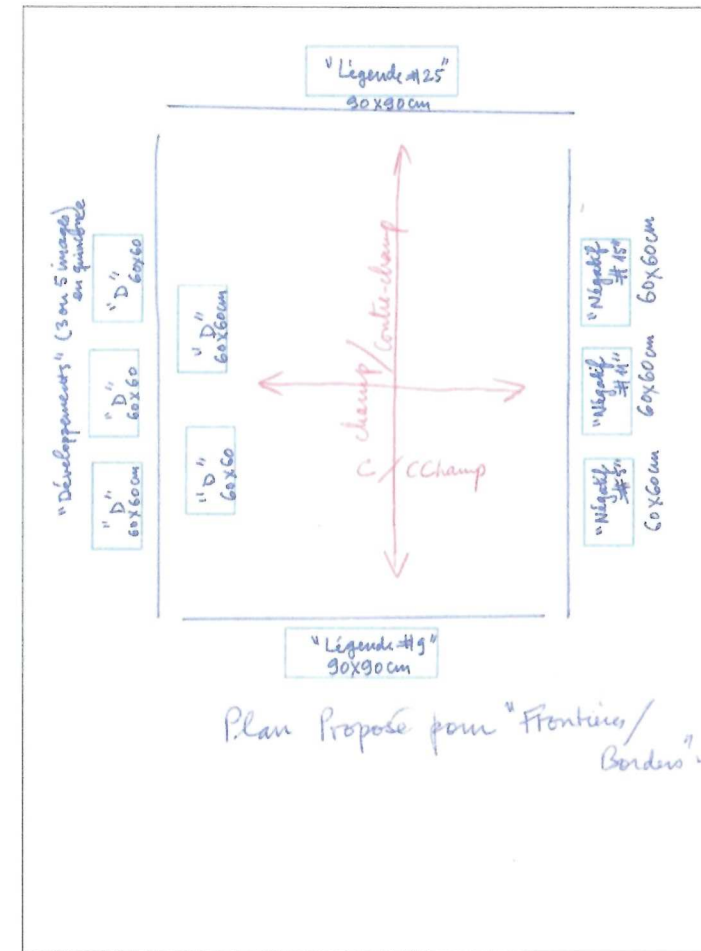


FIGURE 6. – Jérôme Game, *Frontières/Borders*, carte blanche à l'invitation d'Alessandro De Francesco, Anima Ludens, Bruxelles, juin-septembre 2017. Curateurs : François de Coninck, Alessandro De Francesco, Gregory Lang. Production : Anima Ludens, Solang Production Paris-Bruxelles, Language Art Studio. Proposition d'expographie.

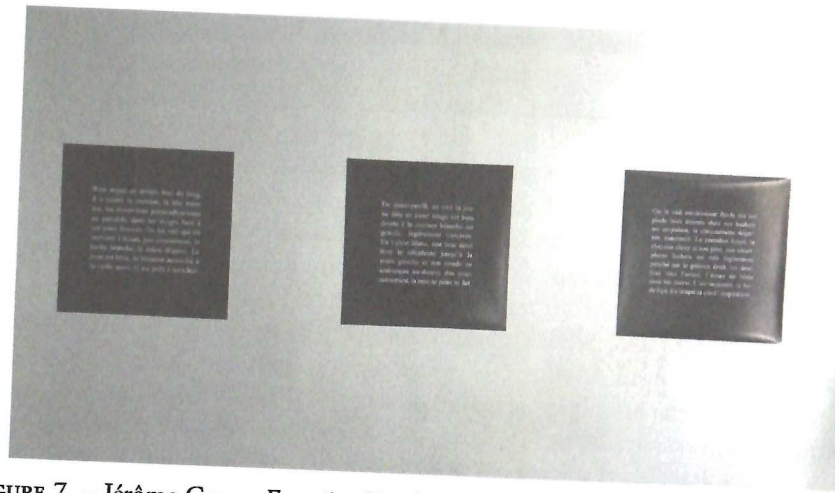


FIGURE 7. – Jérôme Game, *Frontières/Borders*, carte blanche à l'invitation d'Alessandro De Francesco, Anima Ludens, Bruxelles, juin-septembre 2017. Curateurs : François de Coninck, Alessandro De Francesco, Gregory Lang. Production : Anima Ludens, Solang Production Paris-Bruxelles, Language Art Studio. « Négatifs ».

