

**MÉMOIRE DE RIEN DE CLAIRE LEJEUNE : DÉCODAGE
PHOTOGRAPHIQUE D'UN TEXTE À L'AUNE DU LISUEL
GULLENTOPSIEN**

Dr N'GBOFAI-LOGON Roland Patrick
Université Peleforo GON COULIBALY, Korhogo (Côte d'Ivoire)
ngbofair@gmail.com

Résumé

L'énoncé poétique, par la portée jaculatoire de l'image qu'il charrie, construit un univers qui semble avoir des sécantes subtiles avec l'ensemble des disciplines ou productions dont le noyau structurant s'enracine dans les arts visuels. Au nombre de ces derniers, la photographie occupe une place de choix. Par les soins de la *Poétique du lisuel* élaborée par David Gullentops, la présente réflexion aura pour objet de sonder les ressorts du lisible poétique se muant en un visuel photographique.

Mots-clés : énoncé poétique, image, arts visuels, photographie, lisuel

Abstract

The poetic statement, through the jaculatory scope of the image it conveys, constructs a universe that seems to have subtle secants with all the disciplines or productions whose structuring core is rooted in the visual arts. Among these, photography occupies a special place. Drawing on David Gullentops' poetics of the lisuel, the aim of this paper will be to explore the springs of the poetic lisible as it transforms itself into a photographic visual.

Keywords: poetic statement, image, visual arts, photography, lisuel

INTRODUCTION

Le cliché d'une poésie belge aussi féconde qu'éclectique s'alimente du constat d'un passé riche et contrasté auquel se greffent, entre autres, les reliques du symbolisme, les traces du modernisme, les germes du néo-classicisme, les échos du surréalisme. Cette ingestion synchrétique des influences invite les poètes belges contemporains à explorer, à nouveaux frais, les ressources linguistiques liées à la fabrique des images. Ainsi, du flux lyrique à la crise identitaire, en passant par les âpretés du quotidien, la poésie belge francophone examine des sujets d'intérêt, en l'occurrence la déconstruction du mythe phallogratique des sociétés, l'expérience d'une introspection à relent exploratoire, le renouveau du verbe poétique. Dans cet univers de la création dont le mot est le noyau, l'écrivaine belge du XX^e siècle, Claire Lejeune, non seulement en raison d'une écriture où le philosophique et le poétique le disputent au didactique mais aussi au regard des circonstances exceptionnelles de son immersion dans l'ancre scriptural, retient les faveurs de la présente réflexion :

Son existence se transforme de fond en comble le 9 janvier 1960 à 11h, lorsqu'elle vit une "fulgurante expérience de présence à soi" qui la propulse dans l'écriture. Pendant une quinzaine de jours, elle lutte contre "l'irrésistible attraction de la lumière mentale" en s'absorbant dans des travaux ménagers qui lui permettent de "retrouver la pesanteur", alors qu'écrire la ramène immédiatement au sommet de l'expérience de fusion des contraires (M. Renouprez, 2005, p. 18).

Au fond, s'éclaire l'hypothèse d'une imbrication analogique entre l'expérience de la profondeur intérieure et le cheminement photographique de l'artiste ; les deux ayant en commun l'agrégat de la lumière. La densité de pensée et la richesse compositionnelle qu'inspire son ouvrage *Mémoire de Rien*, publié en 1972, semble en faire un énoncé privilégié. C'est donc en toute opportunité que l'intitulé de cet article est : « *Mémoire de Rien* de Claire Lejeune : décodage photographique d'un texte à l'aune du lisuel gullentopsien ». Mais en réalité, sous quelles modalités matricielles le corpus en présence se laisse-t-il lire comme une véritable photographie ? Quel bénéfice substantiel une telle syntaxe agrégative apporte-t-elle à l'économie sémantique de l'énoncé en présence ? Pour aider à l'intelligibilité de cette équation analytique, le lisuel de D. Gullentops (2001, 216 p.) sera sollicité en tant que champ méta-sémiologique opérant à partir du signe et lui affectant des occurrences, à la lisière de l'intelligible organique du texte et de la profondeur endogène du visuel sous-jacent. En d'autres termes, le lisuel structure l'analyse du texte poétique par le prisme du visuel qui se laisse subodorner, au-delà du lisible. À des fins opératoires, le propos s'efforcera, à la lumière

du premier fragment de la section "La treizième heure" de *Mémoire de Rien*, de mettre en extension deux axes nodaux : le texte poétique lejeunien comme gisement d'indices photographiques et le translaté photographique, un objet de surdétermination de l'énoncé poétique.

