



Figurer le mouvement des images dans la forme d'un texte : la matière des arts visuels dans l'œuvre de Franck Venaille - Stéphane Cunesco

pages 1 2 3 4 5

partager cet article   

[retour au sommaire](#)

Résumé

Cet article explore la relation féconde que le poète Franck Venaille (1936-2018) a entretenue avec les arts visuels, en insistant sur la façon dont le régime esthétique des images investit les formes poétiques de l'intérieur. Après avoir mis en évidence le rôle fondateur des deux revues (*Chorus* et *Monsieur Bloom*) créées par Venaille, notre propos se focalise sur le compagnonnage entretenu avec deux artistes de la Figuration narrative : Jacques Monory et Peter Klasen. L'étude de ce dialogue permet de circonscrire la manière dont leurs techniques propres (collages, montages, séries) contaminent le travail d'écriture et peuvent induire des expérimentations typographiques. Cette contribution s'intéresse enfin à la référence faite aux deux modèles que sont le cinéma et la photographie, permettant à l'auteur de « combler un manque » ressenti dans l'écriture, c'est-à-dire d'insuffler une matérialité et un mouvement aux textes.

Mots-clés : figuration narrative, formes poétiques, arts visuels, typographie, collage

Abstract

This article explores the fruitful relationship that the poet Franck Venaille (1936-2018) maintained with the visual arts, emphasizing how the aesthetic regime of images invests the poetic forms over the inside. After highlighting the founding role of the two magazines (*Chorus* and *Monsieur Bloom*) created by Venaille, our analysis focuses on the partnership engaged with two artists of the Narrative Figuration: Jacques Monory and Peter Klasen. The study of this dialog helps to define how their own techniques (collages, montages, series) contaminate the writing work and can induce typography experiments. Finally, this contribution focuses on the reference made to the two models that are cinema and photography, enabling the author to give a “consistency”, to provide materiality and movement into the texts.

Keywords: narrative figuration, poetical forms, visual arts, typography, collage

C'est à l'automne 1968 que Franck Venaille décide de relancer la revue *Chorus*, soit trois ans après le dernier numéro de ce qui constituait encore la première livraison [1]. Explicitement engagée, elle était alors centrée sur les rapports qu'entretiennent journalisme et poésie [2]. Après les événements de mai et sous le titre éloquent de « Sensibilité 68 », la revue prend cette année-là un nouveau tournant. Si les préoccupations d'ordre politique restent tangibles, c'est désormais poésie et arts visuels qui feront chœur au premier plan [3]. De fait, la revue doit sa nouvelle forme à la rencontre déterminante du poète avec les peintres Jacques Monory et Peter Klasen [4]. Venaille est fasciné par la façon dont ces derniers parviennent à se réapproprier les images de la réalité quotidienne, en même temps qu'il éprouve le potentiel narratif de cette peinture perçue comme « littéraire » [5]. Ce compagnonnage entretenu avec les nombreux artistes qu'accueillera la revue aura une influence déterminante sur sa pratique d'écriture, orientée vers un travail d'expérimentation sur

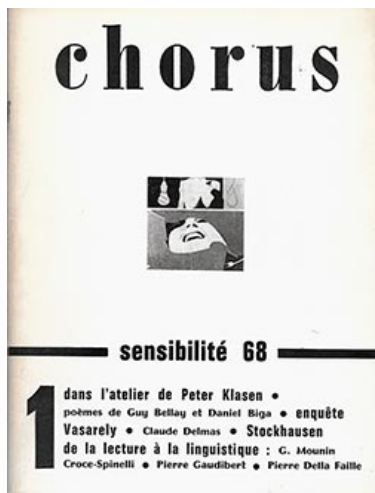


Fig. 1. *Chorus*, n° 1, « Sensibilité 68 », 1968

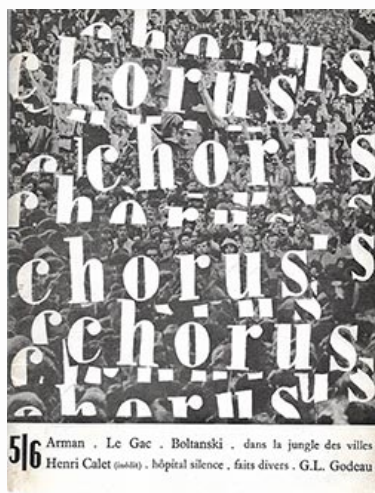


Fig. 2. *Chorus*, n° 5-6, « Dans la jungle des villes », 1970



Fig. 3. *Chorus*, n° 10, « Avenue de Clichy », 1973

les formes poétiques. En dépit de cela, nous constatons que les images sont quasiment absentes de l'œuvre publiée [6]. C'est dès lors précisément par le recours à un travail sur le texte lui-même que la poésie venailienne devient investie par les spécificités des régimes esthétiques de plusieurs arts visuels (la peinture, le cinéma, mais aussi la photographie).