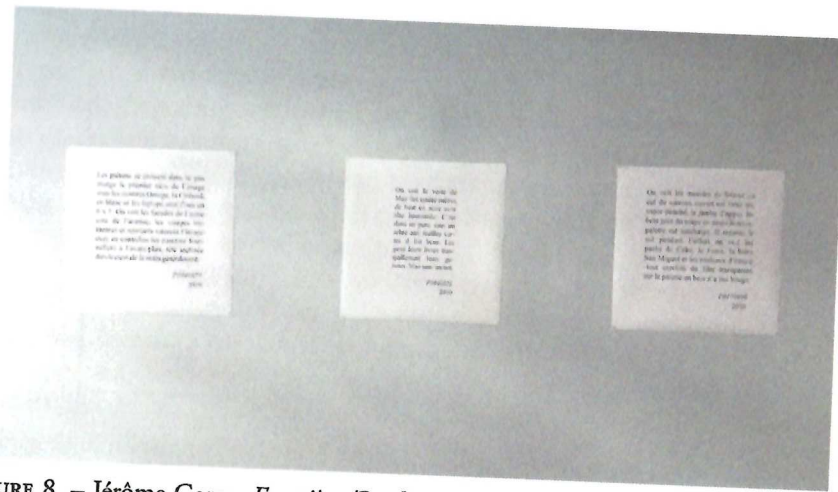


FIGURE 8. – Jérôme Game, *Frontières/Borders*, carte blanche à l'invitation d'Alessandro De Francesco, Anima Ludens, Bruxelles, juin-septembre 2017. Curateurs : François de Coninck, Alessandro De Francesco, Gregory Lang. Production : Anima Ludens, Solang Production Paris-Bruxelles, Language Art Studio. « Développements ».

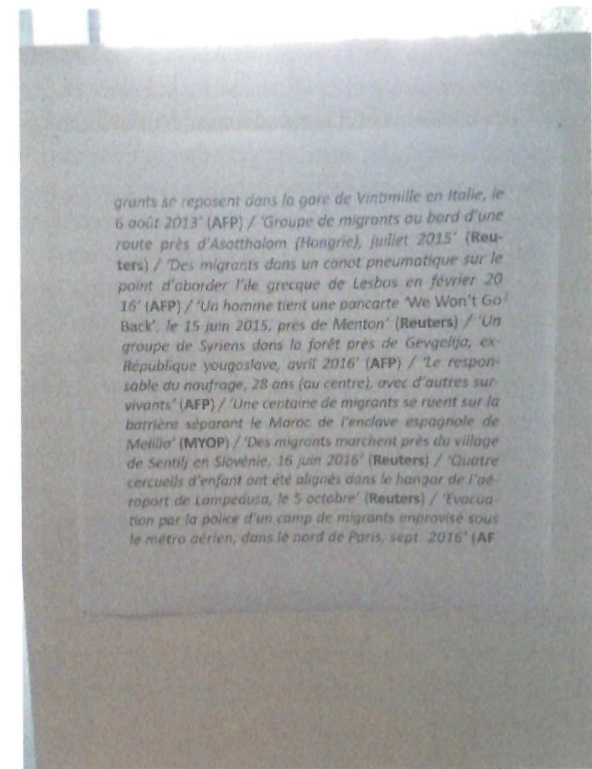


FIGURE 9. – Jérôme Game, *Frontières/Borders*, carte blanche à l'invitation d'Alessandro De Francesco, Anima Ludens, Bruxelles, juin-septembre 2017. Curateurs : François de Coninck, Alessandro De Francesco, Gregory Lang. Production : Anima Ludens, Solang Production Paris-Bruxelles, Language Art Studio. « Légendes ».

A.-C. R. – Ce qui est intéressant, c'est que les « Légendes » sont des images sans image : leur texte appelle des souvenirs d'images qui appartiennent à la mémoire collective. Leur lecture crée un effet de fiction, notamment grâce à leur regroupement thématique et, parallèlement, la mémoire collective de l'image travaille. Lorsque tu disposes en champ-contrechamp des « Légendes » qui concernent la pratique du yoga et la guerre en Syrie ou encore l'effondrement d'un immeuble-atelier au Bangladesh et Jeff Bezos, tu places les visiteurs au centre et les amènes à s'interroger sur le sens de cette confrontation. Le médium exposition aurait-il alors une puissance critique que n'aurait pas le livre ?