* *
*

Pour mener à bien l'exploitation de cette séquence du travail, le lisuel de David Gullentops sert de boussole méthodologique, comme rappelé précédemment. Ainsi, le premier moment de l'analyse visera à mettre en évidence la figurativisation ou l'ensemble de constructions représentationnelles fondées sur les échos du perçu. Cette étape se nourrira des hypothèses de lecture formulées à partir d'indices que les promesses de la présente analyse appelleront ici les "pixèmes".

Ce terme est obtenu par agglutination dérivative de la racine anglaise « *pixel* » et du suffixe -*ème*. Contraction de l'expression « *Picture Element* », « le terme "pixel" désigne la plus petite partie d'une image ou d'un capteur » (A. Kazinierakis, 2007, p. 140). Le suffixe -*ème*, dans le champ sémantique, phonologique ou linguistique, signifie « élément de base ». Les pixèmes seraient alors les aspects ou particules basiques qui convoqueraient le paysage photographique dans un texte.

La deuxième ramification a trait à la relevance et à la pertinence qui se présentent comme une instance de recomposition du texte poétique pour lui découvrir un nouveau souffle. La troisième articulation qui est relative à l'espace tensionnel induit un champ interprétatif à trois paliers mimétique, vécu et tensionnel.

1. Le texte poétique lejeunien : un gisement d'indices photographiques

Une lecture attentive du fragment inaugural de la section "La treizième heure" de *Mémoire de Rien* permet de relever des indices textuels qui inclinent à la constitution d'un paysage photographique. Ces traits bénéficient de l'étiquette nominale de pixèmes, c'est-à-dire de plus petites unités photographiquement significatives.

Celles-ci s'organisent autour de la matrice fondamentale de l'acte photographique : la vue. Dès lors, il n'est pas fortuit d'observer la présence significative du syntagme verbal « est arrivé » et du substantif « cadran » (vers 1). La conjonction de ces deux aspects met en

évidence, en contexte intégré, l'idée d'un surgissement, d'une irruption soudaine, d'un événement brusque dont la dimension "spectaculaire" éveille ou convoque la prudence optique. Cette attente trouve précisément écho auprès du « cadran » qui infère la marque d'une temporalité agrégée autour de la matrice solaire. Est mise alors en évidence la lumière en tant que partie du spectre électromagnétique à laquelle l'œil humain est sensible.

De plus, le champ lexical de la luminosité virginale est constitué par les termes « nouveau continent » (vers 2 et 3), « tain » (vers 6), « neuve image » (vers 9). Cette déflagration luminescente irradie l'espace naturel de l'insularité pour offrir des prises de vue nettes. Ceci garantit au photographe une profondeur de champ tant cette lumière naturelle entretient une grande part de distance entre le point le plus proche dont l'image est nette et celui le plus éloigné au-delà duquel tout objet paraît flou. Ce faisant, en ce qu'il produit une image aussi proche que possible, par ses dimensions, de celle que voit l'œil humain, sous l'action de la lumière naturelle, l'objectif est dit normal.

Examinant le titre de la section de laquelle procède le fragment, "La treizième heure", il semble intéressant d'évoquer, au sens dénoté du terme, l'image de la toute première heure de l'après-midi avec son corollaire de chaleur aiguë et de lumière forte. Par effet connotatif, ce référent pourrait traduire non seulement l'heure de la révélation mais aussi le triomphe des dominés. Au sens lejeunien, il revêtirait la signification de la revanche d'un monde non binaire.

En tous les cas, l'allégorie du « cadran de ma conscience » (vers 1 et 2) semble induire l'évidence d'un enregistreur ou d'un capteur mémoriel, trait fondamental de l'entreprise photographique. Justement, pour aider à la captation de l'image dans sa netteté, la lumière se donne comme un facteur essentiel. De cette façon, l'effet du « tain » peut s'entendre comme le reflet expressif d'un objet réel en osmose avec le faire photographique qui souscrit aux exigences du rendu objectal.

