



Jean Le Gac, mythomane

Danièle Méaux

► To cite this version:

| Danièle Méaux. Jean Le Gac, mythomane. Photographie & autobiographie, 2012. hal-03355723

HAL Id: hal-03355723

<https://hal.science/hal-03355723>

Submitted on 27 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

JEAN LE GAC, MYTHOMANE

Par DANIELLE MÉAUX

La plus grande partie des travaux de Jean Le Gac s'organise autour de la figure protéiforme du peintre, tout à la fois unique et multiple, fictive et gorgée de 'biographèmes' inspirés de la vie même de l'artiste. À ce personnage récurrent, il prête souvent son apparence, par le biais de la photographie. Comme l'affirme Le Gac, il n'y a que dans le « *Bénézit* » qu'on trouve autant de fois que dans son œuvre le mot « *peintre*¹ ». Ce dispositif de mise en abyme n'est pas sans rappeler celui des « *Ménines* » de Vélasquez (comme le signale Catherine Francblin²), sauf que, chez Le Gac, le (ou les) peintre(s) évoqué(s) ne s'adonne(nt) pas (ou peu) à la peinture - à l'instar de l'artiste lui-même qui, pendant toute une période de sa vie, n'a pas réalisé de tableaux, mais a exposé ou publié des ensembles constitués de mots et de photographies : « *Photos et textes ont été pour moi des substituts aux moyens traditionnels du peintre, comme de prendre au cours d'un repas des fourchettes et des couteaux pour décrire la tactique d'un match de football*³. », écrit-il en 1998. La plus grande partie des travaux de Jean Le Gac s'organise autour de la figure protéiforme du peintre, tout à la fois unique et multiple, fictive et gorgée de 'biographèmes' inspirés de la vie même de l'artiste. Plusieurs fois, il manifeste son attirance pour le phénomène de l'écho, qui permet au sujet d'être tout à la fois émetteur et récepteur. Dans *Jean Le Gac / Florent Max*, petite brochure qu'il expose à la galerie « Rive droite » en décembre 1971⁴, Le Gac reproduit *La Rumeur de la montagne*, une nouvelle de Maurice Renard (dont il a acheté les droits) ; Florent Max, le héros de cette fable, est un peintre raté qui découvre au cours d'une promenade un phénomène d'écho qui le transporte de joie. À ce court récit, Le Gac adjoint un texte et trois photographies. L'écho possède une réflexivité analogue à celle du dispositif que l'artiste est en train de mettre en place dans ses ensembles de photos et de textes (p. 152). Le titre d'un catalogue d'exposition réalisé en 1992, *Jean Le Gac par Le Gac Jean*⁵, signe encore cette circularité.

En fait, il est loisible de distinguer grossièrement trois phases dans l'œuvre de Le Gac. De 1968 à 1980, il réalise des 'photos-textes' où il injecte des éléments de son histoire personnelle. Il s'agit d'abord de modestes cahiers où les images voisinent l'écriture manuscrite (1968-1971). Ensuite, ces combinaisons d'images et de mots peuvent être placées dans des cadres de grand format et accrochées aux murs, ou encore publiées dans des livres,

sous une forme plus condensée. En 1981, un changement s'opère : Le Gac se met à copier au pastel des illustrations de ses livres d'enfant ou des photographies extraites de vieux cinéromans qu'il feuilletait dans sa jeunesse ; comme dans les 'photos-textes', il s'agit peu ou prou encore d'interroger sa vocation d'artiste, mais cette fois à travers les images qui ont pu la déterminer. Parfois, à un dessin de grand format se trouve juxtaposé un cliché du peintre faisant la sieste, comme si la représentation au pastel était un songe du dormeur ; d'autres fois, en face du dessin est placé un appareil vissé sur un pied, comme s'il s'agissait d'un épisode de la vie du peintre dont la prise de vue était à même de témoigner ; un texte accompagne généralement ces dispositifs. Enfin, dans une troisième phase, à partir des années 90, les travaux de Le Gac tendent à se diversifier ; il reprend le principe des 'photos-textes', mais construit aussi des tableaux vivants où il se met en scène lui-même ainsi que des membres de sa famille. Dans la série des « Musées de nuit » (2001-2002), des scènes archétypales de l'histoire de l'art se trouvent par exemple rejouées, photographiées et transposées au pastel. En 2010, Le Gac confie : « *Je pense et ressens par la peinture – l'œil, la main, la matière – images, photos, bribes de textes, objets mixés ensemble. Une sorte d'opéra à mon échelle*⁶. ». Malgré cette diversité, les travaux de l'artiste s'inscrivent dans une certaine continuité : entre eux, fourmillent les renvois, les résurgences, les prolongations. Tout se passe comme si les différentes réalisations n'étaient que propédeutique à une œuvre unique, à venir.