J. G. – Tu viens de dire les choses beaucoup mieux que moi quand tu as dit qu'il y a à la fois un effet de fiction dans ces photopoèmes, et un effet de réel, parce qu'on a une espèce de mémoire qui se dit « tiens, j'ai déjà entendu parler de ce truc-là quelque part, ça ne sort pas de je ne sais quel roman, c'est pour de vrai ». Et pourtant, ce « vrai »-là, cet effet de vérité est pris dans une narrativité qui pourrait s'entendre comme une fiction, dont l'autorialité serait abstraite et collective à la fois. C'est très juste je trouve, merci de me le faire comprendre comme ça. Pour la scénographie, c'est Godard qui est l'influence prépondérante. Lui, il fait tout ça au cinéma, j'veux dire *dans* le film : il passe son temps à y montrer des cartels et des photos, à creuser des profondeurs de champ intersémiotiques qui brisent les évidences, morales comme politiques. C'est dans cette dialectique-là, faite de rupture, de perte d'orientation, qu'une nouvelle agentivité critique est possible à mon avis, qui nous permette de comprendre « à nouveau » le réel, les signes, les émotions... Le médium exposition, qui m'a permis d'installer mes images dans des vecteurs littéralement orthonormés à travers l'espace, dans un champ-contrechamp concret, donne au projet poétique une efficace topographique immédiate, donc très puissante.

A.-C. R. – Tes projets en cours semblent envisager l'expographie au prisme de l'installation, dans le sens où celle-ci assumerait un discours critique, comme a pu le faire la muséographie critique à une époque. Est-ce le cas de ton projet d'expographie pour « Légendes » ?

J. G. – Oui, je crois qu'on peut le dire comme ça. Élargissant la série du même nom montrée à Bruxelles pour *Frontières/Borders* (et sous le même titre), c'est un projet qui devrait être exposé à Paris en 2024 et qui accrochera 12 photopoèmes de légendes aux murs d'une salle rectangulaire. Par montage dialectique (lorsque les photopoèmes se suivent sur un mur) ou par contrechamp (lorsqu'ils se font face sur deux), la simplicité de cette expographie vise à démultiplier les possibilités de mises en rapport critique par le public, au rythme de ses trajectoires dans l'espace. Congruence, opposition, re-séquençage : les causes comme les effets du contemporain raconté dans les images se compliquent et s'éclaircissent mutuellement à mesure que les regards-lecteurs se font l'opérateur d'une pensée en marche. Comme si la spectatrice avait les rushs d'une certaine façon, et qu'elle était une monteuse appariant, ajoutant ou contredisant un champ avec un autre, créant ainsi par sa propre intelligence et sa propre sensibilité son récit, son point de vue critique. Pour essayer de briser cette chose qui voudrait qu'à une image corresponde forcément un seul antagoniste, un seul compagnonnage. Il y a derrière tout

ça cette notion du spectateur émancipé dont parle Rancière, de la même façon que je disais tout à l'heure que les gens qui prennent des selfies, qui se servent de leur téléphone, peuvent tout à fait être des photographes documentaires. Ce qui m'intéresse ici, c'est de prendre des outils du cinéma mais sans rentrer dans le cinéma. Le cinéma, lui, il est forcément cursif (je parle du cinéma classique là) : l'expérience physique qu'on en a est celle d'un temps chronologique qui va de « Press Play » jusqu'à la fin de la bobine ou du fichier numérique. Ici, c'est l'exposition qui se fait table de montage – mais sans jamais finir le film. En ce sens elle propose au spectateur une agentivité qu'un livre relié, mis en page, ou qu'un film une fois monté, ne peuvent pas offrir tel quel. Et oui, très clairement : le résultat est politique, en ce qu'il suggère que cette puissance de dé/montage, de re/montage de l'« actualité » est bien la faculté de tout un chacun. Selon les mouvements de progression ou de rotation de son corps dans une topographie ouverte dont l'expographie est le médium, « on », chacune, chacun d'entre nous peut toujours mettre une autre image face, avant, après, ou aux alentours d'une image donnée.