Tous ces "pixèmes" construisent un réseau d'images qui énoncent ce que A. Reverseau (2017) nomme « les métaphores photographiques ». En réalité, ces images font le lit de la « figurativisation ». Celle-ci est décrite par D. Gullentops (2001, p. 8) « comme une orientation et non pas comme une déviation, elle échappe en effet à l'explication du sens poétique et permet de poursuivre indéfiniment la description de ses multiples effets ». Ainsi, les métaphores photographiques organisent et révèlent l'ontologie des liens/liants entre les registres littéraires et photographiques. Elles s'abreuvent des imaginaires autour du fait photographique. À cet effet, O. Lugon (2010, p. 97) note :

[d]ès le moment où l'on cesse de réduire l'histoire de la photographie à l'histoire des tirages et où l'on prend en compte le champ immense de la photographie de projection, les frontières deviennent plus poreuses et la fixité même de l'image photographique se fait moins absolue.

À l'examen du corpus à l'étude, une rhétorique de la projection et une rhétorique de l'album "figurativisent" l'énoncé.

En premier ressort, il s'établit une relation extrêmement étroite entre l'être intérieur de l'auteure et son enveloppe. Elle projette à l'extérieur (son corps, ses émotions, son texte) tout ce qu'elle capitalise en son intériorité.

Dès lors, il importe au lecteur de rester sensible aux constructions verbales telles que « se traduit » (vers 1) ou encore aux groupes nominaux comme « les traces » (vers 4), « un miroir » (vers 7), « cette neuve image » (vers 9). Apparaît ici, de toute évidence, la volonté de mise en lumière d'un fait, d'un personnage, d'une histoire. Il s'agit de lire la projection, dans son antre primesautier, de phénomène optique naturel par lequel un objet éclairé est transformé en une figure lumineuse sur un autre objet.

Ce faisant, le « cadran de [l]a conscience » de l'auteur, « les marches de [s]a mémoire », construits autour de ces allégories, marquent un épisode crucial de la féminité de la poétesse belge. Par le dynamisme de la projection, elle relate les scènes séquentielles de la rupture de sa virginité. Cette « treizième heure » de la lumière, de la chaleur est inscrite, de manière cicatricielle, dans le tréfonds de sa « conscience », dans les profondeurs de sa « mémoire ». Là encore est rappelée la fonction mnémotechnique et mémorielle de la photographie. Cet épisode de sa vie est « comme l'avènement d'un nouveau continent » (vers 2, 3), entendu que le prisme génital de la non effleurée, de la vierge, est considéré comme le continent inexploré. C'est donc à juste titre que cette perte de virginité ou cette introspection fulgurante, consécutive au choc du 9 janvier 1960, s'apparente, pour la poétesse, à « un bouleversement géologique » (vers 3) car sa terre corporelle a été affectée par cet « autre annulaire [l']encerclant, [...] surgis[sant] au milieu d'elle, montagne de l'étrange » (vers 14, 15).

À l'évidence, toutes les conditions pour la consommation de la projection sont réunies, à savoir un objet lumineux (l'événement de la rupture de virginité mis en lumière), un point de convergence de rayons lumineux issus de l'objet (le corps de la femme soumis à l'événement) et un second objet moins éclairé, désigné comme écran (le texte poétique en soi). Cette

harmonie syncrétique ne saurait éclore sans le charme fonctionnel de la "camera obscura", évoquée dans le texte par « l'enceinte » (vers 13).

En outre, la rhétorique de l'album est sous-jacente au texte lejeunien. En effet, sous la dictée de sa conscience, l'auteure égrène, de façon sériée, divers épisodes de cette heure inoubliable. Telles des données stockées dans un disque dur, les images successives, fixes ou rangées de l'événement sont consignées dans l'album de sa mémoire.

L'évocation eidétique de la scène fonde les ressorts photographiques du poème en présence. La création poétique devient alors, pour l'écrivaine belge, un véritable outil de re-naissance et de résurrection.