Tout au long de son parcours, Venaille s'adonne donc, en écrivain et poète, à la « construction d'une image », pour reprendre le titre d'un livre d'essais et d'entretiens publié en 1977 [7]. Afin de le montrer, je partirai de l'évocation de son rôle d'animateur de revues, en indiquant de quelle manière il se trouve être une illustration de son futur environnement esthétique. J'évoquerai ensuite la variété des dispositifs textuels mis en place par Venaille, afin de suggérer le travail iconologique et l'influence des peintres de la Figuration narrative sur son écriture. Enfin, j'essaierai de faire comprendre comment le rapport au cinéma et à la photographie vient insuffler une matérialité et un mouvement aux textes, remettant ainsi en question le caractère parfois figé des formes poétiques.

La réalité moderne et son théâtre d'images

Loin des ambitions théoriques affichées par des revues comme *Tel Quel* ou bien plus tard *Change*, la revue conçue par Venaille récuse une certaine tendance au formalisme ainsi qu'au théoricisme [8]. Pour sa part *Chorus* fait véritablement cohabiter texte et image, sans que l'un prenne le dessus sur l'autre, dans un équilibre qui dit l'importance de l'image – qu'elle provienne du quotidien ou qu'elle soit le fruit d'une production artistique – pour les poètes, et inversement de la place prépondérante du signe et de la scripturalité pour ceux qui privilégient le visuel. L'émulation favorisée par la dynamique de la revue est d'ailleurs rétrospectivement analysée par notre auteur comme ayant été féconde et réciproque :

Ce fut bien à partir du travail des plasticiens qui les entouraient que les poètes de la revue s'employèrent à dégager une nouvelle manière de lire le monde. Leur réussite en tout cas fut de révéler des créateurs marqués par le pop art et qui étaient en train de créer la figuration narrative : Klasen, Jean-Pierre Raynaud, Monory, Fromanger, notamment, bientôt accompagnés par des artistes alors inclassables proches de l'écrit et des mouvances de la mémoire : Boltanski, Le Gac, Ben, Sarkis, Anette Messager [9].

Chaque numéro se voit ainsi illustré en couverture par l'un de ces artistes (figs. 1 à 3), qui sera ensuite mis à l'honneur par le biais d'entretiens ou de textes critiques. Interrogés sur la base de la thématique proposée par le numéro, leurs prises de paroles fournissent des éclairages sur des pratiques artistiques variées qui font communier texte et image en puisant des matériaux dans la presse, la télévision, le cinéma (sans oublier des plasticiens tels que César, Louis Pons ou Arman qui, eux, pratiquent le recyclage ou la récupération d'objets divers). « Déchiffrer le langage de la réalité quotidienne », tel est le leitmotiv qui reparait à chaque numéro, et qui sera notamment illustré par une vignette de Roy Lichtenstein (fig. 4). « Réalité », « Dans la jungle des villes », « Terrains vagues », « Avenue de Clichy » [10] ; on comprend par ces titres thématiques que c'est la réalité urbaine, en l'occurrence celle de la métropole parisienne, qui retient l'attention de ces créateurs. Le phénomène de « pulsion vers l'image » décelé par Philippe Hamon dans la littérature du dix-neuvième siècle [11] se retrouve par conséquent, en cette seconde moitié du vingtième siècle, toujours davantage déplacé vers le dehors : publicités, signaux routiers, néons, vitrines, affiches, tout cela qui retient leur attention est désormais potentiellement amené à se transformer en image. L'imaginaire véhiculé par les magazines, mais surtout par le



Fig. 4. *Chorus*, n° 4, « Solitude », 1970

cinéma, créateur d'une beauté moderne « qui est descendue tout droit de l'écran dans la rue » [12], constitue le terreau de cette entreprise collective. Du point de vue des moyens privilégiés, le collage et le montage apparaissent comme les dispositifs les plus à même de rendre compte du potentiel esthétique des signaux envoyés par la réalité sensible de la ville :

Pourtant l'art est dans la rue et peut-être que l'œuvre pop la plus achevée pourrait être la photo couleur de l'ensemble REX-HUMANITE-BOULEVARD POISSONIERE un samedi soir parisien, badauds, dragueurs, putains et touristes compris [13].

[>suite](#)

[sommaire](#)

[1] Rédacteur en chef de la revue, Venaille est notamment épaulé par le plasticien Jean-Pierre Le Boul'ch (directeur de publication), et le poète Pierre Tilman (secrétaire de rédaction).

[2] Les six numéros de la première livraison de *Chorus* (1961-1965), déjà sous la direction de Venaille, souhaitent mettre en lumière les événements politiques qui font l'actualité de ces années-là (la guerre d'Algérie au premier plan). Au-delà d'une appartenance au Parti Communiste nettement revendiquée, la poésie y occupe une place importante puisque à chaque numéro sont présentés de nouveaux poètes (Guy Bellay, Paul-Louis Rossi, Bernard Vargaftig, Andrée Barret, parmi d'autres).

