

*Le mini phototexte de Martine Aballéa**

Elisa Bricco**

ABSTRACT

Le mini phototexte est un genre d'objet intermédial qui est pratiqué par des artistes et des écrivains, se situant aux marges de la création en littérature et de celle en arts plastiques. Témoin de l'hybridation des formes et des médiums dans les pratiques créatives contemporaines, le mini phototexte est un instrument permettant de poser de grands questionnements concernant la forme, la narration, la fiction et de les appliquer à des œuvres minimales. Cette étude se penche sur les mini phototextes créés par l'artiste Martine Aballéa, qui ont été exposés en installations et publiés en catalogue. Les analyses de quelques-uns de ces objets permettront d'en démontrer le haut potentiel de développement narratif dérivant de la relation entre les composantes textuelles et visives qui se met en place de manière très variée. En outre, la consistance minimale ouvre des grandes possibilités de dialogue avec le spectateur/lecteur qui est sollicité à participer à la construction des histoires proposées.

The mini phototext is a kind of intermediate object that is practised by artists and writers, situated on the margins of creation in literature and in arts. Witnessing the hybridization of forms and mediums in contemporary creative practices, the mini phototext is an instrument that allows us to ask great questions about form, narrative, fiction and to apply them to minimal works. This study looks at the mini phototexts created by the artist Martine Aballéa, which have been exhibited in installations and published in catalogues. Analyses of some of these objects will demonstrate their high potential for narrative development deriving from the relationship between the textual and visual components, which takes place in a wide variety of ways. Moreover, the minimal consistency opens up great possibilities for dialogue with the spectator/reader, who is invited to participate in the construction of the proposed stories.

* Il est possible de visualiser des images de l'artiste en ligne : *Sang Vert*, <<https://crennjulie.com/2013/11/22/martine-aballea-lisieres-laura-16/>> ; *L'institut liquéfiant*, <<http://www.lacritique.org/article-martine-aballea-architecte-de-chambres-et-jardins-de-lumiere>>.

** Università degli Studi di Genova.

1. Introduction

Depuis quelques années on constate l'amplification d'un phénomène d'hybridation entre les pratiques artistiques et littéraires qui s'est développé de manière exponentielle dans le dernier quart du XX^e siècle¹. Il est clair que les relations interartistiques ont toujours existé² et que tous les artistes et créateurs ont puisé, de manière plus ou moins importante, aux apports de leurs prédécesseurs et de leurs contemporains, toutes disciplines confondues; pourtant, les relations intermédiales deviennent de plus en plus développées au fur et à mesure que les technologies pénètrent dans notre quotidien et envahissent tous les champs de notre savoir et de notre existence.

Bruna Donatelli a consacré plusieurs études à ces entrelacs artistico-littéraires et à l'intermédialité, lorsqu'elle a posé son attention, par exemple, la relation de Gustave Flaubert avec la musique, sur celle de Michel Butor avec la photographie, ou sur les transpositions intermédiales des bédéastes Posy Simmonds et Philippe Druillet lecteurs des romans de Flaubert³. Pour lui rendre hommage je tiens, avec cette étude, à poursuivre ma réflexion sur une forme de création métissée bien récente, où la photographie et le texte sont composés afin de mettre en

¹ Je ne citerai ici que quelques-uns parmi les ouvrages les plus récents consacrés au sujet : E. Bricco (éd.), *Le bal des arts : Le sujet et l'image: écrire avec l'art*. Macerata, Quodlibet, 2015. Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/quodlibet/443>> (dernier accès 06.01.2021) ; P. MOUGIN, *Moderne/contemporain. Art et littérature des années 1960 à nos jours*, Dijon, Les presses du réel, 2019, et *La Tentation littéraire de l'art contemporain* (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2017 ; M. NACHTERGAEL, *Poet against the machine. Littérature, médias et technologies*, Paris, Le Mot et le reste, 2020.

² En guise d'exemple on peut se référer à la discussion de Lessing sur la prééminence de la poésie sur la peinture du point de vue de la capacité de raconter la réalité de manière complète, dans le *Laocoon, ou Sur les limites de la peinture et de la poésie*, 1776. Cf. B. VOUILLOUX, *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002.