À ce stade de la réflexion, il convient de souligner que « la grille de lecture théorique » d'un texte (D. Gullentops, 2001, p. 50) fait ressortir trois éléments basiques : le thème (procédé d'abstraction ou de conceptualisation, le motif (élément textuel alliant de façon adéquate les composantes formelles et sémantiques du texte) et l'image (réalité autre se donnant à voir).

À la lumière du fragment poétique en présence, le motif de la re-naissance ou de la résurrection en sous-tend la scripturarité tandis que l'image offerte est celle de l'altérité. Le thème qui en est tributaire est celui de l'amour ainsi que le traduisent les figures d'Eros et de Narcisse (vers 17), agrégées autour du substrat lyrique.

Après avoir mis en évidence l'identité photographique du fragment poétique de Claire Lejeune, il semble idoine d'examiner les effets d'irradiation d'un tel gisement conceptuel sur l'économie sémantique du texte.

2. Le translaté photographique, un objet de surdétermination de l'énoncé poétique

Pour mener à bien cet aspect du travail, la relevance et la pertinence, en tant que moment de l'analyse du texte poétique, à l'aune du lisuel, seront convoqués. Cette étape, selon l'expression de D. Gullentops (2001, p. 79), « a pour objectif d'analyser l'apport d'une certaine pragmatique à la lecture du texte poétique ». Ainsi, la « relevance » décrit un système logique, un processus argumentatif dont la « pertinence constitue le résultat » (D. Gullentops, 2001, p. 90). En clair, par les soins du premier terme se dégage une perspective structuro-cognitive du texte poétique autour d'un agrégat thématique de sorte à conduire à la germination des "possibles littéraires" de l'énoncé étudié.

Dans cette logique, il paraît impérieux de procéder à la découverte du dynamisme argumentatif du fragment poétique à partir des reliefs sémantiques qu'il charrie et des unités significatives y afférentes. À cette fin, les connecteurs argumentatifs, en tant qu'embrayeurs de la pensée déployée, seront mis à contribution dans la mesure où « ils ont le pouvoir de lier des unités sémantiques hétérogènes et d'attribuer un rôle argumentatif aux unités ainsi mises en relation » (D. Maingueneau, 1990, pp. 54-55).

De ce fait, au-delà de la plurivocité entendue des textes littéraires en général et des énoncés poétiques, en particulier, il peut être admis le morcellement structuro-organique du fragment lejeunien autour de trois unités significatives : la première met en évidence "la découverte historique de l'épreuve disruptive" (« Quelque chose est arrivé ...poussière de tain ? » vers 1 à 6) ; la deuxième présente "le souvenir accommodant de l'épreuve par le personnage féminin" (« Ma surface était redevenue lisse ...d'advenir dans l'enceinte. » vers 7 à 13) ; la troisième souligne "la rencontre fusionnelle avec l'autre" (« Vous êtes l'autre annulaire m'encerclant ... Réveil d'Eros, contrariété de Narcisse » vers 14 à 17).

En effet, l'album de la première unité strophique du texte s'ouvre sur une information capitale : celle de la survenue d'un événement aussi inattendu que brusque. Cela se traduit par l'expression « Quelque chose est arrivé » (Vers 1). S'observe, ainsi, la difficulté ou l'impossibilité pour l'auteur de nommer, avec précision le factuel auquel elle est en proie. Entre imprécision et trouble, l'image de l'épreuve – au sens photographique du terme – témoigne de l'imperceptible sensoriel. Il s'agit manifestement d'un code scriptural dont le déploiement pourrait reposer sur une stratégie qui procède du premier moment de la trilogie de la rhétorique figurative (P. Diandué, 2013, p.177) : « le stade du conçu », lequel renvoie aux secousses, au balancement vertigineux entre ce que l'on tente de cerner et le poids colossal de l'imaginaire de l'auteure.

En réalité, cette unité significative consacre la rupture entre un état initial ou antérieur virginal et un ordre nouveau maculé par une circonstance bouleversante. Les deux états sont portés respectivement par les termes « habitude » (vers 3), « anciennes » (vers 4), d'une part et « arrivé » (vers 1), « avènement » (vers 2), « nouveau » (vers 2), d'autre part.