Même si tout le travail de Le Gac est tissé de reprises et d'échos, de sorte qu'il paraît artificiel d'en isoler un pan, c'est davantage aux 'photos-textes' de la première période que je m'intéresserai, et plus particulièrement d'ailleurs à un ensemble intitulé « La saga du peintre », publié en 1979, chez Yellow Now, dans *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*. Mais quelques mots d'abord sur le personnage du peintre qui se situe à mi-chemin entre la fable et l'autobiographie. Cette oscillation entre réalité et invention, cette application à suggérer un itinéraire personnel tout en le maquillant firent que les travaux de Le Gac furent placés par Harald Szeemann (lors de la cinquième *Documenta* de Kassel, en 1972) à proximité de ceux de Christian Boltanski, dans la catégorie des « *mythologies individuelles*⁷ ». Quelques années auparavant, dans *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Pierre Bourdieu avait proposé une analyse des pratiques les plus courantes du médium. Et c'est sur le modèle de l'album de famille qu'était conçu l'*Album photographique de Christian Boltanski 1948-1956*⁸ qui regroupait vingt-deux clichés d'une prétendue enfance, rejouée par l'artiste à l'âge adulte, accompagnés de légendes manuscrites à la première personne. Les scènes reconstruites ressemblaient aux vues d'enfance de tout un chacun ; il s'agissait de

‘clichés’ (au sens non photographique du terme) de sorte que l’œuvre renvoyait moins à la quête d’un passé singulier qu’à l’approche d’une image stéréotypée de l’enfance en général⁹. On peut dire que les ‘photos-textes’ de Le Gac reprennent également certains « *usages moyens* » de la photographie, qui se trouvent détournés en des dispositifs complexes. Les images s’apparentent de fait à des vues d’amateur, réalisées pour immortaliser un voyage ou un moment familial. Elles sont, le plus souvent, ternes et floues : leur médiocre qualité convainc le spectateur d’une absence de prétention artistique. Le Gac fait partie de ceux qu’on a désignés sous l’expression d’‘artistes utilisant la photographie’, pour les démarquer des ‘photographes’ plus soucieux de la finition de leurs clichés. Chez lui, l’intérêt ne tient pas aux images en elles-mêmes, mais à leur articulation avec les mots. Le choix de recourir à ce type de photographies, comme celui de pasticher des livres de jeunesse, des bandes dessinées ou des images de cinéromans, relève d’un même attrait pour les productions mineures.

Dans les ‘photos-textes’, le personnage du peintre se présente sous des avatars multiformes. Les patronymes varient, selon les réalisations : on trouve « *le peintre L.* », « *Ange Glacé* » (soit l’anagramme approximatif de Jean Le Gac), « *Asfalto Chaves* », « *Roger Nérac* », « *Adolphe Marais* », « *le peintre XYZ* » et bien d’autres noms encore... parmi lesquels « *Jean Le Gac* ». Ces identités variées manifestent le goût du jeu, du déguisement. D’un travail à l’autre, l’œuvre apparaît comme une ample galerie des glaces au sein de laquelle les traits du peintre se distribuent et se répètent. Loin de tout narcissisme, cette dissémination des ‘biographèmes’, distillés par fragments sur des personnages différents, cette complémentarité de qualités réparties sur de nombreuses individualités, aboutissent à une remise en cause de l’unité du sujet, qui semble se diluer en des projections multiples. À ce jeu d’échos éclatés, c’est l’être lui-même qui paraît se diffracter en une pluralité de figures : « *le multiple défait l’un*¹⁰ ». Le Gac cite Borges : « *Il n’y avait personne en lui ; derrière son visage [...] et derrière ses propos qui furent abondants, fantastiques et agités, il n’y avait qu’un peu de froid, un rêve que personne ne rêvait*¹¹. ». La dette de Le Gac à l’égard de Borges est patente. Dans certaines nouvelles, telles que « *Borges et moi*¹² » ou « *L’autre*¹³ », l’écrivain argentin thématise la vacuité et l’unité problématique du sujet. Mais, dans le même temps, l’article défini qui accompagne le plus souvent chez Le Gac le mot « *peintre* » indique qu’il s’agit aussi d’un personnage archétypal, quasi mythologique.