[3] A ce propos, le sommaire du premier numéro est révélateur. En effet, d'une part il présente un entretien avec Peter Klasen, ou la réponse de Victor Vasarely à une enquête. D'autre part on peut y trouver des poèmes de Daniel Biga, de Claude Delmas, ou dans un autre registre un article de Georges Mounin intitulé « De la lecture à la linguistique ».

[4] Voir au sujet de l'influence du travail de ces deux peintres sur l'œuvre de Franck Venaille, les articles stimulants de M. Créac'h, « *Blue Picture*. La couleur de Jacques Monory dans la poésie de Franck Venaille », *Colloques Fabula*, « Franck Venaille, aujourd'hui », 2020 ([en ligne](#). Consulté le 29 avril 2023) ; et de D. Carlat, « Images en souffrance. Franck Venaille et la peinture », *Europe*, n° 938-939, juin-juillet 2007.

[5] *Le Matricule des Anges*, n° 37, décembre 2001-février 2002, « Franck Venaille », p. 18. L'expression est utilisée par Venaille, dans un entretien accordé à Thierry Guichard.

[6] Notons toutefois qu'à partir de la publication de *L'Apprenti foudroyé* (1969), Venaille fera illustrer plusieurs couvertures de ses livres par des vignettes de Klasen ou de Monory.

[7] Fr. Venaille, *Construction d'une image*, Paris, Seghers, « Poésie 77 », 1977. Désormais abrégé en *CI*.

[8] *Chorus*, « Sensibilité 1968 » (n° 1), automne 1968, p. 8. Voici le genre de déclarations programmatiques que l'on peut lire dans cet éditorial rédigé à plusieurs mains : « A tous ceux qui annoncent la mort de l'art sachons opposer l'opéra de la vie quotidienne, le théâtre de la réalité. La revue devrait être ce programme que les générations postérieures s'arracheront. L'avenir est aux poètes-sociologues ».

[9] Fr. Venaille, *Capitaine de l'angoisse animale. Une anthologie. 1966-1997*, Cognac, Obsidiane & Le temps qu'il fait, 1998, pp. 11-12.

[10] Respectivement les numéros 2, 5-6, 7 et 10.

[11] Ph. Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 9.

[12] *Chorus*, n° 1, *Op. cit.*, p. 8.

[13] *Ibid.*

Figurer le mouvement des images dans la forme d'un texte : la matière des arts visuels dans l'œuvre de Franck Venaille
- Stéphane Cunescu

pages 1 2 3 4 5



Fig. 5. Fr. Venaille, *K.L.A.S.E.N.*, 1989



Fig. 6. Fr. Venaille, *Hourra les Morts !*, 2003

Néanmoins, si *Chorus* veut nous faire prendre conscience de la saturation du réel par les images, il ne faudrait toutefois pas oublier que les affiches et autres enseignes qui occupent notre espace quotidien, en ce qu'elles sont visibles, sont avant toute chose de l'écrit. C'est ce que semble suggérer Venaille, dans un texte de présentation du travail de Klasen, où il utilise une métaphore empruntée au vocabulaire littéraire pour décrire la pratique du collage que privilégie le peintre (fig. 5) :

L'éclair d'un sein, la chaleur humide d'une bouche, la présence insolite d'une baignoire et plus encore, d'une roue de moto, la précision inquiétante d'une prise électrique, voire d'écouteurs ou d'articles de plomberie, le langage présent de Peter Klasen emprunte à notre univers des « citations » que nous connaissons bien puisque nous les côtoyons quotidiennement [14].

Chorus met sans nul doute en lumière la singularité de cette mouvance de l'art contemporain en partie issue du Pop Art qui reconfigure objets et images parfois prosaïques ; cette dernière émane à la fois de la réalité des villes et de ses « mythologies quotidiennes » [15], tout comme elle peut à présent occuper l'espace duquel elle provient, grâce à des médiums aussi variés que l'installation (Christian Boltanski), le tag (Ernest Pignon Ernest), la sculpture (César), l'affichage (Jean-Pierre Raynaud), etc.

Venaille ne cessera, tout au long de son travail d'écriture, de communiquer ces signaux émis par la ville. Il trouve notamment une grande source d'inspiration dans les banlieues et autres espaces périphériques des villes du Nord (Londres, Bruxelles, Anvers). Hôtels, cafés, vitrines sans cesse éclairées et lieux interlopes constituent sa topographie mentale. Pour l'illustrer, je proposerai d'abord un exemple – qui a le mérite d'être réflexif – issu de *Caballero Hôtel*, tout en soulignant le fait que cette façon de faire figurer une « image » du réel à l'intérieur du texte est un phénomène qui deviendra récurrent au sein de l'œuvre :

Il disait qu'il cherchait quelque chose. Il disait qu'il allait, qu'il marchait, pour tenter de saisir, au passage quelque chose oui des éléments de cette réalité qui, sans cesse, le fuyait. Souvent il s'agissait d'une simple enseigne de néon vous savez : « AU PHARE – BON COIN » en lettres rouges jaunes ou ce que vous voudrez en tout cas un de ces signes que la ville emploie pour s'y retrouver ne plus être cette grande masse fauve-féroce [16].