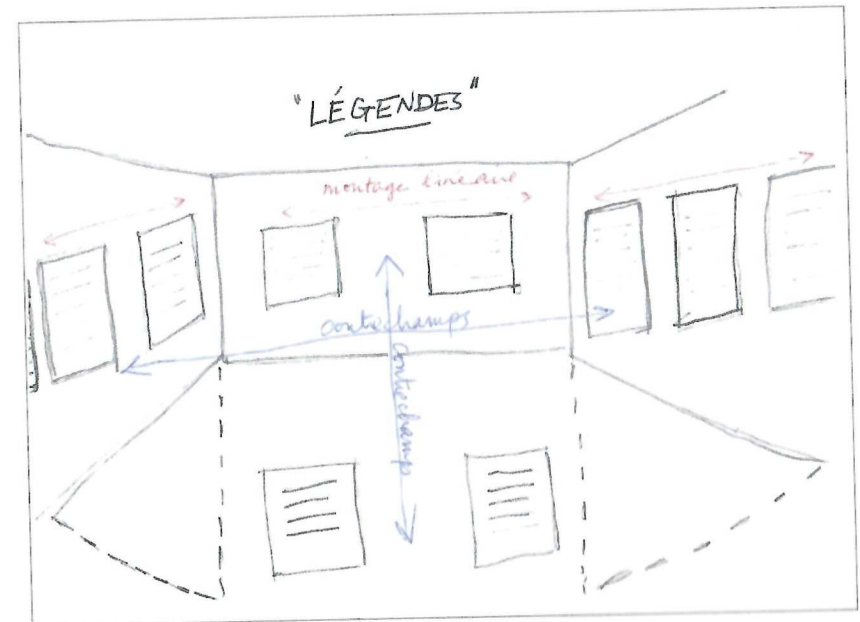


FIGURE 10. – Jérôme Game, « Légendes », projet d'expographie, 2022.

A.-C. R. – Ton dernier projet, *UN/STILL LIFE*, qui sera montré à Paris en 2024, au Centre Wallonie Bruxelles, prolonge ta réflexion sur la place des images et la force du *storytelling* qu'elles nous imposent. Il s'y opère une sorte de synthèse entre le lisible, le visible et l'audible puisque tu explores les trois dimensions à la fois, assumant aussi le fait de devenir vraiment photographe. Que signifie pour toi cette articulation texte – voix – photographie? La dimension critique de l'expographie est-elle toujours prégnante? L'espace est-il immersif? Quelle est, plus généralement, la part des sensations dans ces dispositifs?

J. G. – Cela m'aura pris pas mal de temps de venir à ce désir de montrer des photos, de « vraies » photos. Mais je ne pense pas les montrer sans langue autour ou à travers elles. Ce sont des images que j'ai prises à l'étranger, en Asie, au Moyen-Orient et aux États-Unis, et qui documentent la globalisation comme à la fois un processus très violent de standardisation et, paradoxalement, comme une scène où des singularités (formelles, corporelles, collectives) peuvent exister d'autant mieux qu'elles ont à résister à cette violence. En anglais, *UN/STILL LIFE* s'entend comme un jeu de mot entre *still life*, nature morte en français, et « toujours vie » ou « vie qui dure », si l'on traduit littéralement. En rajoutant le préfixe *un-* à *still* ça devient « qui bouge », « qui est en mouvement ». C'est donc un travail sur le vibré, le bougé paradoxal propre à ce médium. Et tu as raison de parler d'installation car, dans ce travail, je vais rajouter une strate ou un tour de vis supplémentaire dans la vrilte qu'est le *visible*, et c'est le son, le son d'une voix humaine en train de raconter des histoires et diffusé autour des images. L'expo est pensée comme un continuum entre deux types de rapports langue/image. D'abord un rapport de substitution : ce sont des photopoèmes accrochés aux murs. Et puis un rapport de factorisation : là, ce sont de « vraies » photographies accrochées aux murs et d'autres aussi, projetées juste à côté sous forme de fichiers numériques, mais qui ne sont visibles qu'à même la diffusion sonore d'une voix préenregistrée faisant récit de ce que l'image déploie, ou de ce qui lui échappe, de ce qu'elle déclenche fictionnellement. Dans le premier cas, on basculera sans cesse d'un dispositif de lecture (via la textualité de l'œuvre) à un dispositif de vision (via sa matérialité et son accrochage). Et dans le second, un *audivable*, un *visidible* montera dans l'environnement hybride créé par l'installation audiovisuelle. Dans les deux cas, on verra d'autant mieux qu'on lit ou qu'on entend, et on montrera d'autant mieux qu'on décrit ou qu'on raconte. Et entre les deux, il y aura une zone indéterminée faite d'images « ratées » ou en migration plutôt, en transition entre photopoèmes et « vraies » photographies : des rectangles de papier satiné où coexisteront des

aplats de couleurs et des bouts de textes, les uns ne parvenant pas complètement à manger les autres.



FIGURE 11. – Jérôme Game, *UN/STILL LIFE*, projet d'expographie, 2022.

A.-C. R. – Est-ce que finalement l'exposition, selon toi, serait un médium qui apprend à voir lorsque la littérature s'en empare?