Un parti pris s’impose en tout cas, celui de représenter le peintre dans sa vie quotidienne, dans ses moments de loisir, autrement dit alors qu’il n’est pas en train de créer. Les actions banales qui sont relatées ressemblent aux anecdotes anodines que les journalistes livrent à propos des gens célèbres, les gestes les plus communs se trouvant contaminés et

magnifiés par la notoriété de ceux qui les exécutent. Le désœuvrement du peintre se donne également comme le refus d'un assujettissement de l'artiste à la production d'un objet matériel ; ce personnage infécond peut apparaître comme l'aboutissement d'une tendance de l'art moderne à éliminer la figuration et à se centrer sur le processus de création. La peinture chez le Gac n'est plus médium, mais thème ; ses fables ne sont pas exemptes d'ironie et de nostalgie. Le fait d'« être artiste » est présenté comme une vocation, quasi indépendante de toute réalisation :

Il avait vécu toutes ces années, aussi ridicule que cela puisse paraître, avec le sentiment qu'il était destiné à devenir un très grand artiste. C'était sans doute un rêve d'adolescent qui était ancré si profondément en lui qu'il ne s'était jamais donné la peine d'en vérifier la persistance dans son esprit. Il vivait à côté de cette certitude sans la remettre en cause, c'était comme une chose acquise, il ne se sentait pas obligé de tenter quoi que ce soit pour que cette chose arrive, le plus souvent il n'y pensait même pas¹⁴.

Et Le Gac de mentionner ailleurs :

[...] je constatais que lorsque je retardais encore la réalisation de l'œuvre finale, loin d'être entraîné dans une voie déprimante de l'art, qui se signalerait par une absence d'œuvres, celles-ci m'étaient comme données en plus et avec abondance. Au point que je peux dire que mes œuvres de photos et de textes sont de véritables récompenses pour moi¹⁵...

À partir des années 60, le domaine des arts est investi par le langage. Le Gac se targue d'avoir introduit l'imparfait et la fiction dans le champ des arts plastiques. Certains l'ont classé dans le courant du 'Narrative Art', au côté de Christian Boltanski, Didier Bay, Annette Messager, Sophie Calle ou encore Jochen Gerz... Le Gac a lu les œuvres des nouveaux romanciers dont il partage l'intérêt pour l'intertextualité, la dissolution du sujet, les allers et retours dans le temps, les glissements entre la réalité et la fiction... Il aime à jouer des ambiguïtés où le sens se perd. « *J'ai réalisé que si je suis capable d'inspirer une fiction, alors il y a une preuve de mon existence*¹⁶. », déclare-t-il dans un entretien avec Effie Stephano en 1973. Si des 'biographèmes' se trouvent injectés dans les récits inventés, ceux-ci contaminent en retour la vie de Le Gac et de ses proches, qui semblent habiter un monde imaginaire. Une atmosphère d'irréalité imprègne les fragments de vécu. L'artiste qui produit les chimères se trouve à son tour engendré par elles ; en 2010, Le Gac - se référant peu ou prou à Roland Barthes - déclare : « *J'agis, je me pense comme un personnage de roman.* » (p. 106).

« Un discours inattendu du peintre¹⁷ » se présente comme l'éloge d'un artiste nommé Ange Glacé, présenté comme « *celui qui écrit sous les images* » (p. 3717). « *Nous en parlons en connaissance de cause, nous qu'on a confondu parfois avec Ange Glacé* » (p. 3117), confie le narrateur, soulignant le rôle précurseur joué par l'autre ; les travaux d'Ange Glacé ne sont

pas visibles, mais il est possible au lecteur de les imaginer d'après ceux du narrateur, est-il indiqué (p. 3917) ... Dans le plaidoyer en faveur d'Ange Glacé, est également signalé la proximité des 'photos-textes' de ce dernier avec les productions d'un Duane Michals et d'un Denis Roche (qui apparaît dès lors comme un pâle suiveur ayant transporté dans le domaine littéraire une formule rôdée dans le champ des arts plastiques). Sans prendre parti dans cette pseudo-querelle, on ne peut que remarquer qu'à partir des années 70, se développent en effet les productions narratives alliant textes et photographies, et ce dans des champs différents. Le *Roland Barthes par Roland Barthes*¹⁸ repose, dans une certaine mesure, sur cette formule. Le même type de dispositif est exploité par des photographes (on pense par exemple à Raymond Depardon dans *Correspondance new-yorkaise*¹⁹ ou à Gilles Mora et Claude Nori dans *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*²⁰). L'articulation du texte et de la photographie au sein d'un récit a intéressé aussi bien des plasticiens, des hommes de lettres que des hommes d'images. La formule a fait florès dans des champs différents, de sorte qu'elle se présente comme le lieu d'une forme de brouillage des domaines traditionnellement établis²¹.