³ « Résonances flaubertiennes : *La Tentation de saint Antoine* de Frogerolle et *Uspud* de Satie », Flaubert, 21 | 2019. <<http://journals.openedition.org/flaubert/3617>> (dernier accès 06.01.2021) ; « Instantané littéraire. Les "légendes" de Michel Butor », in Bricco (éd.), *Le Bal des Arts. Le sujet et l'image, écrire avec l'art*, cit., pp. 275-291 ; « Gemmazioni. Posy Simmonds rilegge Flaubert », in B. Donatelli (éd.), *Rifrazioni d'autore*, Roma, Editoriale Artemide, 2013, pp. 85-96 ; « La Salammbô de Philippe Druillet. Entre beauté spatiale et beauté ancestrale », in G. Séginger (éd.), *Salammbô dans les arts, Lettres Modernes*, Série Flaubert, n. 8, Déc. 2106, pp. 123-133. Cf. en outre, et à titre d'exemple non exhaustif, la liste des ouvrages qu'elle a dirigés : *Flaubert en musique : transmédiation musicales de l'œuvre flaubertienne*, *Flaubert. Revue critique et génétique*, n. 20, 2018 ; *Il ritmo nelle arti e nei saperi* (avec F. Fiorentino), *Igitur*, n. 7, A. VII n.s., jan.-fév. 2006 ; *Bianco e nero, nero su bianco. Tra fotografia e scrittura*, Napoli, Liguori Editore, 2005.

place des narrations fictionnelles très particulières : il s'agit du mini phototexte⁴.

2. *Écriture et photographie en milieu artistique*

Les mini phototextes sont des objets hybrides où deux différentes formes médiales cohabitent et dialoguent : ce sont des dispositifs où les photographies interagissent avec le texte, c'est-à-dire des objets phototextuels visant à former des discours, à raconter des événements, à retracer des parcours existentiels de manière essentiellement narrative et fictionnelle. La production des phototextes en petit format, composés d'une image et d'un texte bref, est bien constituée et de plus en plus courante : elle est favorisée aujourd'hui par la diffusion des technologies numériques, par le développement pervasif des réseaux sociaux et par celui des outils pour la publication en ligne⁵ et cela élargit aussi la possibilité d'atteindre un public de lecteurs très vaste⁶.

Cependant, il est tout aussi vrai que les pratiques de fabrication mêlant photographie et textes brefs sont apparues sur la scène artistique à partir des années 60 aux États-Unis et 70 en France. Des artistes comme Jean Le Gac, Christian Boltanski d'abord et Sophie Calle ensuite, mais aussi des écrivains comme Michel Butor⁷, adoptent cette forme de création en accompagnant les photographies de textes, souvent en forme de didascalies, mais qui composaient aussi des récits selon les situations et les projets différents. Ces expériences ont été très réussies et ces auteurs ont contribué au développement de la forme mini phototextuelle

⁴ Cette étude constitue la poursuite de ma réflexion sur ce sujet en vue de la composition d'un essai qui lui sera entièrement consacré. Les articles parus où j'ai déjà affronté quelques aspects de ce sujet sont : « Micro/Photo/Fictions contemporaines : *Minifictions et Photoromans* » *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, n. 2, 2017, pp. 14-27. <<http://revistas.uspceu.com/index.php/microtextualidades/article/view/31/19>>, (dernier accès 06.01.2021) ; « Forme foto testuali brevi: ironia e intermedialità », G. FERRECCIO, L. MARFÈ, *CoSMo*, 13/2018, *Borders of the Visible - I: Intersections between Literature and Photography*. <<http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/3094>>, (dernier accès 06.01.2021) ; « Entre écriture et image: la forme brève chez Christian Garcin », in M. Zapata (dir.), *Du bref et du court*, Presses Universitaires François Rabelais, Tours, 2020, pp. 217-234.

⁵ R. EUGENI parle de « pervasività sociale » des média aujourd'hui, in *La Condizione post-mediale*, Milano, Editrice La Scuola, 2015, p. 27.