J. G. – La littérature ne s'empare pas de l'exposition. Si je devais me servir de ce terme, je le conjuguerais dans l'autre sens : que quelque chose s'empare de la littérature, ça oui, que quelque chose lui arrive, de l'extérieur. Je préférerais toujours qu'elle soit une « cible », la littérature, voire une soi-disant « victime », jamais « victorieuse » ou « impériale », parce que comme ça, c'est bien sa capacité de résistance qui sera en jeu, sa puissance de devenir – et c'est elle qui m'intéresse. Par contre, elle peut se rejouer dans l'exposition, s'y refaire, à tous les sens du terme. Une exposition est là pour réoutiller le regard ou l'oreille. En s'incrutant dans ce travail-là, la littérature part à l'aventure : il va lui arriver quelque chose. Quoi? Elle ne le sait pas. Nous non plus. Mais on pressent qu'il va lui arriver quelque chose. De son côté, toute exposition se doit de reposer la question de son fonctionnement, de ce qu'elle fait, et comment. Sa valeur, sa portée critique ou

cognitive n'existent que via une méthode. Dans ce sens-là c'est un médium. Voir c'est percevoir. Percevoir c'est être forcé à re(conce)voir. Ce forçage-là, cette force, est un événement. La littérature en terrain expographique peut y prendre part. Et être prise par lui.



**Aurélié Mouton-Rezzouk** – Des expositions comme *UN/STILL LIFE* peuvent-elles être considérées comme des relectures de photopoèmes qui leur préexisteraient et trouveraient ici une autre place dans un nouveau dispositif? Est-ce que c'est l'œuvre qui fait le regardeur ou est-ce que tu réactives cette capacité d'une manière ou d'une autre par du métatexte, ou par quelque chose dans l'agencement qui dépasse le dispositif parce que, malgré tout, l'effet d'usure dans l'espace d'exposition est fort, les habitudes sont très prégnantes. Certes, on peut toujours se déplacer comme on veut mais la capacité d'interprétation ou le désir d'agir ne sont pas toujours là.

**J. G.** – Ces dix dernières années j'ai pris, 1 000, 2 000 photos, et donc je peux aller piocher là-dedans celles qui m'excitent à différents moments de mon travail et selon les besoins précis que j'ai. Ainsi oui, il est possible que de « vraies » photos d'*UN/STILL LIFE* soient certaines des sources de photopoèmes préexistants. Si ça se trouve, j'irai regarder les mêmes photos et les réécrirai différemment. Autrement dit, plutôt que comme relecture pour reprendre ton expression, je vois ça comme un sérialisme, c'est-à-dire une apparente répétition faisant surgir de la différence subrepticement, comme en infra-basse. Pour la partie du public qui connaîtrait ces photopoèmes antérieurs, on pourrait alors parler d'un travail de réminiscence entre texte (*i. e.*, image mentale) et image (*i. e.*, image tout court). Est-ce l'image qui fait le regard, ou le regardeur? Je crois que c'est ce que l'image fait au regardeur qui fait l'image, comment le regardeur y résiste. Charge à moi d'offrir, de poser dans l'espace quelque chose qui excite ce travail-là, qui en donne le désir comme tu dis – tu poses là le terme essentiel, je crois. Du métatexte peut y contribuer, mais il ne sera pas « strict » : il fera partie de mon dispositif plastique, par exemple sous forme de cartels un peu chelous qui grossissent comme ça, pour devenir tout un poème ou un mini-récit et retenir l'attention des regardeurs / lecteurs. Il n'y a aucun sens à faire une exposition si elle n'est pas voulue et pensée comme étant capable de susciter le désir des corps qui s'y trouvent, je suis bien d'accord avec toi. Mais il y en a encore moins à partir du principe que ce désir qu'on vise est faible et parfaitement hétéronome. Que chacun travaille ses propres puissances,

ou passe son chemin (c'est d'ailleurs aussi vrai dans un espace d'exposition face à des corps qui circulent que devant l'étal d'une librairie au rayon « poésie », ou d'autres corps sont également libres de s'arrêter, ou pas).

**Corentin Lahouste** – Le photopoème peut-il exister de manière isolée ou bien est-il quasi impensable de les dissocier? Quel est le rapport à la sérialité? Y a-t-il une évolution d'un projet à l'autre?

