



François Soulages*

PHOTOGRAPHIE & MATERIAU

Ouverture

Certains, comme le photographe Arnaud Claass, disaient dans les années 80 que la photographie était un art sans matériau. Pourquoi disaient-ils cela ? Et comment cela serait-il possible, dans la mesure où, à moins d'être un disciple du philosophe Berkeley, il semble que tout art travaille justement sur des matériaux ?

Bien sûr la photographie a un autre rapport au matériau que les autres arts. La raison tient dans le fait qu'elle a un autre rapport au réel. Mais elle a des (rapports au) matériaux. Ainsi ce qu'elle produit est très souvent une photo tirée sur un papier. Mais ce n'est pas toujours le cas, donc cela ne peut pas être un critère identifiant de la photographie : en effet, une diapositive est une photo, une photo sur un écran d'ordinateur est une photo, etc... Et que dire des tirages sur différents matériaux, comme le métal, la pierre ou le tissu ?

En fait pour comprendre le problème, il ne faut jamais oublier l'essence de la photographicit . Cette dernière est l'articulation étonnante de l'irréversible et de l'inachevable. Elle est articulation d'une part de *l'irréversible obtention généralisée du négatif* - constitué d'abord par *l'acte photographique*, à savoir par cette confrontation d'un sujet

photographiant à quelque chose à photographeur grâce à la médiation du matériel photographique ou, en d'autres termes et de façon plus générale, par les conditions de possibilité de la production du film exposé et la réalisation de cette exposition, et ensuite par *l'obtention restreinte du négatif*, à savoir ces cinq autres opérations qui le produisent (révélation, arrêt, fixation, lavage et séchage) - et d'autre part de *l'inachevable travail du négatif* - à partir du même négatif de départ, on peut obtenir un nombre infini de photos totalement différentes en intervenant de façon particulière lors des six opérations produisant la photo (exposition, révélation, arrêt, fixation, lavage et séchage)¹.

Seul le photographe qui n'agit que lors de la phase de l'irréversible - quand il « prend » une photo, comme cela se dit dans une approche naïve et illusoire de la photographie - est conditionné à avoir comme doctrine fautive celle d'une photographie comme art sans matériel. Tout photographe qui reconnaît qu'il existe une seconde phase - celle de l'inachevable - ne peut tenir ce discours ; il peut ne pas exploiter cette seconde phase ; cela est même un parti pris artistique tout à fait intéressant ; mais il ne peut avoir avec elle un rapport de

dénégation. L'origine de la photographie et tous ces débuts montrent bien que cette phase existe ; le travail en laboratoire depuis plus d'un siècle va dans le même sens ; et que dire de l'usage de la photographie numérique qui est principalement un travail sur l'inachevable et par là même sur les modalités possibles d'exploitation des matériaux ?

Le problème n'est donc pas de savoir si il y a ou non des matériaux dans un art ou bien si tel art est un art sans matériau, mais de connaître et de comprendre les différents types de matériaux qu'utilise un art et les différentes manières dont il les travail. C'est ce que nous allons faire pour l'art photographique en nous appuyant sur les travaux de deux photographes dont les oeuvres sont remarquables, mais surtout dont le travail des matériaux est très instructif pour le problème des matériaux : Vincent Verdeguer et Jean-Marc Lalier.²

Verdeguer : Matériau Photographique et Matériau Pictural

Nous nous appuyerons sur le travail que le peintre Vincent Verdeguer fit pour la commande du musée de Toulon relative à la création (photographique)³. En effet, le travail de Verdeguer a un double intérêt ; dans un premier temps, l'artiste met en oeuvre des pratiques de transfert en écho avec ce qui se fit en peinture au XX^{ème} siècle ; dans un deuxième temps, il réalise un travail spécifiquement photographique - c'est alors qu'il est le plus original et le plus riche.

Un peintre actuel et ses références

Vincent Verdeguer est né en 1951 ; il expose depuis 1970 comme peintre. Il aime s'ouvrir à d'autres arts et collaborer avec d'autres artistes : il se confronte à la *danse* et à l'étude du corps avec la chorégraphe Line de Fages, à l'*architecture*, au volume et à la mise en espace avec l'architecte-designer Bruno Rosenzweig, à la *poésie* et au livre-objet avec le poète J. Giovannoni, à la *photographie*, comme

pour la création du Musée de Toulon. Il sait tirer profit des différences, des défis qu'on lui lance, bref, des richesses humaines, esthétiques et théoriques. Cet artiste, si sensible en son oeuvre et son être, aime réfléchir avec pertinence, profondeur et culture aux conditions matérielles, politiques et économiques de la création actuelle, aux procédures de tout acte créateur, aux matériaux à travailler et aux oeuvres créées : il en parle dans *Artot*, le journal conçu par les ateliers de Beaubourg.