Cette mutation ou cette mue est exprimée par un horizon paradigmatique nouveau. Celui-ci est tributaire d'une logique de disjonction ou de discontinuité dont l'allitération en [p], au vers 5, se fait l'écho notamment avec « disparu », « déposées », « pulvérisées ». Ces participes passés charrient justement une once mortifère de telle façon que la défloraison

revendique l'identité d'une mort symbolique et d'une vie salvifique. L'épreuve revêt, pour ainsi dire, les traits d'un rite initiatique. Car, en soi, l'acte photographique s'apparente à une chasse au gibier dont l'appivoisement éclaire sur la dialectique de la mort-vie, de l'absence-présence.

Vu sous cet angle, le connecteur argumentatif « pratiquement » (vers 4-5) consacre le basculement d'une facette cognitive (celle du conçu de l'image première) à une autre (celle du perçu de cette dernière) ; les deux arborant un spectre photographique large. Cela induit naturellement la maturation de l'épreuve imageante dont les surgissements sensitifs s'offrent avec générosité au lecteur/spectateur. Ces deux moments pourraient évoquer le souvenir des photographies argentiques dont le passage du négatif au positif était éprouvé par l'insolation.

Par métaphore inductive, cette séquence pourrait bien être rapprochée, en seconde lecture, de l'événement fulgurant qui a tétanisé la poétesse belge le 9 janvier 1960. Cet épisode de possession intérieure opère à l'identique d'un acte de consommation charnelle. Le glissement de fréquence focale engage, de ce fait, un parallélisme fonctionnel des items des deux registres.

Par ailleurs, la deuxième unité strophique du fragment poétique s'articule autour de l'idée généreuse d'une posture résiliente de l'auteure face à l'épreuve précédente. Cette phase de stabilisation du foyer imageant se traduit par le champ lexical de l'acclimatation joyeuse : « lisse » et « savant » (vers 7), « m'éprenais » (vers 8), « neuve » (vers 9), « faveur » (vers 10). Le nouvel être, assumé et sublime, de la poétesse affirme son identité par-delà les crises du passé. Le référent photographique de la « surface » pourrait faire allusion ici au corps humain, aussi bien dans sa coupe longitudinale que dans son champ synecdochique de l'intime féminin ou au support du livre-photographie.

À ce titre, la restauration de son intégrité première souligne le foyer expérientiel d'une existence conquérante, qui a subi avec succès les évaluations de l'épreuve initiatique. Débarrassée des amarres des préjugés et libérée des scories des conventions morales ou sociales, l'auteure se délecte de son nouvel état comme l'attestent les vers 8, 9 et 10 : «Ma surface était redevenue lisse ; un miroir plus savant s'était reformé. Je crois bien que je m'éprenais de cette neuve image de moi, l'Affranchie, qui venait d'y affleurer à la faveur de l'œuvre coronaire» (vers 8 à 10).

La métaphore du lisse emporte l'évidence du toucher agréable, du sensitif exquis, sevré de toutes aspérités et ne possédant nulle trace de matière pouvant rebuter ou choquer. Elle renverrait alors au corps physique ou à la carte photographique.

Ce faisant, la métonymie de « l'œuvre coronaire » pourrait sous-tendre l'entreprise résurrectionnelle, liée au flux charnel, à la mystique intérieure, à la fièvre poétique ou à l'ardeur photographique de Claire Lejeune.

Au fond, le projeté photographique se dilue ou se dissout dans le textuel poétique en historiant les diverses postures du prédateur, du quêteur, du guetteur d'images, à la recherche du gibier à photographier.

Tel un operator chevronné, le vis-à-vis de l'auteure se fait « circonspect » (vers 10). Il se montre extrêmement attentif et prudent. Il tournoie autour de sa proie, s'approche précautionneusement d'elle avant de la « concerner » (vers 12), au sens premier de manifester de l'intérêt pour ou d'exprimer un rapport direct avec une personne ou encore de regarder. Le quêteur/guetteur, saisissant le moment idéal, astreint sa proie à l'occupation de « l'enceinte » (vers 13). Cette métaphore photographique, par les soins de la pragmatique, pourrait désigner à la fois le lieu géométrique de "la fêlure féminine" et le boîtier de l'appareil photographique / de la camera obscura (chambre noire).