⁶ Cf. NACHTERGAEL, *Les Mythologies individuelles*, Amsterdam, Rodopi, 2012, p. 12.

⁷ Cf. l'article déjà cité de Bruna Donatelli où elle prend en compte les photographies légendées du romancier qui a composé une œuvre d'artiste aussi.

qui, seulement dans quelques cas, s'est déployée du côté du fictionnel. En effet, le simple fait de légender des photographies, comme le fait Christian Boltanski dans son exposition *Album de la famille*⁸ par exemple, ou Jean Le Gac dans la plupart des pages de son ouvrage autobiographique consacré au *Peintre de Tamaris près d'Alès*⁹, n'implique pas la présence de la fiction. Et cela s'avère aussi dans les *Histoires vraies*¹⁰ de Sophie Calle où, malgré la forte empreinte narrative, le récit à fondement autobiographique est plutôt factuel que fictionnel.

Les ouvrages et les auteurs mentionnés ci-dessus sont des artistes qui ont participé au développement du *Narrative Art*¹¹, pourtant le phénomène du mini phototexte concerne aussi l'écriture littéraire car, surtout dans les dernières années, des écrivains contemporains en ont publié plusieurs ; je citerai par exemple : Christian Garcin¹², Patrick Suel¹³, Jérôme Game¹⁴. Il s'agit de projets comportant des collaborations avec des photographes pour Garcin et Suel, ou bien d'un projet de création d'un phototexte à dimension monomédiale¹⁵ pour Game, où c'est la forme du texte qui prend celle d'une photographie de type Polaroid, et dans chacun des textes-clichés on découvre des références concrètes à la composition et à la description d'images. Dans tous les cas, la narration se déploie au niveau du simple dispositif : les recueils ne sont que des compositions de narrations indépendantes les unes des autres pour les deux premiers cas ; chez Game on peut procéder à une double forme de lecture, soit au niveau de chaque texte soit à celui de l'ensemble du recueil.

⁸ C. BOLTANSKI, *Album de la famille*, exposition à Documenta, Kassel, 2012.

⁹ J. LE GAC, *Le Peintre de Tamaris près d'Alès. Recueil de photos et de textes : 1973-1978*, Crisnée, Yellow Now, 1979.

¹⁰ S. CALLE, *Histoires vraies*, Paris, Actes Sud, 1994.

¹¹ Cf. NACHTERGAEL, *Contre-récits. De quelle matière sont faites les narrations contemporaines ?*, inédit présenté en vue de l'habilitation à diriger des recherches en novembre 2019, où elle prend en examen les narrations des artistes contemporains redevables du post *Narrative Art*.

¹² C. GARCIN, P. DEVRESSE, *Mini-fictions*, 2016. <<http://remue.net/spip.php?rubrique839>>, (dernier accès 06.01.2021).

¹³ L. SUEL, P. DEVRESSE, *Photoromans*, Bruxelles, Husson, 2008.

¹⁴ J. GAME, *Développements*, Paris, Manucius, 2015.

¹⁵ Comme l'indique M.O. HERTRAMPF, les phototextes peuvent être monomédiaux lorsqu'il n'y a pas la présence de l'image ou bimédiaux, dans *Narration et photographie. Enjeux intermédiaires dans des photo(auto)biographies et photo(auto)fictions contemporaines : Raczymow, Ronis, Deville*, in Bricco (éd.), *Le Bal des arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, cit., pp. 245-259.

3. *Qu'est-ce que le mini phototexte?*

Le mini phototexte est un dispositif composé d'une photographie et d'une portion textuelle d'étendue variable, d'une ligne à quelques pages, souvent accompagné d'un titre pour former une sorte d'emblème¹⁶. Comme expliqué plus haut, je me concentrerai sur des dispositifs développant une narration fictionnelle propre, afin d'en montrer les spécificités et les potentialités dans la construction de mini histoires.