La photographie actuelle n'est plus le domaine réservé des photographes ; la création photographique se nourrit des autres arts ; pour Verdeguer, une photo est non seulement un matériau pour d'autres artistes, mais surtout un embrayeur de création ; mieux il peut être le domaine de leur création ; l'enjeu de cette approche et de cette situation de la photographie est le cloisonnement ou non des arts contemporains. Verdeguer utilise la photographie en se référant implicitement aux collages cubistes, à l'héritage dada et surtout aux travaux du Pop'Art. En effet, ce dernier courant est fondamental quant à la problématique du transfert ; d'ailleurs ce n'est pas un hasard si l'on considère que les commencements du Pop'Art correspondent aux manifestations comme *Collages and Objects* en 1954 et à l'exposition du photomontage de Richard Hamilton en 1956 à la Whitechapel Art Galerie de Londres pour une manifestation sur la culture de demain : *Qu'est-ce qui rend les intérieurs d'aujourd'hui si différents, si séduisants ?* Dans cette oeuvre, Hamilton joue avec les images du culturiste, de la pin-up et des machines d'enregistrement et de diffusion (magnétophone et télévision) - images qui sont travaillées pour cette commande du musée de Toulon dont l'un des fils directeurs est «de corps, la galère». Ainsi, avec le Pop'Art, un certain nombre d'artistes se servent, comme matériau, des photos de publicité, de journaux à sensation, de faits divers, d'origines diverses - la plupart du temps sans

noblesse, ni art, voire même vulgaires ; ce mouvement joue avec la culture de masse et conséquemment avec les mass-media et la communication. En 1961, une importante rétrospective, *The Art of Assemblage*, a lieu au M.O.M.A. de New York et permet de mieux saisir les liens existant entre ce mouvement et l'utilisation par les cubistes, les dadaïstes et les surréalistes, de ces techniques. Robert Rauschenberg est un de ceux qui approfondit le plus le procédé du transfert : il assemble, colle et mélange des photos avec d'autres objets et matériaux de toute sorte : il réalise alors la «combine painting» qui, par sa concrétude et son hétérogénéité, attaque une certaine peinture abstraite ; ainsi la peinture se veut entre l'art et la vie. Dans des travaux, comme *Odalisque* (1955-58) ou *Kite* (1963), la photo peut fonctionner à un double niveau : d'abord comme matériau parmi d'autres, puis comme image, c'est-à-dire à la fois trace d'un référent pointé, même s'il est inconnaissable, et symbole d'une représentation possible ; la réception du tableau en est alors dans une certaine mesure modifiée. L'exposition de 1981 au Centre Georges Pompidou *Rauschenberg photographé* nous permet de recevoir une partie de l'oeuvre de cet artiste comme relevant du domaine purement photographique ; en effet des séries, comme *Photem Series* (1981), sont constituées de pièces où seule la photographie intervient ; par exemple, *Photem Series n° 25* combine huit photos prélevées de corpus différents et transférés dans un même ensemble pour former une composition. Rauschenberg s'est ainsi transféré lui-même du monde de la peinture vers celui de la photographie : ainsi il les réunit dans un tout qui est l'art et il interroge la peinture à partir de la photographie et la photographie à partir de la peinture. Bien des artistes du Pop'Art pourraient encore être cités, comme par exemple Mimmo Rotella avec *Cinemascope* (1962), Öyvind Fahlström avec *Roulette* (1966), Peter Blake avec *On the Balcony* (1955/7) ou Lucas Samaras et sa *Boîte-*

autoportrait (1963), etc... C'est avec une perspective quelque peu différente que les réalistes européens utilisent parfois ce genre de procédure, comme par exemple Jacques Monory dans *Manet-Hanks* (1983). Enfin, depuis une trentaine d'années, un certain nombre de peintres et de plasticiens travaillent le matériau photographique transféré et construisent à partir de lui et en fonction de sa spécificité une composition générale ; le travail de Bernadette Delrieu est un bon exemple de ce courant, dont un des objets est l'interrogation à la fois des rapports photographie-peinture⁵ et de l'art contemporain.

Deux matériaux : le pictural et le photographique

C'est en fonction de ces références artistiques et culturelles que Verdeguer accepte de participer à la commande du musée de Toulon *Création (photographique) en France ou le corps, la galère : noir et blanc*, en sachant que son travail sera exposé avec des ensembles purement photographiques et qu'il sera donc reçu ainsi dans le musée et dans le catalogue. Etant le seul peintre parmi les seize créateurs, Verdeguer se doit, pour cette commande dont l'objet principal est la «création (photographique)», de créer une série qui à la fois s'appuie sur l'histoire des rapports photographie-peinture, la cite et produise quelque chose de radicalement nouveau. Etudions la mise en oeuvre progressive de cet artiste, afin de mieux comprendre ce rapport particulier existant entre la photographie et les autres arts qu'est le transfert.