**J. G.** – C'est une question très vaste, vertigineuse même, quand on y pense, car à part certains retables derrière un autel monothéiste (et encore, les églises ou cathédrales disposent presque toujours de plus d'une toile, et de beaucoup de triptyques), les arts visuels fixes – peinture, photographie – se créent et s'exposent le plus souvent en séries, comme pour mettre du mouvement en(tre) eux de l'extérieur (tout le monde ne peut pas faire 24-images/seconde « de dedans »). Non, un photopoème tout seul sur sa page comme ça, dans un volume d'« œuvres complètes rassemblées », ou tiré/accroché sur son mur en solitaire, n'aurait pas grand sens pour moi. Le sérialisme lui est quasi-consubstantiel. Il y a aussi la question de l'objectivité. La « vraie » photographie elle-même dispose-t-elle de la même présomption d'objectivité (ou d'objectalité) que la peinture? Un tirage d'un côté, fût-il encadré, et une toile de l'autre, c'est-à-dire un châssis, un canevas? Je n'en suis pas sûr. Et c'est idem, mais cette fois dans l'autre sens, pour leurs régimes d'indicialité respectifs. Dans tout ça enfin, se pose la question du risque fétichiste propre à la non-sérialité (c'est comme ça que j'ai envie de retraduire ton « exister de manière isolée »). Éviter la pulsion du « représenter », du « faire (se) représenter » : c'est à cela que se voue le principe esthétique du photopoème, dans son écriture même, dans son intention première. D'où qu'il ne risquera jamais de fétichiser la langue en lui faisant prendre la place d'un « visuel-en-soi », parfaitement autonome d'apparaître en solitaire, en majesté, en « ne-manquant-de-rien ». Ce serait le comble.

**Corentin Lahouste** – Pourquoi?

**J. G.** – Je sais bien que le sérialisme peut tout aussi facilement entraîner un fétichisme plat, faible. À nouveau : il faudra juger sur pièce. Mais en attendant, si je vais apprendre à écrire chez les photographes, c'est notamment pour parvenir à débrancher toute surdétermination, tout essentialisme « languien » (de langue) qu'il peut y avoir dans le texte. C'est la même chose comme poète sonore quand je déconstruis « la parole » : enlever, ôter toute cette sur-présence, cette sur-signification qui encombre tout. Dans le sérialisme, quand ça marche bien, on peut voir

le bouger intrinsèque aux choses comme aux signes, à ce qu'ils reconstruisent. Non pas un système, tout l'inverse : une méthode, qui insiste. Non pas un *one-off* ou une exception mais bien un programme, une intention, un désir généralisé.

**C. L.** – Fais-tu un distinguo entre exposition et installation dans ta pratique? Y a-t-il un enjeu à distinguer éventuellement les deux?

**J. G.** – Une installation est une pièce. Une exposition est un agencement de pièces (même si l'on installe une expo ou que celle-ci peut contenir des installations). Ces deux niveaux peuvent se rejoindre jusqu'à s'identifier, comme on ramène les deux polarités d'un axe l'une vers l'autre. Parreno, Huyghe ou Gonzalez-Foerster par exemple. *UNISTILL LIFE* sera une exposition qui comportera des installations (des plaques de verre imprimées notamment, disposées en objets, ou encore une table d'archive avec des gants, une loupe etc.). À l'avenir, il est possible que je resserre les deux polarités dont je parlais à l'instant en une installation-expo travaillant l'archive comme un objet dans une grammaire générale du poème, au sens d'un poème, de l'expo comme texte singulier. On pourrait reformuler ce distinguo à échelle strictement lexicographique : dans expographie, on entend « graphe », dans « installation », on entend « objet », même si bien sûr les frontières ne s'arrêtent pas là. Organiser une circulation de l'un à l'autre de ces termes, c'est continuer à travailler la matérialité des choses, de toutes les choses, textes et images inclus. Mais j'ai envie de demander à ma collègue ce qu'elle répondrait à cette question.

**A.-C. R.** – Quand je parlais d'installation, je pensais au fait de construire un dispositif plus ou moins clos, à l'intérieur duquel se déplacent à la fois physiquement et mentalement les visiteurs pour construire le sens. Alors que l'exposition correspondrait davantage à un parcours. Pour moi c'est assez distinct de la question de l'expographie parce que à chaque fois il y a expographie de toute façon.

**J. G.** – Anne-Christine le dit très clairement : entre déplacement et parcours se joue l'écart propre à l'expographie comme médium, qui est bien l'échelle la plus pertinente car la plus synthétique, au sens de versatile. L'essentiel pour moi, c'est qu'on puisse circuler d'un endroit à un autre, et que le fait de circuler active les œuvres, la perception qu'on en a, qu'elles ne puissent jamais fonctionner complètement sans cette circulation dans un espace lui-même au travail.

**Bénédicte Duthion** – Par rapport à la notion de photopoème, dans quelle mesure vous ne retravaillez pas sur la figure littéraire de l'hypotypose dans le sens où le texte se substituerait à la photographie?