Deux mises à point épistémologiques sont nécessaires afin de bien cerner cette forme aussi mouvante qu'hybride : d'un côté il est opportun de réfléchir sur la notion de forme brève, vu que le phototexte en question est mini ou micro ; de l'autre côté, un approfondissement sur la notion de fiction sera utile afin de pouvoir distinguer les mini phototextes fictionnels par rapport aux autobiographiques, aux documentaires, aux simples légendes photographiques aussi.

Le mini phototexte est une forme narrative brève qui pourrait être assimilée à des pratiques très présentes dans le panorama littéraire français contemporain. À titre d'exemple on peut citer des ouvrages comme ceux de Régis Jauffret, *Microfictions*¹⁷ et *Fragments de la vie des gens*¹⁸, qui sont composés de très courtes fictions se succédant sans solution de continuité, dans le sillage des *Nouvelles en trois lignes* de Félix Fénéon. On peut se référer aussi aux récits des vies exemplaires comme le fait Christian Garcin dans *Vidas*¹⁹, où des brèves vies de personnages réels ou imaginaires sont racontées par de courtes esquisses narratives sous l'égide des *Vies des hommes illustres* de Plutarque. La particularité de ces ouvrages est que ce sont des recueils comportant une certaine homogénéité thématique ou formelle : les textes de Jauffret racontent des existences problématiques voire tragiques, les vies racontées par Garcin sont composées à partir de quelques données documentaires pour la plupart réelles sur des personnages historiques, pour construire des situations imaginaires. Ainsi, le mini phototexte pourra être inséré dans un recueil ou bien être publié sur le web ou exposé de manière indépendante dans une installation²⁰.

¹⁶ Cf. M. COMETA lorsqu'il analyse la rhétorique du phototexte en identifiant trois formes majeures : l'emblème, le portrait et l'atlas dans *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Cometa, R. Coglitore (éds), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, pp. 69-115.

¹⁷ R. JAUFFRET, *Microfictions*, Paris, Gallimard, 2007.

¹⁸ JAUFFRET, *Fragments de la vie des gens*, Paris, Verticales, 2000.

¹⁹ GARCIN, *Vidas*, Paris, Gallimard, 1992.

²⁰ On pourrait faire référence aussi aux *small stories* qui ont été analysées et théorisées

Une autre caractéristique du mini phototexte que je m'apprête à analyser est sa dimension fictionnelle vu qu'il est très circonscrit et qu'il pourrait ne pas comporter assez d'éléments pour mettre en scène une histoire. En effet, on a déjà remarqué que des éléments particuliers sont nécessaires pour qu'une histoire soit mise en place. Gérard Genette expose dans *Nouveau discours du récit* une synthèse de ses convictions à ce propos : « Pour moi, dès qu'il y a acte ou événement, fût-il unique, il y a histoire, car il y a transformation, passage d'un état antérieur à un état ultérieur et résultant. "Je marche" suppose (et s'oppose à) un état de départ et un état d'arrivée²¹ ». Il est clair que, pour qu'il y ait une histoire, on doit compter sur au moins une action, un événement, c'est-à-dire un passage d'une situation à une autre. Cela implique également la présence d'un encadrement spatio-temporel et des aspects causaux liés à l'action, à son engendrement et des événements qui y sont contenus. Si on élargit cette réflexion à l'image pour interroger les potentialités narratives, on peut prendre en compte l'argumentation de Aaron Kibédi Varga qui a repris les raisonnements de Lessing²². L'auteur affirme qu'« une image fixe peut fort bien représenter une action mais il est douteux qu'elle puisse embrasser l'ensemble des éléments constitutifs minimaux d'un récit [...]»²³. Et il se demande : « Comment passer de l'action au récit? Peut-on suggérer un récit tout en ne représentant qu'une action? Voici le problème central de toute narratologie visuelle²⁴ ». Les travaux récents de la psychologie cognitive et surtout des neurosciences sur les processus de la construction de la narration et des histoires²⁵, nous ont démontré que le spectateur qui est en face d'un tableau, ou d'une photographie, où il est représenté/capté une action en train de se déployer, imagine automatiquement l'avant et l'après de l'action : il s'en construit l'histoire²⁶.