Pour l'exposition de Toulon, le premier moment de la création est, pour Verdeguer, d'accepter la commande, de se confronter à d'autres artistes dont l'oeuvre, pour certains, est fort éloignée de la sienne, et de mettre en chantier un travail qui articule pictural et photographique. Une fois ce choix fait, Verdeguer construit son oeuvre par étapes : chacune des six photos-peintures est à la fois un objet créé autonome et un indice des

modalités du processus matériel et temporel de la création. En effet, d'une part, chaque photo-peinture est un moment, sans lequel les autres photos-peintures ne pourraient pas être ; cela se repère dans cette longue montée progressive de la photo personnelle à travers ces six pièces : Verdeguer va en effet de la photocopie anonyme d'affiches (première pièce) jusqu'à la photo faite par lui-même (sixième pièce). D'autre part, un triple processus de production s'engage relativement à une triple temporalité : d'abord, la temporalité de courte durée : le choix pour chaque pièce de son matériau originaire et de son traitement, le temps de la prise de vue ; ensuite, la temporalité de moyenne durée : le temps de création d'une pièce avec son parcours fait de nécessité et de hasard ; enfin, la temporalité de longue durée : le temps de l'oeuvre. Ces trois temporalités prennent leur sens - signification et direction - à partir du temps du sujet créateur et du temps de sa culture qui nous renvoient obligatoirement à l'histoire des arts, aux cultures et à l'archaïque de l'humanité.

Le travail de Verdeguer se compose de six grandes pièces de 2,20 m x 1,80 m : un format à l'échelle humaine ; cela s'est révélé nécessaire dans un travail sur le corps en galère : la galère, c'est aussi celle du corps du créateur, à la fois quand il crée son extraordinaire et quand il vit son ordinaire, c'est aussi celle du corps du récepteur, confronté par ces dimensions à une autre image du corps. Dans ces six pièces, se mélangent morceaux photographiques et touches picturales qui réunissent ces photos éclatées, ce monde fragmentaire du photographique. Le propre de la photographie est de découper le monde en petits morceaux d'images - chacune étant morcellement du phénomène vu, chacune renvoyant à des instants différents, donc des espaces-temps et des phénomènes différents ; Verdeguer pointe esthétiquement ce morcellement photographique et donne une réponse spécifique par sa mise en oeuvre : il

produit ainsi un espace réunificateur des fragments des corps photographiques. La réunification se fait dans l'espace de l'oeuvre, dans l'acte de sublimation esthétique, dans la vision du récepteur et donc dans le psychisme du créateur et du récepteur. Verdeguer a créé ainsi un nouvel espace-temps, critique de la réalité et de la photographie.

Ces six pièces donnent à voir six cakras, six roues de la vie dans la tradition indienne. La première, *Morcellement*, présente des photos de corps coupés : la photographie s'affirme non picturale : la question du morcellement et de la schizophrénie se pose de façon obligée en photographie - à la différence de la peinture -, eu égard à la nature même de la photographie qui est toujours trace et indice d'un référent, même si ce référent n'est que la lumière. Quelqu'un comme Verdeguer, venu du pictural, se devait, en se confrontant au photographique, de marquer cette différence, en travaillant de façon interrogative et critique cet espace de l'oeuvre : par l'introduction de la photo dans la pièce, cette dernière devient de part en part habitée par la question du photographique, à savoir par le tiraillement dialectique entre le référent et le matériau, entre le problème de la *Chambre claire* et celui des formes pour les arts plastiques. Verdeguer va donner sa réponse photographique en faisant monter le photographique au fil des six pièces, c'est-à-dire en partant de la photocopie (pièces 1 à 3) pour accéder à la photographie faite par lui (pièces 5 et 6) en passant par l'affiche photographique (pièce 4). Si cet artiste part de la photocopie, c'est par une pudeur et un respect picturaux face à un monde autre (le photographique) qu'il va peu à peu apprivoiser ; c'est aussi à cause de la banalité et apparente pauvreté de ce matériau. Avec cette pièce, Verdeguer travaille la photocopie comme on travaille une pâte ; il cherche par ce corps à corps à s'y impliquer et s'y oublier ; mais l'image photographique - pourtant brouillée et déformée par la photocopie - résiste et s'impose : on ne peut supprimer

l'image et la figure ; cette violence dans sa création photographique bouleverse l'homme du pictural : le photographique déplace l'abstraction. «J'ai touché la mort», avoue-t-il⁶, revivant ce risque extrême qui rappelle celui dont parle Blanchot, mais aussi le morcellement. Le risque, c'est de se perdre en tant qu'artiste et en tant qu'homme : le corps est bien en jeu - photographiquement et existentiellement, bref, esthétiquement, dans sa grande banalité. La galère est cakras, roue de la vie, incarnation obligée : Verdeguer est en sa solitude un contre-point au corps-enfant.