**J. G.** – Le plus souvent l'hypotypose croit (veut faire croire) à la fable d'un réalisme perceptif autorisé par (et renforçant en retour) un subjectivisme sûr de lui. Je crois que mes photopoèmes font tout l'inverse. Dans leur syntaxe, la perception gagne en souveraineté, en agentivité. Ce qu'on « croit vivre » dans mes descriptions photopoétiques me semble-t-il, ce n'est pas d'abord une « scène » dont la vraisemblance interne et la cohérence externe nous « frapperait » (pour reprendre les termes définissant « hypotypose » selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), c'est un événement perceptif en soi. Alors oui, il y a bien substitution, formellement, mais celle-ci est avant tout une traduction, au sens d'un devenir. Non pas que l'image devienne texte, ce qui ne voudrait rien dire. Mais bien au sens où les puissances de l'image s'imposent si fortement à l'écriture – laquelle passait déjà son temps à tendre vers ses différents « dehors », dont la vue – que celle-ci morphe sous l'effet du visuel, syntaxiquement, grammaticalement. Un devenir c'est quelque chose qui nous arrive. Le photopoème c'est de la photographie qui arrive à la langue. Et là, il n'y a plus aucune substitution qui tienne. Dans le processus que désigne ce terme, le différent revient au même, le remplace, fût-ce au prix d'un « reste » ineffable. Dans un devenir, le même est différenciation. Il n'y a pas de reste, fétichisé ou camouflé. Il y a des problèmes, des tensions, et les affirmations singulières auxquelles ils donnent lieu. Ce que mes photopoèmes transcrivent, ce n'est pas une image, c'est un regard, un regard sous condition d'imagéité, un regard qui n'est pas hors-sol ou hors-corps. Ce qu'on traduit, ce qu'on transcrit, c'est de la perception. Si on a un problème de principe avec ça, il ne faut pas « faire de la langue », il faut faire des mathématiques ou du codage informatique.

**B. D.** – Votre posture semble critique par rapport d'une part à ce flux incessant d'images et de textes auxquels le monde contemporain nous confronte et que vous souhaitez du spectateur ou du visiteur qu'il y ait cette prise de conscience.

**J. G.** – Je ne suis pas là pour éduquer le spectateur ou le rendre moins inconscient, « non-dupe » comme dirait Lacan. L'art ostensiblement critique prend les gens pour des crétins en même temps qu'il se regarde lui-même dans sa supériorité morale ou intellectuelle supposée. Je n'ai jamais cherché à faire cela, ni cru que je serais moi-même vacciné contre toute illusion sous prétexte que je réalise des images en mots. Quand je chiffre le réel sémiotique dans lequel on baigne,

c'est plus de l'ethnographie de mon propre état qu'autre chose. Je suis bien moi aussi à l'intérieur de cette condition contemporaine. Peter Szendy a fait une très belle exposition au Jeu de Paume qui s'appelle *Le Supermarché du visible*. Peter non plus n'est pas en train de se dire « tiens moi, parce que je suis extra-lucide, je ne suis pas en train d'être affecté par tout ça ». Il part du constat d'une condition partagée et de comment on peut la vivre. Donc si effet critique il y a dans ce que je fais, et je ne le vivrais pas comme une catastrophe, c'est à même une description ethnographique qui m'englobe, dans laquelle je demeure. Voir comment on est soi-même là-dedans. Voir si l'on pourrait y être sans finir intégralement écrabouillé par cette industrialisation des choses. Tout le contraire me semble-t-il, d'une « posture » ou d'un « art » critiques qui passeraient leur temps à s'excepter héroïquement du monde ou à pointer vers l'émancipation « réelle » (comme on disait le socialisme). Écrire à même les affects et les percepts, comme je tente de le faire depuis le début, quelles que soient les sensations considérées (l'audition, la vision, le geste etc.), est strictement incompatible avec cette intention. Qu'il faille frapper sur ce dont GAFAM est partiellement le nom, oui, très clairement. Qu'il faille s'interdire par principe de s'emparer d'outils sémiotiques partout où l'on pourra pour agir poétiquement, certainement pas. Ces deux agirs – frapper, s'emparer – sont compossibles, charge à nous d'inventer l'espace non-euclidien, le jeu d'échelles expressives ou la topographie sémiotique qui nous le permettra, c'est-à-dire où ils ne s'annexeront ni ne s'effaceront l'un l'autre. Walter Benjamin donc, plutôt qu'Adorno, pour le dire vite. Ou Rancière plutôt que Bourdieu, Baudrillard, où qui on voudra. Et encore : tous ces noms propres tournent vite en rond. L'agir critique d'une œuvre est un pari, pas une rédemption, une vanité ou une dépression mélancolique.