Il devient alors d'autant plus intrigant de s'interroger sur le

par A. GEORGAKOPOULOU in *Small Stories, Interaction and Identities*, Amsterdam, Philadelphie, John Benjamins, 2007, mais le contexte où se développe sa recherche, celui de la sociologie et des récits oraux spontanés, n'est pas celui que j'envisage dans mon étude qui se penche plutôt sur les productions artistiques et littéraires.

²¹ G. GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 14.

²² A.K. VARGA, *Discours, récit, image*, Paris, Mardaga, 1990.

²³ *Ibid*, p. 97.

²⁴ *Ibid*.

²⁵ Cf. V. GALLESE, M. GUERRA, *Lo schermo empatico: cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina, 2015.

²⁶ Cf. le récent ouvrage de J.-M. SCHAEFFER, *Les Troubles du récit*, Vincennes, Thierry Marchaisse, 2020.

fonctionnement des mini phototextes, sur la construction de la narration et de l'histoire par la relation de l'image et du texte. Je me concentrerai sur un cas d'étude particulier : les *Romans partiels* de Martine Aballéa, une artiste franco-américaine qui travaille avec des supports divers et des techniques mixtes, liant images et textes pour construire des objets visio-textuels qui sont présentés dans des expositions ainsi que dans des publications.

En guise de présentation de l'artiste j'utiliserai un extrait de l'article qui lui est consacré dans le *Dictionnaire universel des créatrices*, où on rend compte de sa démarche créatrice :

Artiste du « vraisemblable », elle conçoit des œuvres qui se situent aux confins du vrai et du faux, aux frontières de la fiction et de la réalité, dans l'entre-deux ténu de l'œuvre et du produit, du naturel et de l'artificiel. Son art est art des contagions et des mutations, à l'image de ce champignon brillant, mi-végétal, mi-minéral, se nourrissant de béton, qu'elle a simplement accroché au plafond du musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1983. Les objets, images et textes qu'elle met en scène depuis 1976 portent tous la marque de cette précarité. Ils existent dans une zone intermédiaire et incertaine, abolissant les immatriculations et les appartenances, en même temps qu'ils aspirent tous à provoquer des sentiments qui ne participent pas uniquement de la délectation esthétique. Ses propositions visuelles constituent en effet, le plus souvent, des invites pour de possibles usages, des accroches publicitaires pour de potentielles consommations²⁷.

4. *Le mini phototexte de Martine Aballéa*

Dans le livre *Roman partiel*²⁸ on présente l'œuvre et la démarche artistique de Martine Aballéa, tout en proposant un noyau assez étendu de ses créations. Le volume contient les essais des critiques d'art Pascale

²⁷ B. MARCADÉ, *Martine Aballéa*, in A. Fouque, M. Calle-Gruber, B. Didier (éds) *Dictionnaire universel des créatrices*, Paris, Des femmes Antoinette Fouque, 2013, non paginé <https://books.google.it/books?id=30BCwAAQBAJ&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y&hl=fr#v=onepage&q&f=false>, (dernier accès 06.01.2021).

²⁸ M. ABALLÉA, *Roman partiel*, Paris, Sémiose éditions, 2009. Toutes les références à cet ouvrage seront insérées dans le texte précédées du sigle RP suivi du numéro de la page.

Cassagnau²⁹ et Élisabeth Lebovici³⁰ qui aident le lecteur à se repérer dans les œuvres et les techniques utilisées par l'artiste et offrent des suggestions de réflexions qui sont utiles pour interroger la pratique de la création des mini phototextes aussi. En effet, toutes les œuvres exposées dans le volume sont composées d'images et d'écriture : la portion textuelle utilisée est variable et peut s'étendre de la simple enseigne présente dans l'image de *Hôtel Titanic* (RP, p. 35), aux quelques lignes d'une didascalie de photographie, à quelques paragraphes ; selon les dispositifs et leur présentation, en volume ou dans une exposition, les formes sont très variées. Je me pencherai sur les mini phototextes où se forme un noyau fictionnel où le spectateur/lecteur peut percevoir qu'une histoire d'invention lui est racontée.