A lire cet exemple, on constate que l'errance de l'homme solitaire dans la « ville énorme » trouve un sens au contact de cette enseigne, qui est ce qui persiste, sous forme d'effigie. La lumière des néons contraste avec la masse opaque qui rend cette réalité fugace ; repère, borne de la ville, l'enseigne devient au sein du texte une entité scripturale (qui d'un point de vue cognitif devrait faire surgir une image), fixée de manière ici somme toute assez traditionnelle par le recours aux lettres capitales.

Inversement, on constate que c'est l'art contemporain lui-même qui peut à l'envi faire irruption au sein du texte. Dans un recueil publié près de trente ans plus tard et



Fig. 7. *Monsieur Bloom*, n° 1, « Fiction Quadrillée », 1978, couverture

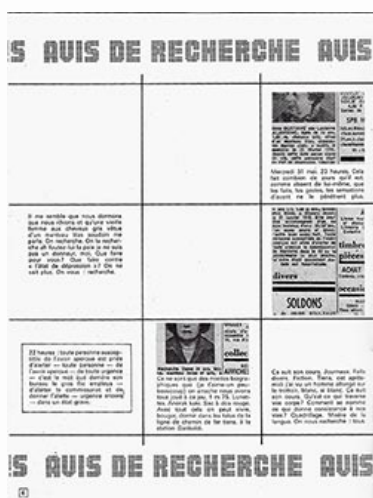


Fig. 8. *Monsieur Bloom*, n° 1, « Fiction Quadrillée », 1978, p. 6

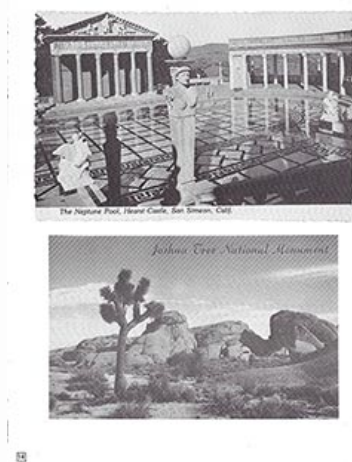


Fig. 9. *Monsieur Bloom*, n° 1, « Fiction quadrillée », 1978, p. 14

intitulé *Hourra les morts !*, Venaille revient sur le 11^e arrondissement populaire de son enfance, ce qui lui donne l'occasion de faire ressurgir toute une galerie de personnages et de lieux jadis arpentés. Dans le premier des « Trois chants pour figures grotesques », il évoque la droguerie de sa jeunesse, tenue par les « Dames Dazy », qu'il appelle ses « *marchandes de couleurs* » [17]. Cette réminiscence se construit à travers deux références ; celle faite d'une part aux *Brillo Boxes* de Warhol, et de l'autre aux installations en néons de celui qui est nommé « l'épicier Monsieur Raysse ». De la devanture aux produits vendus par la droguerie, tous les éléments du souvenir sont matérialisés par le renvoi à ces réalisations du Pop Art. La banalité quotidienne, celle du « dénuement esthétique », vient être stimulée par la plasticité de l'image. Ainsi la droguerie du temps de l'enfance se métamorphose en une galerie d'art contemporain, illuminée par les néons de Martial Raysse et emplies de boîtes *Brillo*, contenant des produits de nettoyage en tout genre, les deux œuvres se contaminant l'une l'autre dans l'esprit du poète. La disposition des strophes sur la page ainsi que le travail typographique deviennent au sein du poème des outils formels qui permettent de rendre compte de la spécificité de ces œuvres (fig. 6). Les strophes tendent dans un premier temps à la verticalité, dictée par un rythme haché convenant bien à la description allusive de ce qui semble être une prostituée derrière une vitrine. De même, la répétition en capitales espacées du nom des fameuses boîtes warholiennes qui émaille la strophe en forme de sablier (elle se termine d'ailleurs par une liste), semble vouloir rendre compte de l'entassement caractéristique du *ready-made* de Warhol. En définitive, le transfert entre les objets de la réalité quotidienne et les objets de l'art se fait ici en vertu de leur matérialité, permettant de rendre sensibles, par la référence artistique, les images de la mémoire.