De cette façon, le connecteur argumentatif de « l'enceinte » préfigure le stade du rendu comme étape ultime de la rhétorique figurative. En d'autres termes, cette dimension mitoyenne renvoie à ce qu'il conviendrait d'appeler une hypo-sensorialité puisqu'elle conditionne l'avènement ultérieur du surgissement sensoriel par le prisme du rendu. C'est le lieu de la troisième unité sémantique du fragment poétique qui se construit autour de la jointure des identités distinctes.

Ainsi, la visualisation apparaît comme une entreprise par laquelle l'artiste rend visibles ou visuelles les résonances de son être intérieur car il est semblable à « la femme en gésine : il lui faut enfanter » (L. Senghor, [1945] 1990, p. 156). Cet acte parturitif mobilise une pluralité de vecteurs sensoriels ; impliquant ce que P. Diandué (2013, p. 178) appelle « une polysensorialité active ». C'est le lieu d'une hypersensorialité qui révèle une incandescence des sens portés à ébullition.

Dans un tel contexte, il est aisé de noter la superposition énonciative, à la troisième strophe. Celle-ci convoque successivement le vouvoiement - « Vous êtes l'autre annulaire

m'encerclant » (vers 14) - et le tutoiement - « tu surgis au milieu de moi » (vers 14 à 15) - dans une perspective de l'abstraction nominale.

Cette hyperthermie sensorielle légitime l'infraction à la norme linguistique et révèle la profondeur des sémèmes dans la mesure où se crée l'évidence d'une distorsion entre le foisonnement des éléments perçus et le vocabulaire normatif ou usuel : « Toi, c'est aussi le pronom qui vient irrésistiblement à se prénommer » (vers 15 à 17). Par-delà l'homophonie due au glissement paronymique, le silence sur l'identité spécifique du « tu » en fait un échantillon canonique de l'altérité.

De ce qui précède, il est à observer que la poétesse belge fait de son texte l'enregistrement photographique d'une scène. Ce faisant, elle se constitue tout à la fois l'opérateur (la chasseuse / preneuse d'images), la source des images (le contenu du film photographique) et l'écran (le support de la projection).

Par principe dérivatif, le titre *Mémoire de Rien* est construit à partir des ressorts d'un oxymore ou oxymoron. Cette figure d'opposition crée une onde de choc qui pourrait s'apparenter au discours contradictoirel de l'ombre et de la lumière, du négatif et du positif.

La question qui se pose alors est celle de savoir comment la matière à valeur nulle peut-elle figurer ou représenter ? L'écart horizontal entre les attentes des deux termes (« mémoire », « rien ») bouscule ou heurte l'attention du lecteur tant et si bien que cela fait sens au schème photographique (lumière/ombre ; positif/négatif).

En outre, la finale du fragment poétique fait mention des figures d'« Eros » et de « Narcisse ». Ces occurrences appellent, pour le moins, une analyse intertextuelle. Elle s'efforcera de sonder « l'ensemble des représentations littéraires et culturelles susceptibles d'être rapprochées du texte présent » (D. Gullentops, 2001, p. 99).

L'incarnation du vécu par le jeu de la mimésis trouve, chez Claire Lejeune, une légitimation métaphorique dans la photographie. Car, cet art moderne tente, entre autres traits, de fixer l'instant afin de le soumettre au verdict de l'intemporalité.

Cette écriture jouissive de l'instant présent se rapproche justement de la figure mythique d'Eros. En se parant du bénéfice de cet intertexte, le fragment poétique de Claire Lejeune s'identifie à toute procréation et engage le texte dans un jeu spéculaire ou gémellaire.

Le fondement de cette sécante (poésie-photographie) réside dans ce que, selon la Théogonie du poète grec Hésiode, Éros est une divinité primordiale procédant du Chaos.

Symbole de l'attraction entre les différents êtres qu'il destine à s'unir en vue d'assurer la continuité de l'espèce humaine, le « Réveil d'Eros » (vers 17) proclamée par la poétesse achève de convaincre le lecteur sur sa disposition à faire corps avec son pendant amoureux. Prenant l'aspect anthropomorphe ou photomorphe, cet autre incarne le principal vital de l'existence. Il apparaît, au sens freudien de l'eros, comme la pulsion de vie conférant à l'homme l'opportunité de se reproduire et de veiller au maintien de son espèce. Ainsi en va-t-il de la photographie qui reproduit le sujet soumis à son objectif de sorte à œuvrer, dans le rendu final, à son intemporalité.