Martine Aballéa joue avec les codes et compose par exemple des récits faussement documentaires, comme *Un Jardin inconnu* (RP, pp. 38-39), où elle accompagne l'image partielle d'un treillis avec des fleurs et des plantes fausses aux couleurs très vives et innaturelles, d'un texte relatant un épisode de la vie d'un prétendu botaniste anglais du XVIII^e siècle. Le texte – dans un souci de vraisemblance – contient aussi une citation du livre d'observation de Jeremy Sorrington qui s'explique sur la coloration très forte de ses plantes, en prétendant avoir expérimenté des techniques particulières de cultivation. La relation entre le texte et l'image est très étroite puisque ce sont précisément les couleurs et le fond sombre de l'image qui attirent le regard de l'observateur. Le dispositif compose ainsi une contre-narration où l'autrice joue sur l'in vraisemblable, soit dans l'image, soit dans le texte : celui-ci fournit à l'image un contexte et une vraisemblance historique. La nature fictionnelle du dispositif est indéniable, rien n'est vrai sauf la réalité physique de l'image qui est, elle aussi, composée, retouchée, coloriée de manière à devenir fausse, fictionnelle elle aussi³¹.

Un autre dispositif qui fonctionne de manière différente est *L'Arbre à bijoux* (1982, RP, pp. 40-41), une installation formée par la photographie d'une plante ornementale, à l'apparence asiatique, avec les feuilles d'un vert intense et des espèces de lianes qui descendent du haut en bas, pourvue de fleurs blanches, qui ont été appliquées en post production. Ce

²⁹ P. CASSAGNAU, *Sémiotique d'un train fantôme*, in ABALLÉA, *Roman partiel*, cit., pp. 5-14.

³⁰ É. LEOVICI, *Autels de passe*, in ABALLÉA, *Roman partiel*, cit., pp. 17-34.

³¹ Sur le caractère fictionnel des œuvres d'Aballéa voir J. DUTEL, *Les Horizons Incertains (2010) de Martine Aballéa*, in P. Edwards, J.-P. Montier, V. Lavoie (éds), *Actes du colloque « Photolittérature, littératievisuelle et nouvelles textualités »*, 2013, Paris, NYU, 26-27 octobre 2012, <<http://phlit.org/press/?p=1976>>, (dernier accès 06.01.2021).

mini phototexte se déploie sur une double page où l'image apparaît dans celle de gauche et, celle de droite contient le texte précédé d'un titre : NOR-BU SIN-SDON-HABITAT : TIBET. Ce titre renvoie évidemment au nom de la plante et à sa provenance et, permet de comprendre comment le dispositif mime la structure d'un ouvrage botanique parce que le texte qui suit contient les éléments de description concernant la plante et sa découverte. En effet, les quatre paragraphes de longueur différente décrivent les caractéristiques physiques de la plante, en faisant référence aux fleurs blanches artificielles : « cette plante a la particularité d'assembler en structures cristallines les minéraux assimilés de la terre » (RP, p. 41). Par la suite, le texte propose d'abord l'introduction au récit d'un explorateur anglais, ayant voyagé au Tibet au XIX^e siècle, relatant sa découverte de la plante extraordinaire, et ensuite un extrait de son journal, cité entre guillemets, où Sir Lewis Adams raconte les circonstances de sa rencontre émerveillée avec la plante. Le caractère fictionnel de cette installation est complet et très construit : l'image photographique est manipulée et le texte est une pure invention de l'artiste. Le dispositif phototextuel instaure un régime fictionnel con-stitué par l'évidence que ses composantes sont fausses et visant aussi à solliciter l'activité du lecteur, ainsi qu'Aballéa a expliqué dans un entretien : « J'amorce des récits, au spectateur de les terminer à sa guise³² ». Du point de vue de sa forme et de la dynamique narrative qui s'y met en place, ce phototexte peut être considéré comme une forme d'emblème³³ où tous les éléments concourent à construire l'idée globale de l'objet illustré : le titre annonce la présence de quelque chose de précieux, l'image présente la plante avec les fleurs artificielles, le texte, précédé par le sous-titre comportant une donnée à caractère documentaire, crée un contexte vraisemblable et insère la plante dans une narration visant à lui donner une consistance réelle. Au-delà de la contre-narration du récit documentaire et de la chronique de voyage qui est encore présente, l'expérience du lecteur qui s'y déploie est celle de l'approche d'un texte fictionnel où, après avoir pris connaissance de l'existence de cette plante et des circonstances de sa découverte, il pourra imaginer d'autres aventures, inférer et construire ses propres narrations.