Après ce détour par deux exemples illustrant le pouvoir que l'expérience *Chorus* pu avoir sur la présence des images au sein du texte, revenons brièvement sur l'activité éditoriale de Venaille. Il faut en effet préciser que ce dernier décidera de mettre un terme à *Chorus* après un douzième numéro [18]. Cela se fera au profit d'une nouvelle revue, cette fois entièrement conçue par ses soins, portant le titre – joycien – de *Monsieur Bloom* [19]. L'ancrage topographique y est toujours aussi prégnant, mais la tendance est cependant davantage à l'abstraction et à l'épuration. « Fictions quadrillées », « Fragments », tels sont désormais les titres choisis ; ils suggèrent de considérer l'entreprise collective qu'est la revue comme une sorte de banc d'essai à un récit qui s'écrirait à plusieurs voix (fig. 7). C'est désormais les Etats-Unis qui exercent un pouvoir de fascination ; en atteste le premier numéro à l'intérieur duquel « avis de recherches » et autres pages de magazines apparaissent détournés par le recours au collage (fig. 8). En dépit d'une raréfaction des illustrations, les images matérielles [20] y ont toujours autant d'importance, pour preuve ces cartes postales envoyées par Monory à Venaille (fig. 9). *Monsieur Bloom* intensifie la circulation qui s'opère d'une part entre la réalité et la fiction, comme d'autre part entre la matérialité des objets et celle des images. Ces deux pans convergent au sein de l'œuvre venailienne, l'écriture tentant de faire figurer concrètement les images (et non plus selon un régime analogique). Plus qu'une activité éditoriale, le travail de Venaille auprès des artistes de la Figuration Narrative suscite de nouvelles pratiques, éveillées par les possibilités de représentation modernes qui lui permettront de mener à bien une entreprise d'expérimentation sur les formes poétiques.

> suite

[retour <](#)

[sommaire](#)

[14] Fr; Venaille, « 5 : Peter Klasen "TILT" », *Chorus*, n° 1, p. 23.

[15] C'est le titre que donna Gérard Gassiot-Talabot à la première exposition (1964) rassemblant des peintres de la Figuration narrative. Voir à ce propos l'article de Richard Leeman, « Les Archives "Gérald Gassiot-Talabot" : mythologies, tendances, partis pris », *Critique d'art*, n° 37, printemps 2011 ([en ligne](#). Consulté le 29 avril 2023).

[16] Fr. Venaille, *Caballero Hôtel*, Paris, Minuit, 1974, p. 96.

[17] Fr. Venaille, *Hourra les morts !*, Cognac, Obsidiane, 2000, p. 126. C'est Venaille qui souligne.

[18] En réalité il s'agit d'un numéro double (11/12), qui fait figure d'exception puisqu'il est publié par les éditions Galilée (en 1974). Une fois encore, on ne peut que constater la richesse du sommaire où les contributions des artistes sont toujours accompagnées de textes. On voit ainsi défiler des reproductions d'œuvres de Boltanski, Louis Pons, Edward Hopper (par Jean Clair), Monory (« illustrant » des fragments du livre de Venaille intitulé *Caballero Hôtel*, qui paraît la même année chez Minuit), Gaspar Friedrich (avec cette fois des fragments de Monory), Télémaque.

[19] Ce n'est plus seulement cette fois le rapport à la réalité quotidienne qui prime mais bien la mise en place d'« un lieu clos de création où des œuvres et des écritures interrogent des formes du réel » (phrase que l'on peut lire sur les quatrièmes de couverture des numéros de la revue *Monsieur Bloom*).

[20] Celles-ci sont d'ailleurs souvent des images « pauvres » (cartes topographiques, pages de magazines pornographiques ou photographiques caviardées).

■ [accueil](#) ■ [présentation](#) ■ [sommaire](#) ■ [archives](#) ■ [appels à contributions](#) ■ [actualité](#) ■ [abonnement](#) ■ [annuaire](#) ■ [contact](#) ■



Figurer le mouvement des images dans la forme d'un texte : la matière des arts visuels dans l'œuvre de Franck Venaille
- *Stéphane Cunesco*

pages 1 2 3 4 5

Dispositifs visuels : quand l'image donne sa forme au texte

En dehors de son statut d'homme-revues, une autre donnée biographique oriente de manière décisive le rapport de Venaille au texte. Avant de se consacrer à « temps plein » à l'écriture, il a travaillé auprès de l'Agence France Presse, où il fut secrétaire de rédaction. Faisant et défaisant les titres du journal, il manie le plomb, touchant selon Thierry Guichard à ce qui fait « la matière même de l'écriture » [21]. « J'avais l'impression d'être Picabia ou Fernand Léger et d'agir sur le monde par le langage » [22], témoigne-t-il, à travers un rapprochement entre peinture et écriture, qui n'est pas sans nous intéresser. Combinée à sa fréquentation d'artistes plasticiens, cette expérience aura, nous le verrons, un effet indéniable sur sa façon de concevoir le texte au sein de la page. En outre, au contact de la peinture de Monory et de Klasen, Venaille se constitue un vocabulaire, une grammaire textuelle, au même titre que les premiers façonnent une esthétique picturale : « sur la manière de faire circuler un texte dans les pages d'un livre, le bon moment d'utiliser l'italique, les filets, les encadrés, les capitales, me croira-t-on si j'écris que la peinture m'a davantage apporté que la littérature » [23]. Un tel aveu, en plus de présenter la diversité des moyens typographiques que se donne l'écriture venailleuse, ne laisse aucun doute sur la façon dont l'image irrigue le travail formel qui fait sa singularité. En sa qualité d'écrivain, Venaille parvient donc à mettre à profit ce que Rudolf Arnheim nomme une « pensée visuelle » [24] :

Au moment où j'écris, je sais toujours, même inconsciemment, de quelle manière je vais écrire le texte que j'entreprends, quelle sera sa *morphologie* visible et intime. La forme et le sujet sont liés, imbriqués. Toujours. En même temps que les premiers mots apparaissent, le rythme naît. Je sais quel sera le contenu visuel, formel du texte [25].