Avec *L'ase grec*, Verdeguer retrouve, à partir de la photocopie morcelée et réunie par le pictural, la question des rapports de l'art et de son histoire ; il intègre ainsi, à sa manière, l'interrogation sur l'origine non-technique de la photographie, sur le lien entre cet art et le baroque⁷ du XVII^e siècle et sur le couple contemporanéité/histoire en art. Le monde de *L'ase grec* renvoie directement par les formes et le titre à l'univers esthétique et spirituel antique reçu par nous ; en fait cette pièce restitue plus notre réception d'une oeuvre en morceaux - *esthétique du morcelé et du ruiné* - que celle d'une oeuvre du passé au moment de sa création ; ainsi sommes-nous à nouveau installés, par le biais de la photocopie, dans *l'esthétique de l'archive* ; nous pouvons alors passer *de l'éclaté à l'éclat*.

Avec *Lèvres*, le sensuel à la Michel-Ange de *Morcellement* tourne à l'image de l'érotisme : nous sommes entre le vulgaire aguichant de la pub et du minitel et la bouche porteuse de parole, de tendresse et de désir : le Pop'Art est massivement pointé. Ces lèvres sont mangées par la lèpre picturale qui pose la mort dans ce corps en image. Le corps est affirmé et affiché comme image : il s'oppose ainsi à la matière de l'oeuvre et on explore l'espace par ses traces et ses absences. *L'artiste comble les trous de l'image, de l'imaginaire et du manque*. le blanc, si bien exploité ailleurs par Bemadette Tintaud angoisse trop le mort potentiel que nous sommes.

Avec *Etouffement*, l'artiste utilise l'affiche : il se rapproche de la photographie qu'il a faite lui-même, il affirme aussi qu'une photo appartient à celui qui la montre, poursuivant les pistes pointées par Boltanski et Alberola ; mais ce n'est pas une mythologie personnelle qu'il nous présente, c'est une quête du corps qui, comme une roue, tourne et s'éclate avec la galère du temps.

Avec *Placement*, Verdeguer accède au corps intime : il va lui-même photographier son amie et modèle et tenter ainsi d'accéder à la fois à une plus grande maîtrise de la photographie en cherchant à la contrôler de part en part et à un engagement plus personnel : à la différence de la peinture abstraite, avec la photographie le référent ne peut être évacué ; Verdeguer, dans cette expérience avec le photographique, progressivement l'accepte, l'assume et l'assure : il photographie sa compagne de vie et d'oeuvre. Il se place et s'installe au coeur de son propos - placement rendu possible par les quatre étapes précédentes. La galère s'échoue dans le corps du modèle, dans les mains de l'artiste et dans les yeux du récepteur.

La sixième pièce peut alors naître : *Roue cosmique* déploie son photographique et sa plastique. L'oeuvre accomplit un trajet en forme de boucle, illustration de l'autonomie du travail et des thèmes hindous sur les longues réincarnations. Nous pouvons alors nous oublier et contempler les six pièces qui sont devant nous.

Le mot «cakras» désigne la roue des naissances et des morts successives, la roue inexorable ; Verdeguer reprend la sagesse indienne : l'incarnation et la réincarnation sont des galères, Schopenhauer pour la philosophie, d'une certaine manière Beckett pour la littérature, ont développé ces affirmations. Nous pouvons donc voir cette oeuvre à partir de cet espace thématique : elle dénonce d'autant mieux la galère de la chair qu'elle se présente de façon massivement matérielle : poids, matière et grandeur des pièces, bref matériau imposé et imposant.

Le livre comme matériau photographique

Avec le pictural, l'oeuvre devient unique : malgré le transfert des photos, l'unicité du geste pictural interdit la multiplication de la pièce. Par cette tension et cette contradiction, Verdeguer dessine le champ de sa création et la question du photographique. Ainsi il vit doublement la séparation du réel : d'abord avec le deuil de toute prise photographique, avec l'irréversible, ensuite avec l'abandon de sa pièce unique qui va vivre son destin au musée ou chez un collectionneur ; alors, seulement, se réalise l'espace de l'oeuvre ; alors se crée le différent de l'oeuvre.

Pourtant, l'oeuvre de Verdeguer va connaître un nouveau destin, mieux une véritable métamorphose. Pour la commande de Toulon, cet artiste avait fait un travail pictural se déployant et s'interrogeant à partir du photographique ; il désire maintenant approfondir d'une autre manière ce rapport à la photographie et faire oeuvre photographique. Pour cela, il photographie des fragments de ses six pièces et se constitue un stock de photos qui sont des prélèvements photographiques des six cakras ; il établit alors une autre type de rapport à la photographie, celui de l'enregistrement que nous étudierons dans la dernière section de ce chapitre. A partir de ces photos, il décide de faire un livre totalement photographique et non pas un livre qui serait un recueil de reproductions de ces tableaux. Pour ce faire, il utilise trois moyens : d'abord - côté création -, il n'a photographié, nous l'avons vu, que des fragments des cakras ; ensuite - côté réception -, il propose son travail à la collection «Carnets» des éditions Argraphie, collection qui ne publie que des livres alliant photographie et écriture ; enfin, - côté cocréation -, il collabore avec Cécile Girousse qui écrit, en écho à ces photos, un remarquable texte poétique. Ainsi est réalisé *Fragments*⁸, livre qui marie magistralement photographie et écriture, grâce à l'union des photos et des textes et grâce à la mise en page

; ce livre est un exemple du genre, dans la mesure où bien des ouvrages de cette sorte ne sont que des réunions forcées et malheureuses et non des oeuvres en soi. En procédant ainsi, Verdeguer travaille le matériau photographique et l'inachevable présentation des photos ; cette présentation n'est en rien comparable à ce qui se joue dans le domaine de la peinture.