La sollicitation du lecteur chez Martine Aballéa est toujours à l'œuvre vu qu'elle multiplie les formes de ses créations et que son penchant ludique est très important. On peut prendre en examen un autre mini

³² *L'art contemporain se lie au patrimoine*, Ouest-France, 20/09/2010. <https://rennes.maville.com/actu/actudet_-l-art-contemporain-se-lie-au-patrimoine_6614-1517130_actu.Htm>, (dernier accès 06.01.2021).

³³ COMETA, *op. cit.*, pp. 93-94.

phototexte, celui de *Sang vert* (1985, RP, p. 55), qui fait partie de la séquence des *Affiches pour des films qui n'existent pas encore*. Le titre est explicite sur la possibilité de ces *affiches* de rendre compte de narrations potentielles : le film n'existe pas encore, mais les noyaux narratifs se trouvent dans ces dispositifs. *Sang vert* fonctionne de manière encore différente par rapport aux objets précédents : une photographie remplit tout l'espace de la page et le texte apparaît à l'intérieur de l'image, superposé à celle-ci, constituant ainsi une sorte de fond. Cette *affiche* propose une autre variation, du point de vue spatial, de la forme emblème : le titre en caractères très grands est situé en haut au centre et le texte se trouve en dessous toujours centré mais situé dans la deuxième moitié de l'image verticale, il est écrit en caractères beaucoup plus petits et est composé de deux paragraphes de sept et trois lignes. L'image présente un paysage au crépuscule ou à l'aube, où les trois quarts de l'espace en vertical sont occupés par le ciel, et tout en bas apparaît, très foncé, le toit d'une grande bâtisse à l'allure orientale, entourée d'arbres et de palmiers... La dynamique narrative de ce mini phototexte prévoit une relation entre les trois parties du dispositif, le titre, le texte et l'image, et le mode de lecture est vertical parce qu'on rencontre les trois parties en séquence. La partie basse de l'image, la seule qui permet d'avoir une référence contextuelle, devient hautement signifiante et intrigante pour le lecteur parce qu'elle a une relation étroite avec le récit ébauché par les courts paragraphes. Voici le texte :

Dans une ancienne famille d'horticulteurs, on remarque que les plus jeunes enfants ont des traits "végétaux" qui se développent avec l'âge : un comportement passif, une tendance à manger de la terre, et un teins qui verdit au soleil. De plus ils parlent entre eux un langage incompréhensible.

S'agit-il d'une maladie jusque là inconnue ? Ou de la réalisation d'un rêve génétique fou d'un aïeul...

Le « sang vert » du titre fait directement référence au contenu du texte et l'introduit de manière assez ironique; en outre, la couleur du ciel de l'image, vert pétrole, permet de créer une liaison visuelle avec l'hypothétique fluide ; de plus, le texte insinue un doute concernant une maladie, ou malformation génétique, voire une manipulation de la part d'un ancêtre. L'image de la grande maison entourée de verdure sombre, qui suit dans la séquence narrative, contribue à la construction de la narration parce qu'elle peut évoquer une grande maison familiale renvoyant à la figure de l'aïeul. L'artiste propose ainsi une lecture de la

photographie : le texte enrichit la signification de l'image et lui permet de composer un récit imaginaire et de suivre le fil de sa rêverie.