Fig. 10. Fr. Venaille, *Pourquoi tu pleures... ?*, 1984, pp. 20-21

Deux exemples permettront de circonscrire la façon dont le rapport à l'image picturale oriente en partie les formes à venir. Premièrement, le livre *Pourquoi tu pleures, dis, pourquoi tu pleures ? Parce que le ciel est bleu. Parce que le ciel est bleu...* [26] illustre de façon paradigmatique la façon dont l'écriture tend à acquérir un statut visuel. Composé de 34 séquences – le texte apparaissant en regard d'un numéro présent sur la page de gauche – ce livre présente une particularité au niveau de sa construction (fig. 10). D'un point de vue typographique, on constate que les pages de texte sont divisées en deux ; l'espace principal est occupé par des blocs de prose, d'une longueur variable. Ensuite, sur le bas de la page, l'on trouve une à deux phrases en italiques, qui selon Venaille « syncrétisent le livre » [27].

Cette présentation typographique vient scinder la page en deux, ce qui perturbe la linéarité de la lecture d'un point de vue visuel, mais aussi syntaxiquement et stylistiquement, puisque le lien entre les deux espaces du texte ne va pas de soi. De plus, la cohérence entre les différentes séquences en italiques est mise à mal par des ruptures, les phrases étant presque systématiquement tronquées. On peut émettre l'hypothèse selon laquelle la bipartition de ces pages de texte fait référence à certains



Fig. 11. *Chorus*, n° 11, « Franck Venaille, Meurtre et mesures... », 1974



Fig. 12. Fr. Venaille, *Pourquoi tu pleures... ?*, 1984, p. 43

tableaux de Monory, qui souvent ont la particularité d'être composés de deux images, comme le précise Jean-Christophe Bailly :

Cette relation un/deux, par simple superposition, une image en haut du tableau et l'autre en bas, constitue une sorte de base. Très fréquente, elle joue un rôle axiomatique, elle est comme la preuve par le montage : enclenchement d'une image par une autre, décision d'un rapport ou d'un double suspens, équation narrative à deux inconnues [28].

Chez Monory, la juxtaposition des deux images sur le même tableau produit un effet de dédoublement qui engage le spectateur à privilégier une lecture mobile du tableau. Mouvement physique, puisqu'au lieu d'embrasser une surface unique le regard balaie les deux niveaux de la représentation ; mouvement cognitif aussi, puisque ce jeu appelle à imaginer le lien de causalité entre deux instances figuratives, comme dans ce tableau provenant de la série des *Meurtres* de Monory (fig. 11), qui se trouve elle aussi, coïncidence frappante, au nombre de 34. Il est également important de signaler qu'on trouve insérées à ces séquences deux photographies en noir et blanc prises par Monory (fig. 12). Assurément énigmatiques, celles-ci montrent un lit vide, avec seulement la forme d'un corps tracée sur les draps, suggérant la scène d'un crime [29]. Ces deux images forment à elles seules deux séquences du livre, prenant ainsi la place du texte. Cela est révélateur du rôle narratif conféré à ces photographies, que l'on pourrait d'ailleurs assimiler à des images-fantômes, en ce qu'elles suggèrent une absence. L'originalité de la construction du livre de Venaille réside en réalité dans le brouillage que le visuel opère sur les bribes de récits formés par la trame narrative (fortement morcelée). Les phrases, qui se trouvent sur la partie inférieure des pages de texte, proviennent en réalité d'un découpage, d'une fragmentation du texte qui compose la séquence n° 13. La présentation typographique de la page introduit ainsi un élément découpé puis « collé », et cela alors qu'on aurait pu penser qu'il s'agissait d'un fragment étranger à la narration principale. Il s'agit bien au contraire d'une mise en abyme, qui éprouve en quelque sorte l'attention et l'œil du lecteur, balancé entre les répétitions textuelles, les photographies et la narration principale.

Si l'esthétique du montage chez Monory influe sur la spatialisation du texte sur la page et sur les ressorts « narratifs » dans leur ensemble, il s'agit de revenir sur un autre modèle qui importe ici. La verticalité de ces blocs de prose permet effectivement de suggérer un lien avec les dispositions typographiques utilisées par la presse. Venaille s'explique du reste longuement sur ce point, et évoque au préalable l'origine de cette influence :

Tous ces textes proviennent de l'utilisation de matériaux divers : extraits de romans policiers, de dépêches d'agences qu'inlassablement je réécris, je nourris de mes obsessions jusqu'à ce qu'ils me paraissent bien refléter ce que je voulais exprimer. J'ai une grande humilité devant les témoignages du second degré : les articles de journaux, les photos de presse [30].