**B. D.** – Concernant votre utilisation du champ-contrechamp, ce qui m'a dérangé, c'est quand vous parlez de Bezos et d'Alep, effectivement c'est à l'opposé, mais il manque cette unité car dans un champ-contrechamp au cinéma, c'est quand même dans un même lieu. Aussi je voudrais que vous reparliez de cette question du champ-contrechamp.

**J. G.** – Vous avez raison, au cinéma, le champ-contrechamp existe dans un même espace-temps : la vue du film. Mais c'est aussi un dispositif : perceptif, cognitif, critique. Et le cinéma ne servirait à rien si ses inventions ne valaient que pour les 120 minutes qu'on passe dans une salle sombre. L'unité dont vous parlez, qui serait manquante dites-vous dans mes photopoèmes, je crois que c'est l'expographie qui la crée au contraire, c'est-à-dire le corps du spectateur, ces « déplacements et

parcours » dont parlait Anne-Christine tout à l'heure. C'est ce corps-là, au travail, qui refait l'intériorité perceptive propre à l'expérience écranique que vous semblez évoquer. Et c'est à ses propres puissances que je m'adresse. C'est à elles que je crois. C'est donc d'une unité ouverte qu'il s'agit dans mes expositions, d'une unité-sans-organes (d'en avoir autant que le public) pourrait-on dire. Même dans l'empire du film en train de se dérouler sans qu'on n'y puisse rien depuis notre fauteuil de spectateur, un regard n'est jamais seul, n'est jamais fixe, car espérons-le, à un moment donné, nous sortirons de la salle obscure, nous sortirons dans la rue, le métro, chez nous ou ailleurs. Champ-contrechamp ne désigne pas seulement la vectorisation propre à tel ajointement de bouts de pellicule. Dans le sens godardien dans lequel je l'emploie, ce terme veut dire qu'une position n'est jamais seule : il n'y a que du repositionnement, de l'humain qui bouge, à échelle de rétines comme de jambes. Cette pluralisation propre à tout positionnement – et la politique qu'elle suggère –, le trope du champ-contrechamp peut tout à fait la faire voyager à l'extérieur de la salle de cinéma. La puissance d'un art s'évalue je crois, à sa capacité à refaire les corps et la pensée de celles et ceux qui en ont fait l'expérience une fois qu'il n'est plus directement en contact avec eux.

## Exposition de la littérature

L'on pense souvent que la littérature n'est qu'une affaire de livres, et qu'elle s'expose mal, parce qu'elle ne serait qu'écriture. Deux idées reçues que dément le nombre considérable d'expositions organisées chaque année au sujet des arts littéraires. Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature fait l'objet d'expositions de plus en plus nombreuses et variées dans leurs formes, qu'il s'agisse de mettre en valeur de grands auteurs, des mouvements littéraires, des œuvres ou d'investir l'exposition comme espace de création à part entière. Réunissant professionnels de l'exposition et chercheurs, ce livre très illustré est le premier à en éclairer à cette échelle l'histoire et la diversité d'enjeux grâce à des études ponctuant des témoignages de professionnels.

David Martens est commissaire d'exposition et professeur de littérature française (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles) à l'université de Louvain (KU Leuven). Il s'intéresse aux médiations de la littérature. Il a fondé en 2016 le réseau des RIMELL (Recherches interdisciplinaires sur la muséalisation et l'exposition de la littérature et du livre) ainsi que le site [www.litteraturesmodesdemploi.org](http://www.litteraturesmodesdemploi.org), qui coordonnent les recherches sur les rapports entre littérature et exposition. Isabelle Roussel-Gillet est professeure de littérature contemporaine et de muséographie à l'université d'Artois. Avec Serge Chaumier, elle y codirige le master expographie-muséographie écoresponsable. Elle a pensé des dispositifs de médiation pour des manuscrits ou éditions rares (Scriptorial d'Avranches), et accompagné des expositions en lien avec la littérature (J. Verne, J.-P. Toussaint, A. Ernaux).

En couverture : La cité internationale de la langue française © Hélène Raboteur - L'art de musar.



PUBLIÉ AVEC LE SOUTIEN  
DE L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE  
DE LOUVAIN ET DU LABORATOIRE  
TEXTES ET CULTURES  
DE L'UNIVERSITÉ D'ARTOIS



[www.pur-editions.fr](http://www.pur-editions.fr)  
ISBN : 979-10-413-0332-8



9 791041 303328

30 €