Le dernier exemple que je proposerai présente une troisième typologie de dispositif. *L'Institut liquéfiant* (1994, RP, pp. 75-78) est composé de quatre mini phototextes composés d'images qui ont été manipulées et coloriées, de titres et de petites portions textuelles situées dans les espaces libres des images. Du point de vue du fonctionnement du dispositif, ce qui change par rapport à l'exemple précédent réside dans la teneur du texte et donc du discours mis en place par l'autrice. En effet, ici on suit les étapes de la présentation de l'Institut liquéfiant, une sorte de vieil hôtel de province, où l'on pourra se liquéfier afin de vivre une expérience nouvelle et régénérante. La fiction narrative est composée par l'ensemble des images/textes, tandis que chaque dispositif met en place plutôt un récit documentaire imaginaire conduisant le lecteur dans un véritable parcours publicitaire pour un faux produit : l'irréalité est à la base du discours qui ensuite devient tout à fait crédible par l'utilisation du dispositif discursif visant à convaincre un client potentiel. Ici, Aballéa joue avec les codes du *storytelling* publicitaire et les plie à sa manière afin de créer des œuvres qui posent un regard ironique sur nos habitudes et sur nos réflexes de lecture. Mais cette ironie peut aussi jouer un rôle de mise en garde : elle peut signifier que le récit de la publicité peut rendre possible et crédible toute supercherie construite avec les finalités du pur gain économique³⁴. Le texte du premier phototexte, celui qui propose la description de l'Institut liquéfiant peut être utile pour comprendre ces enjeux :

Notre établissement est unique en son genre. Vous trouverez à votre disposition toutes les techniques les plus avancées pour liquéfier le minéral, le végétal, ou l'animal. Notre réintégreur-solidifiant assure la transmutation à l'état d'origine lorsqu'elle est souhaitée.

Laissez un de nos spécialistes étudier votre cas et vous proposer un traitement sur mesure. (RP, p. 75)

³⁴ Cf. les argumentations de C. SALMON in *Storytelling, La Machine à construire des histoires*, Paris, La Découverte, 2008.

5. Conclusion : potentialités du récit dans le mini phototexte

Les exemples que j'ai présentés, tirés des ouvrages des Martine Aballéa, montrent déjà un éventail plutôt varié des possibilités narratives³⁵ du dispositif mini phototextuel. Le récit fictionnel, le contre-récit documentaire et le récit ludique qui met en discussion et utilise le storytelling publicitaire, constituent des stratégies pour interroger la narration dans un milieu, celui de la création artistique, qui permet aux auteurs d'expérimenter librement. En fait, le contexte dans lequel ils travaillent leur permet de jouer avec aisance avec les codes, de mettre en discussion les idées reçues, d'inventer et d'utiliser des matériaux divers pour transmettre leurs messages. Les ouvrages que j'ai pris en examen ne sont jamais tout à fait ludiques mais plutôt ludiquement critiques des savoirs, des situations établies, de nos habitudes de lecture et d'appréhension de la réalité. Cet aspect démontre l'implication de l'artiste, ici Martine Aballéa, dans le monde contemporain qu'elle questionne et met à l'épreuve de son imaginaire et de celui de ses lecteurs/spectateurs qui sont toujours sollicités dans ses ouvrages. La critique Elisabeth Leibovici considère les pièces d'Aballéa des « sculptures de soi » (RP, p. 31), c'est-à-dire des sortes de prothèses de l'artiste qui les utilise pour stimuler son public, vu qu'elle « investit *sur* la psyché des spectateurs, qu'elle plonge dans le bain mouvant d'un dépaysement, d'un état *second*, tiers, quadruple : un état cristal [...] dont la virtuosité coexiste à l'actualité de la réception » (RP, p. 31). Le spectateur partage les visions et les propositions de l'artiste, il est ainsi appelé à créer les histoires, à vivre les expériences, à imaginer les développements des narrations, à percevoir des mondes possibles et autres, aussi intrigants qu'incon-fortables.

Les *romans partiels* de Martine Aballéa se construisent à la frontière des disciplines et démontrent le grand potentiel de l'activité créative intermédiaire contemporaine se situant dans des espaces poreux et fluides où rien n'est établi et tout est possible.

³⁵ Je n'ai pas mentionné tout un pan de sa démarche de création qui fait référence à l'imaginaire gothique et à l'in vraisemblable proche de la science-fiction qui est évoqué par d'autres études critiques, cf. NACHTERGAEL, *op. cit.*, et aussi DUTEL, *op. cit.*