On retrouve à peu de choses près les mêmes témoignages chez Monory et chez Klasen, ces derniers insistant sur le rôle des matériaux « de seconde main » [31] qu'ils utilisent pour créer. Au-delà de prouver l'existence d'une communauté de vues, cette citation atteste de la contiguïté entre les techniques propres à ces peintres de la Figuration narrative et celles choisies par Venaille pour construire formellement ce livre.

>suite

retour<

- [21] *Le Matricule des Anges*, *Op. cit.*, p. 17.
- [22] *Ibid.*
- [23] *C'est nous les Modernes*, *Op. cit.*, p. 177.
- [24] R. Arnheim, *La Pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1976.
- [25] *CI*, *Op. cit.*, p. 55.
- [26] Fr. Venaille, *Pourquoi tu pleures, dis pourquoi tu pleures ? Parce que le ciel est bleu... Parce que le ciel est bleu !*, Paris, Atelier La Feugraie, 1984. Désormais abrégé en *PTP ?*.
- [27] Fr. Venaille, entretien avec Jean Daive (1^{ère} partie), France Culture, 3 mai 1976.
- [28] J.-C. Bailly, *Jacques Monory*, Neuchâtel, Editions Ides et Calendes, 2001, p. 32.
- [29] Crime qui apparaîtra clairement énoncé sur la dernière page du livre, donnant à lire – et à voir, puisque le texte se trouve encadré – ce qui semble être un rapport de police (« autopsie », « rappel des faits »), voir *PTP ?*, *Op. cit.*, p. 85.
- [30] *CI*, *Op. cit.*, p. 79.
- [31] *Chorus*, n° 1, *Op. cit.*, « Dans l'atelier de Peter Klasen », p. 28. Voici ce que déclare le peintre dans un entretien accordé à Venaille : « Le collage, l'assemblage, le montage, tant dans les arts plastiques que dans le cinéma la littérature, sont je pense une des expressions les plus authentiques et les plus efficaces car il reflète la complexité de notre société urbaine. Le collage reste ouvert, work in progress... Ouvrez un journal et vous trouverez sur une seule page des choses aussi différentes que la guerre du Vietnam, Elizabeth Taylor et l'amour, la campagne contre la faim dans le monde, une publicité VIANDOX – c'est ça notre réalité, des faits contradictoires qui restent en suspens. Ces contradictions je voulais les trouver dans mes toiles ».



Figurer le mouvement des images dans la forme d'un texte : la matière des arts visuels dans l'œuvre de Franck Venaille - Stéphane Cunesco

pages 1 2 3 4 5

La concrétisation matérielle de son rapport aux images s'effectue d'autre part à travers une pratique de la photographie – qui n'est pas sans liens avec le travail du cinéaste – comme l'explique Venaille lui-même :

Actuellement j'ai une méthode de travail qui se rapproche encore davantage du cinéma. Je me rends dans les endroits, les paysages que j'aime ou qui me font peur et là je prends une série de photos que je fais ensuite tirer sur des planches de contact que j'installe alors chez moi, dans mon bureau. Là, je rêve. Et ce que j'écris n'est pas la réalité des photos mais celle du décalage qui s'est produit entre le moment où j'ai saisi et figé une certaine vérité et celui où j'écris. L'imaginaire ne naît pour moi que d'un hiatus du réel. J'exprime la réalité du fantasma [42].

C'était déjà le cas lorsqu'il s'agissait des tableaux de Klasen ; l'utilisation des images ne se fait pas selon une logique d'*ekphrasis* qui se bornerait au descriptif. Les photographies sont au contraire des opérateurs qui déplacent (« décalage », « hiatus ») l'objet initial vers la réalité fantasmée dont parle Venaille. Au même titre que sa pratique scénaristique, privilégiant les notations se rapportant aux techniques cinématographiques au récit en tant que tel, c'est ici le *processus*, en amont du regard porté à ces photographies, qui importe au premier plan. Cela apparaît d'une façon frappante dans *Jack-to-Jack*, comme le montrent ces trois exemples [43] :

ces nuits-là je m'installe dans 1 photomaton et contre moi tire le noir rideau je mets des pièces jusqu'à ce qu'en éclate – crac – l'ampoule verte Réalité (...)

Nouvelle description d'un lieu-dit désormais sans vague à l'âme. Il y passe ses journées à prendre des polaroids épinglés tout chauds contre l'un des murs du Fort. Pour finir encore c'est la réalité qui nous salue.

Qu'en marchant il chantonne puis – soudainement – décide de cesser ce. Jeu. Cliché. Format 18x24. Tirage mat. On le distingue sur le perron debout sur la cinquième marche c'est drôle on dirait un petit vieux.