Ce livre est donc le résultat des rapports que la photographie peut avoir avec les matériaux. C'est avec ce livre que Verdeguer à la fois est le plus original, aboutit son travail commencé avec la commande de Toulon, entre pour un temps en photographie et fait avancer les rapports entre la photographie-peinture-littérature et leurs matériaux respectifs. En outre, avec le livre et la photographie, le deuil qui peut hanter le peintre n'est plus de mise ; le photographe en fait ne se sépare pas de ses photos : par le livre, le matériau est reproductible à l'infini.

Lalier : Le Matériau & La Fiction

Comprenons maintenant comment un artiste photographique peut exploiter au maximum les matériaux photographiques

Le travail de la mise en oeuvre et du matériau

Né en 1960, Lalier photographie depuis 1980 ; jusqu'en 1986, sa recherche est assez conceptuelle et influencée par Boltanski, Le Gac, Drahos, Bacon et Deleuze. A partir de 1982, il fabrique une fiction en photographie et photographie la fabrication de sa fiction ; on peut repérer cinq moments dans la mise en oeuvre de cette fiction.

Dans un premier temps, il photographie en noir et blanc une *série de cinquante personnes en pieds*⁹, sur fond blanc et sans ombre, conservant pour chacun une position (frontale) et une attitude neutre. Ces photos tirées en petit format, sont placées dans un classeur ; elles forment ainsi un matériau de base. Avec ce premier corpus, il

va, par un procédé simple (la superposition de deux négatifs), engendrer un sous-corpus de *cent hybrides*. Ce premier *détournement* fait entrer le personnage dans le fictif. Les photos sont placées dans un second classeur. De ce sous-corpus, il extrait par une sélection *dix hybrides* (*La famille*) qui sont tirés grandeur nature, les insérant alors dans l'échelle du monde.

Dans tous ses travaux, il ne cherche pas à mettre le lecteur dans le doute, il *montre le «triquage»* pour en prendre conscience et le dépasser. Cette confrontation entre le réel et le fictif induit alors une lecture-recherche d'identité.

Il propose plusieurs séries qui permettent de donner des renseignements signalétiques et physiques sur chaque hybride, qu'il classe sous le titre *Identité documentaire*. Ces séries sont présentées sous forme de livre que l'on peut et doit consulter. Il fabrique en «*fac très simplé*» *dix fiches nationales d'identité* avec le nom et le prénom formés par le mélange des deux noms, la date de naissance qui est la date du tirage grandeur nature, l'adresse réelle de son lieu de travail, la taille, la nationalité, les signes particuliers, la signature du titulaire qu'il invente pour chaque hybride, ainsi qu'une photo d'identité. Il fabrique ensuite *dix planches de quatre photomaton*s formant une séquence : on suppose alors que c'est l'hybride qui se photographie ; on retrouve les questions posées par le travail de Bruno Cany. Vient ensuite une série de *dix radiographies* portant le nom et la date de fabrication. Cette série montre la structure physique de l'hybride, rappelant ainsi le travail de Dieter Lübeck.

Une autre réponse à la lecture-recherche d'identité est formulée par plusieurs séries de photos *mises en scène* des hybrides. Séries sur une *identité narrative et interprétative* où intervient l'imaginaire du spectateur :

- il photographie la photo échelle 1 de l'hybride, qu'il place *dans une ambiance en intérieur*. Série «interprétative» dix photos (50 x 60, N et B) ;

- une autre série *Dualité* de même format de dix photos mises en scène en intérieur crée une *dualité objet/personnage* ;

- série *Extérieur*, il opère une appropriation d'un lieu par le personnage, en le plaçant *en extérieur* ;

- une dernière série de photos couleur : *confrontation couleur/extérieur/personnage*.

Il a fabriqué des volumes en photos, qui sont des «*objets hybrides*» ou ayant «*appartenu aux hybrides*». Il donne ainsi une représentation tridimensionnelle à la photographie. Il superpose deux négatifs représentant des vêtements. Il obtient donc un vêtement *hybride* qu'il tire sur papier photo à l'échelle 1. Cette photo est ensuite découpée, *détournée* (pour donner l'apparence d'un vêtement), elle subit des teintures et virage couleur, puis est présentée sur un porte-manteaux avec protection plastique.