C'est le lieu de relever que la figure d'Eros, dont les représentations au fil des années le présentent sous des traits androgynes en raison de son physique séduisant, offre l'opportunité subtile à Claire Lejeune de s'affranchir des rigidités ou stéréotypes liés au genre normé.

Par ailleurs, le mythe d'Eros s'accompagne de la présence de Psyché avec qui il consomme un hyménée. Épris de la bellissima Psyché, Eros se blesse avec sa propre flèche et tombe follement amoureux de la jeune fille. Au terme de moult aventures, Zeus permet à Eros et Psyché de convoler en justes noces. Il accorde le statut de divinité à la jeune dame qui donne naissance plus tard à une fille appelée Hédoné (déesse du plaisir).

À l'évidence, le principe spéculaire du miroir, adopté par la photographie, invite à la nécessité d'une relation fusionnelle, d'un corps-à-corps, d'une superposition alchimique avec l'autre de sorte à célébrer l'identité humaine aussi bien dans son ipséité que dans sa mêmeté ricoeuriennes. La quête de l'autre se construit alors autour du substrat de l'homophilie ou de l'hétérophilie engagées dans une logique bijective.

L'intertexte photographique infuse, par cela-même, sa sève à la création poétique avec laquelle il partage les transports du plaisir et de la spécularité.

Dans ce contexte, le syntagme nominal « contrariété de Narcisse » s'entend bien comme l'expression du refus d'un miroir autocentré, égoïste, égotiste.

En effet, dans la mythologie grecque, Narcisse, procédant certainement de narkê, « sommeil », est un chasseur originaire de Thespies, en Béotie. Selon les récits théogoniques, alors qu'il s'abreuve à une source après une rude journée de chasse, Narcisse voit son reflet dans l'eau et en tombe amoureux au point de contempler son image. La mort qui sanctionne cet exercice de jouissance solitaire est la preuve de ce que la photographie, au-delà de

l'exposition du "soi" est, par essence, tension vers, projection, recherche de et ouverture à. Elle thésaurise, de ce fait, la quête de l'autre comme évidence d'un bonheur à partager.

C'est le lieu d'indiquer que même dans l'égoportrait, la jouissance du spectator naît du bénéfice de l'image photographique en tant que reflet de "la chose désignée".

Avec Narcisse, il peut être relevé les traits de sommeil en tant que symbole de la mort (Thanatos), de chasse, de plaisir que la photographie admet dans sa rhétorique praxéologique.

Finalement, la photographie accomplit le rêve poétique d'un amour quêté. Les grandes lignes du texte lejeunien déploient ainsi un réseau d'analogies autour de la photographie qui fonctionne comme une sorte d'aimant central.

Après avoir exploré les richesses de la relevance et de la pertinence du texte poétique de Claire Lejeune, il paraît idoine de s'intéresser à l'étape de « l'espace tensionnel » (D. Gullentops, 2001, p.139).

Capitalisant les suffrages de l'espace mimétique, lieu « d'actualisation dans et par le texte » (D. Gullentops, 2001, p.140) et de l'espace vécu, expression de « la prise du sujet sur le monde »(D. Gullentops, 2001, p.144) , l'espace tensionnel s'efforcera de mettre en évidence « l'interaction coopérative entre texte et lecteur modèle [de sorte à se présenter] comme une construction culturelle, matière à stimulation ou à production sémiotique » (U. Eco, 1992, pp. 215-216).

Sur cette base, assurant un lien étroit avec le projeté photographique dans le fragment poétique de Claire Lejeune, il sera mis en relief trois éléments importants: le discours de la ressemblance, le jeu des pronoms, le privilège métaphorique.

La poétesse belge a une écriture fondamentalement tricotée des fils de l'analogie. Ainsi, cette « logique qui vise à signifier la ressemblance par-delà une différence » (M. Renouprez, 2005, p. 37) s'offre comme l'expression d'une recherche constante d'harmonie et de réconciliation intérieure, après avoir été dévastée par l'épisode du feu fulgurant intérieur, le 9 janvier 1960.