L'espace rituel du photomaton, tout comme celui de la chambre noire où sont développés les polaroids, constituent probablement le négatif de cette réalité fuyante qui doit être fixée. La référence explicite au développement, à la fabrication des photographies, démontre à quel point Venaille est sensible aux gestes qui précèdent l'existence des images. En outre, la photographie agit telle une basse-continue censée faire surgir des éléments fragmentaires de la réalité. Au sein de ce texte qui « frôle constamment la fiction mais refuse avec force de se laisser mener par elle » [44], on retrouve ainsi de nombreux dispositifs typographiques qui miment la présence concrète des images (encadrés, filets, recours aux lettres capitales). Dans la revue *Monsieur Bloom*, Venaille publiera d'ailleurs sous le pseudonyme de Lou Bernardo des extraits de son livre à venir en choisissant le terme de « polaroids » afin de



Fig. 16. Fr. Venaille, *Jack-to-Jack*, 1981

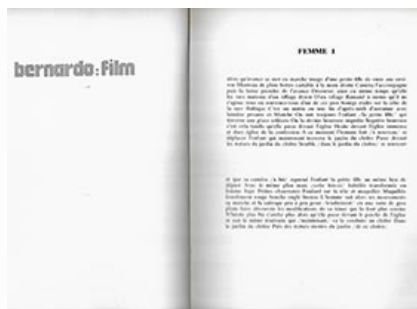


Fig. 17. *Chorus*, n° 11-12, « Des sentimentaux », pp. 62-63



Fig. 18. J. Monory et Fr. Venaille, *Deux*, 1972

caractériser la disposition du texte [45]. Ce choix influe en effet directement sur la présentation typographique du texte sur la page (fig. 16), Venaille pouvant de la sorte créer une nouvelle forme poétique (certes éphémère), troublante pour le lecteur car elle ne répond pas aux attentes véhiculées par ce terme (« polaroids ») annonçant des images. De fait l'orientation prise par ce recours à des médiums hétérogènes tout comme on retrouvait une section d'extraits de *Caballero Hôtel* intitulée « films » (fig. 17) –, implique la matérialité au sein de la page plus que la restitution fidèle d'un régime de représentation, qu'il soit propre à la photographie ou au cinéma.

« Toute œuvre est un roman photo » [46] ; cette affirmation, que l'on peut lire dans le dixième numéro de *Chorus* résonne avec une dernière pratique chez Venaille qu'il s'agirait d'évoquer en guise de conclusion :

Nous employons les mots des autres. C'est pour cela que les peintres écrivent sur leurs toiles et que les écrivains collent des photos à côté de leurs textes. Toute œuvre est un collage. Toute œuvre est un montage, un film ou un roman-photo. Tout artiste est un metteur en page, metteur en scène des média.

Au-delà de mettre en évidence ce qui fait la spécificité des artistes réunis au sein de *Chorus*, les propos de Pierre Tilman font écho à ce que l'on a pu voir au sujet de la présence agissante des images dans l'œuvre de Venaille. Cette circulation, ce va-et-vient entre textes et images se trouve concrétisé de façon exemplaire dans le roman-photo *Deux*, réalisé en collaboration avec Jacques Monory [47]. Tout au long des pages de ce livre richement illustré de photographies teintées du bleu caractéristique de la production de Monory, on suit l'aventure amoureuse entre deux femmes à travers un *road-trip* passant par Ostende, Brighton et Londres. Aux côtés de photographies apparaissent des cases où le texte du poète s'inscrit sur un fond noir, à la manière d'intertitres cinématographiques. Se présentant le plus souvent sous la forme de recherches typographiques, ces écrits s'émancipent d'une simple fonction narrative et participent ainsi à la densification des signes dans l'aire de la page (fig. 18). Cette œuvre, qui mériterait amplement une étude à elle seule, apparaît donc comme une illustration édifiante de la façon dont le texte tend à concurrencer l'image dans son pouvoir d'évocation visuelle.

En dernière analyse, nous pouvons constater que l'effort constamment renouvelé dans la pratique venaillienne pour donner à chaque texte une forme nouvelle apparaît comme un révélateur du travail des images. La multiplication ainsi que la diversification des signes sur la page ne se limitent plus à une perspective de monstration mais se dotent d'une texture, d'une matérialité amenée à occuper un espace scriptural. La référence tangible aux arts visuels, loin de s'ancrer dans une dimension abstraite, fait au contraire émerger de nouveaux modes de lecture, permettant d'envisager à nouveaux frais cet usage singulier des formes poétiques.

[> sommaire](#)

[retour<](#)

[42] *CI, Op. cit.*, p. 133.

[43] Fr. Venaille, *Jack-to-Jack*, Paris, Luneau Ascot, 1981, respectivement p. 27, p. 56 et p. 89.

[44] *Ibid.*, quatrième de couverture.

[45] Revue *Monsieur Bloom*, n° 1, *Op. cit.*, Lou Bernardo [Franck Venaille], « 25 polaroids pris dans la nuit du 8 au 9 mars 1978 », p. 18-22.

[46] *Chorus*, n° 10, « Avenue de Clichy », p. 55.

[47] J. Monory et Fr. Venaille, *Deux*, Ostende, Impr. Fournier, 1972.