Il travaille enfin sur des volumes photos faits comme précédemment, mais cousus à la machine, pour être ensuite rephotographiés et tirés grandeur nature.

Avec Lalier, la mise en oeuvre est tout autant affirmée que l'oeuvre. La mise en oeuvre apparaît comme processus, comme matérialité, comme travail et l'oeuvre comme opus, comme activité et aussi comme travail : l'oeuvre photographique ici renvoie à l'acte photographique et à tout ce qui l'entoure ; l'exemple des «*bavures volontaires*» dans les superpositions est parlant. Ainsi, à la suite de Nietzsche dans *Humain, trop humain* (n° 162) et de sa dénonciation de la critique du génie, Lalier, comme le philosophe, mais en photographe, affirme qu'il y a un travail pour l'artiste, une *mise en oeuvre obligée*.

L'oublier, ce serait s'empêcher de comprendre quoi que ce soit à l'oeuvre d'art, mieux, s'empêcher d'y avoir même accès ; aussi Lalier peut faire sien *Le Credo du créateur* de Klee ; «*l'oeuvre d'art est au premier chef genèse ; on ne la saisit jamais simplement comme produit*»¹⁰. La maîtrise de la mise en oeuvre chez Lalier est la condition de la mise en art ; avec Baudelaire, on peut dire que l'artiste a été son Dieu.

Cette maîtrise est exigeante et se veut absolue. Est-ce nouveau et propre à la photographie ? Non, Polyclète affirmait déjà, au Vème siècle avant notre ère, que «l'oeuvre bien faite résulte de nombreux calculs à un cheveu près». Ainsi, travaille ce photographe pour qui mise en oeuvre signifie *mise en scène*, *mise en ordre*, calcul, prévision. «Une photographie n'est pas un hasard, c'est un concept» dit Ansel Adams¹¹, cela pointe bien le problème de Lalier, mais aussi de l'art conceptuel.

On peut parler pour Lalier de parfaite réussite de la mise en art, car non seulement ses photos frappent et hantent tout regardeur, mais *elles sont purement photographiques*, c'est-à-dire que la fiction qu'il a créée *ne peut exister que grâce à la photographie* et elle se pose comme *interrogation de la photographie en tant que matériau*. La phrase de Flaubert : «L'auteur dans son oeuvre doit être comme Dieu dans l'Univers présent partout et visible nulle part»¹² est tout à fait pertinente pour le travail de ce photographe : Lalier maîtrise et crée sa fiction photographique grâce à son exploitation du matériau photographique.

Cette oeuvre a une valeur *exemplaire*, car elle rompt avec toute la tradition de la fiction «timide» pour s'affirmer massivement *autonome* : entendons par là qu'elle ne recourt ni au texte, ni à un quelconque élément non-photographique. Elle dépasse en force le travail de Duane Michals. Elle se déploie uniquement dans le photographique. C'est pour cela qu'elle nous intéresse et qu'elle pose des questions essentielles à propos de la fiction en photographie et du matériau photographique.

Nous retrouvons, en effet, le couple notionnel matériau/réel, auquel vient s'adjoindre naturellement la notion de fiction. Le mot «fiction» peut renvoyer en français à deux sens : le fictif ou mensonger qui pointe l'irréel, et le double ou monde autonome qui pointe l'imaginaire. L'idéologie réaliste fait comme si seul le

premier sens existait, mieux comme si les deux sens coïncidaient. C'est en s'interdisant de penser le fictif qu'elle s'interdit de le produire ; or la fiction peut être source de vérité - cette notion n'étant pas reprise au sens réaliste. En effet, d'une part toute oeuvre d'art n'a pas pour fonction de rendre le visible, mais comme dit Klee de rendre visible, de faire en sorte que la fictive condition humaine d'un Balzac photographe nous donne à comprendre notre condition humaine phénoménale ; c'est parce que l'oeuvre de Balzac est autonome qu'elle donne sens à notre monde : c'est la fiction comme passage vers l'universel. D'autre part, Husserl montre bien que la fiction est la source où s'alimente la connaissance des «vérités éternelles». C'est le renversement de la position réaliste. Comme dit Sollers¹³, «ce que la fiction développe, la vérité l'enveloppe». En effet, «l'imaginaire n'est pas un mode de l'irréalité, mais un mode de l'actualité, une manière de prendre en diagonale la présence pour en faire surgir les dimensions primitives». La photographie ne doit pas se cantonner dans une fiction timorée, mais expérimenter sa nature et ses matériaux. Aussi, Sollers peut-il dire que la fiction «tend, par son éveil et ses compositions, à une véritable épopée de la connaissance»¹⁴. Il ne s'agit pas d'essayer d'atteindre la réalité *par* la photographie, mais de la viser *dans* la réalité du matériau photographique ; nous savons que, volontairement ou non, ce sont les termes de «fiction» et d'«épopée» qu'utilise Hers dans son livre *Récit*.