Au cœur de cette présence de l'indivision, de la négation du distinct, l'écriture se fait fragmentaire ou saccadée, à l'image des jets successifs d'un cliché photographique. In fine, l'œuvre poétique de l'auteure a vocation à rassembler les débris d'un étant, diffracté. La quête réparatrice des instants perdus devient le leitmotiv de sa marche résiliente vers l'écriture.

Ainsi, à l'image de l'aspect physique de la photographie qui cristallise l'attention autour d'un point focal, l'intérêt de l'écrivaine est absorbé par la convocation d'une scène

dont elle tente de rendre compte. Dès lors, comme le processus opéré par le passage de la lumière sur la pellicule, « le cadran de [sa] conscience » et « les marches de [sa] mémoire » traduisent cette opération psycho-chimique de haut vol.

Au fond, depuis le procès du poète banni de la Cité idéale, dans la *République* de Platon, l'analogie invite le sujet pensant à observer une distance entre l'objet pensé et lui-même. Par extension, elle charrie les ressources en faveur des sujets dominés, appelés à se défaire des amarres de l'intériorisation.

Le décryptage du fragment poétique en présence donne, en outre, d'observer un jeu des pronoms sur fond de glissement énonciatif. En effet, les subtilités du vouvoiement contrastent, par endroits, avec la désignation de référents distincts.

D'ailleurs, cela a été démontré plus haut, l'auteure est en proie à une abstraction de la référentialisation propre du sujet désigné si bien qu'elle parle de « montagne étrange » (vers 15). Son texte emporterait alors les stigmates d'un trauma primordial auquel elle est en proie. Ici, le « je » serait la métaphore d'une auto-analyse par laquelle l'auteur tente de s'autographier. Elle essaie, pour ainsi dire, d'aller à la recherche de l'aurore de son crépuscule.

Une lecture attentive du corpus permet de saisir l'empire des constructions métaphoriques et le jeu des analogies subséquentes.

P. Ricœur (1975, p. 278) fait observer que le champ de la métaphore poétique permet de « déployer le monde auquel elle se réfère en vertu de sa disposition, de son genre et de son style ».

De cette façon, la signifiante du texte étudié se résout à l'aune du foisonnement herméneutique auquel se trouve destiné le lecteur, en raison de la vivacité des métaphores sous-jacentes.

CONCLUSION

Au terme de cette réflexion portant sur " *Mémoire de Rien* de Claire Lejeune : décodage photographique d'un texte à l'aune du lisuel gullentopsien ", il apparaît judicieux de retenir que notre propos s'est efforcé de montrer que le fragment poétique étudié se laisse saisir comme un gisement d'indices photographiques. Ce faisant, le produit photographique, qui en découle, devient un puissant vecteur de surdétermination de l'énoncé poétique. Une telle

identité composite du texte est révélatrice du génie de la poétesse belge. Explorant les dédales de son être intérieur, elle scrute les échos les plus fins de sa mémoire, dans une perspective de re-construction de son identité diffractée. *Mémoire de Rien* devient alors le cliché photographique d'une ombre parlante.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

DIANDUÉ Bi Kacou Parfait, 2013, *Réflexions géocritiques sur l'œuvre d'Ahmadou Kourouma*, Paris, Publibook.

ECO Umberto, 1992, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Payot.

KAZINIERAKIS Alain, 2007, *La photographie de presse africaine. Éléments historiques, déontologiques et juridiques*, Paris, Editions Gret, [Collection P.A.M.I.].

LEJEUNE Claire, [1972] 1994, *Mémoire de rien, La Geste, Le Pourpre, Elle*, Bruxelles, Éditions Labor.

MAINGUENEAU Dominique, 1990, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.

LUGON Olivier, 2010, « Entre la photographie et le photogramme », Fixe/Animé. In *Croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle*, Laurent Guido et Olivier Lugon (dir.), Lausanne, L'Âge d'Homme.

RENOUPREZ Martine, 2005, *Claire Lejeune. La poésie en avant*, Hannut, Editions Luce Wilquin.

RICŒUR Paul, 1975, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

SENGHOR Sédar Léopold, [1945] 1990, *Chants d'Ombre* Paris, Seuil.