Réception de la fiction et du matériau

Ainsi celui qui va regarder une photo ne la *reçoit* plus comme une reproduction : il devra reconnaître qu'elle est avant tout du côté du matériau et de la fiction. Et cela est vrai pour deux raisons : d'abord parce que toute photo est un matériau qui peut produire de la fiction, ensuite parce que toute réception d'une photo est fictionnante. Ce

dernier point est décisif : la fiction est non seulement du côté de la production (donc du côté de l'objet, du matériau, de la photo et du photographe), mais aussi du côté de la réception.

En effet, à partir d'un matériau, ce rectangle noir et blanc en deux dimensions, je fictionne, car produis grâce à mon imagination et mon imaginaire, une image que j'appréhende phénoménalement : la photo est d'abord - osons-nous dire - le fruit d'une activité mentale, dans sa réception. En photographie, la fiction est donc obligée, car le matériau est imposé (par l'artiste).

D'ailleurs, le «ça a été» lui-même sécurisait au prix d'une double fiction non consciente : fiction qui existe dans toute réception d'une photo, et fiction/illusion que la photographie peut être réaliste. Le «ça a été» se dit dans la mauvaise foi. Le «ça a été joué» d'abord dérange, inquiète, bouleverse puis devient un gai savoir, une pratique productrice, une ouverture indéfinie : ouverture possible sur l'art... Ainsi le récepteur peut être producteur de sa propre fiction, grâce à son propre imaginaire, qui devient donateur de sens et de jouissances multiples. N'oublions pas, à ce propos, que la conscience de la fiction ne nuit pas à la fiction : Lalier, comme Brecht, revendique à la fois fiction et distanciation.

En conséquence, la reconnaissance de la fiction nous oblige à revoir les photos canalisées et exclues par l'idéologie réaliste, à abandonner le punctum impérialiste au profit d'une réception polymorphe et plurielle, à repenser l'histoire de la photographie, en prenant en compte les photos reconnues et les photos ignorées. La photographie ne doit pas se cantonner dans une fiction fileuse ou inconséquente, mais expérimenter réellement sa nature fictive. Ainsi accédons-nous à une meilleure maîtrise et à une meilleure saisie de l'essence de la photographie ; c'est pourquoi le travail de Lalier est si important.

L'art de la fiction et du matériau

Lalier va commencer par dénoncer l'usage idéologique, réalistique de la photographie et la dénégation du matériau : «La photographie, dit-il, est trop souvent confondue avec la réalité sans aucune méfiance, par exemple dans les journaux ; elle joue avec la supercherie ; il devient donc difficile de distinguer une image de la réalité»¹⁵. Ce n'est pas la photographie qui est critiquée ici, mais son exploitation et sa naïve réception. C'est donc contre, ou du moins en fonction de cette exploitation que Lalier va produire sa fiction et *choisir la fiction*. La critique de Lalier débouche sur une pratique esthétique *nouvelle* qui s'enracine dans l'élément critique. Nous retrouvons un aspect du projet Boltanski.

C'est pourquoi il fait le choix d'une échelle originale pour ses photos. «Avec une photo à l'échelle 1, écrit-il, le regardeur subit le «réel photographique» ; ce n'est plus lui qui possède la photographie, c'est la photographie qui s'impose à lui et l'englobe dans sa réalité propre». Telle est la force de cette fiction, elle nous prend *tout* entier et nous fait abandonner, dans un premier moment, *tout* rapport avec un prétendu réel photographié ; cette force est double car non seulement il y a *autonomie complète* du monde de cette fiction (par rapport au réel, au langage, à l'écriture, etc...), mais surtout se pose et se développe à l'infini un monde nouveau *aux dimensions sans cesse en expansion* : ce *nouveau monde* possible est le monde de la fiction photographique, spécifique à Lalier, mais aussi organisable par notre propre imaginaire. Lalier s'est installé sur le monde qu'il a produit : *nouveau demiurge*, il photographie ses photos, les photos de ses photos, les photos de ces photos-là, etc... Il n'aura jamais fini d'en finir. D'où le jeu et l'interaction entre les séries ; d'où son ouverture indéfinie. *C'est le propre d'une fiction de ne jamais se terminer*¹⁶ ; c'est pourquoi elle continue dans notre tête et dans nos yeux par les combinaisons multiples que nous

pouvons faire et par les désirs de nouvelles fictions qu'elle crée. Photographier une fiction comme doit le faire le Dieu de Leibniz...

Cette fiction est comparable à un jeu de cartes et au nombre infini de parties possibles. On y trouve une dimension combinatoire, une dimension ludique, une dimension humoristique ou ironique. Grâce à la distance que l'on peut prendre vis à vis des photos les unes par rapport aux autres, et, grâce à la construction des photos (photos de photos, etc...), on ne cherche plus le référent illusoire, on trouve des référents fictifs.

De plus, cette fiction nous interroge sur la fiction même et sur les rapports fiction-réalité-photographie. Les hybrides photographiés sont photographiés de telle sorte que l'on voit les trucages, donc la mise en scène de cette fiction : la fiction est ainsi signée, dénoncée et assumée : «Au travers des trucages volontairement manifestes, dit l'artiste, nous entrons, en en prenant conscience, dans le fictif». Pour qu'il y ait fiction, il ne doit pas, en effet, y avoir forcément illusion : c'est l'anti-«ça a été» ; «oui, ça a été joué, jouons à notre tour», dit le regardeur de la fiction. Et Lalier de photographier les photos d'hybrides dans la campagne, au château d'Arques la Bataille, dans son appartement, etc... La photo de photo devient photo d'homme et inversement : réification ? Humanisation ? Peut-être, en tout cas jeu, distance, esthétique. Lalier arrache ainsi la photographie à son immédiateté et la fait accéder à l'ordre de l'art.

Aussi, la photographie de Lalier est-elle de l'ordre à la fois de la fiction et du conceptuel : «Parti sur une base minimaliste, affirme-t-il, je procède par reconstitution, je construis un monde fictif». C'est cette articulation du fictionnel et du conceptuel qui fait la force de cette oeuvre : Lalier est à la photographie ce qu'est Robbe-Grillet à la littérature et au cinéma. «La famille tirée grandeur nature s'insère alors, dit l'artiste, dans l'échelle du monde, créant une confrontation entre le réel et le fictif.

L'isolement photographique de chaque hybride induit alors à une lecture-recherche d'une identité» (203). Cette lecture-recherche d'identité est triple : identité documentaire, identité narrative et interprétative ; identité d'objets hybrides ou photo-objets. Nous sommes à la fois proches et loin de Bertillon.

La fiction photographique de Lalier interroge donc le matériau, la réalité, la photographie, la fiction ; l'art et la représentation, l'être et le temps¹⁷.

Aujourd'hui, c'est aussi grâce à la fiction que la photographie peut prendre un nouveau départ, recevoir une nouvelle réception et subir une nouvelle exploitation qui soit moins illusoire, plus ouverte, plus riche et plus autonome. Le problème n'est plus celui de l'objet transcendantal à photographier, mais celui de l'objet photographique à construire, grâce à un matériau exploité et exploré.

Ainsi, la question du matériau en art est capitale : y répondre consciemment, c'est faire un choix non seulement artistique, mais encore esthétique. Les artistes contemporains le montrent en travaillant de façon différenciée le matériau photographique.

Notas

¹ François Soulages, *Esthétique de la photographie*, chapitre 4, Paris, Armand Colin, 3^e édition, 2005 ; l'édition brésilienne, aux éditions HUCITEC/SENAC, sortira en 2006. François Soulages, « La photographicit  », in *Revue d'esthétique de l'Université de Poto Alegre*, 2005.

² François Soulages, « Esthétique & méthode », in *Revue du Département d'Arts Plastiques de l'ECA de USPI, Sao Paulo*, mars 2005.

³ François Soulages, *Création (photographique) en France*, chapitre 16, Toulon, Musée de Toulon, 1988. François Soulages, « Corps & inconscient dans l'art de l'ordinateur », in *Revue d'esthétique de l'Université de Poto Alegre*, à paraître

⁴ Voir le catalogue *Rauschenberg photographe* (Paris, Centre Georges Pompidou/Herscher, 1981).

⁵ Voir le numéro de *Critique* d'août-septembre 1985 (n^o 459-460), consacré à «Photo/peinture» (Paris, Minuit, 1985).

⁶ Entretien avec l'artiste (12.9.1987), non publié.

⁷ François Soulages, « Généalogie du corps baroque brésilien », in *Revue de l'École des Beaux arts de l'UFBA, Salvador de Bahia*, à paraître.

⁸ Girousse (C.) et Verdeguer (V.), *Fragments* (Paris, Argraphie, n° 10 de la collection « Carnets », 1988).

⁹ François Soulages, « Images des corps & corps des images », in *Revue de l'École des Beaux arts de l'UFBA, Salvador de Bahia*, à paraître

¹⁰ Klee (P.), *Théorie de l'art moderne* (Paris, Denoël/Gonthier, 1975, p. 38).

¹¹ In *Cahiers de la Photographie*, n° 10, p. 68

¹² Lettre à Louise Colet du 9 décembre 1852 :

¹³ *Logique de la fiction* (in *Tel quel* n° 15, p. 9).

¹⁴ Idem, p.21.

¹⁵ Dialogue avec l'artiste du 25.6.85 (non publié).

¹⁶ François Soulages, « Image, virtuel & son », in *Revue du Département d'Arts Plastiques de l'ECA de USPI, Sao Paulo*, à paraître.

¹⁷ François Soulages, « Les temps subjectifs & les temps objectifs de la photographie », in *Arte & Ensaios*, *Revue des arts visuels de l'École des Beaux arts de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro*, 2005.

*Professeur à l'Université Paris 8 & à l'Institut National d'Histoire de l'Art Péki