La plupart du temps, Le Gac écrit à partir de photographies qu'il a prises ou qui ont été réalisées par certains membres de sa famille. Il est très exceptionnel qu'il fasse des clichés pour une œuvre particulière (c'est par exemple le cas pour « Le roman d'aventures » en 1972). Ce sont le plus souvent les images qui déclenchent l'écriture. À propos de Jean Ray, auteur des aventures de Harry Dickson, Le Gac note :

Retenons que notre cher feuilletoniste belge devait obéir, pour la rédaction de ses récits à une loi inique : par suite de pratiques douteuses propres au monde de l'édition, les couvertures illustrées de ses récits se trouvaient être dessinées avant qu'il n'en eût écrit la moindre ligne ! Il en résulte que l'on trouve là, posée avec force, et peut-être pour la première fois en cet ordre, la nécessité pour l'artiste de faire coïncider l'écriture avec l'image. On comprend avec quelle angoisse pendant sa quinzaine de répit – fréquence de parution des Harry Dickson –, notre besogneux écrivain devait regarder une telle image, où il pouvait croire que se trouvait cachée par malice la trame d'un récit dont il devait venir à bout à date fixe, et vaille que vaille. De pareilles conditions d'écriture laissent à penser que l'écrivain devait chercher à se tirer d'affaire à bon compte et se contenter d'une allusion à la scène représentée. Le tour serait joué, le naïf lecteur n'y verrait que du feu. On va voir au contraire comment *l'image de couverture dicte l'écriture*. (pp. 18-1915)

Le Gac précise plus loin que l'écrivain belge libère ainsi un récit qui se trouvait « enfoui dans l'illustration » (p. 2115). Rédiger d'après une image imposée apparaît dès lors comme une forme de contrainte qui, dans la filiation des conceptions des membres de l'OuLiPo, se révèle d'une certaine fécondité. Ces réflexions concernant Jean Ray résonnent en tout cas comme un retour de Le Gac sur sa propre pratique d'écriture d'après photographies : « Il [Jean Ray] doit aux circonstances d'une édition pirate un travail sur l'image et le texte qui me semble capital,

même si aujourd'hui, en dehors de mon art, je suis incapable de dire à quoi peut servir une pareille découverte. » (p. 2215).

Il est dans les usages que la photographie fonctionne comme preuve d'existence ; sa nature indicielle en fait couramment la garante de l'authenticité de ce qu'elle montre. On s'attend donc tout naturellement à ce que, lors de son articulation avec les mots au sein d'un récit de vie, le cliché agisse comme outil de véridiction, qu'il travaille à un ancrage dans le réel. En 1998, William Boyd, séduit par « *la possibilité de fabriquer quelque chose d'étonnamment réel à partir d'une totale invention*²² », publie un ouvrage intitulé *Nat Tate* qui se présente comme la biographie d'un peintre américain ayant appartenu à l'École de New York, dans les années 50. Le livre, qui associe un texte narratif, des clichés et la reproduction d'œuvres attribuées à Nat Tate, retrace un itinéraire crédible. Loin d'être un simple canular, l'ouvrage interroge les codes qui régissent ordinairement les Vies d'artistes ; mais il peut aussi être lu comme un roman, dont le 'mentir-vrai' s'avère singulièrement efficace - pour partie grâce aux images argentiques.

[FIGURE 1]

« La saga du peintre²³ » de Le Gac tient de la biographie de peintre, sauf que le récit ne suit pas une avancée continue, mais se trouve morcelé en blocs, rattachés à des clichés qui paraissent avoir déclenché l'anamnèse. Les époques s'entremêlent, sans souci chronologique, au gré des sites ou des objets représentés. Dans cet ensemble de photo et de textes, le peintre n'apparaît pas, sous les traits de Le Gac (comme c'est le cas dans beaucoup d'autres travaux). Les images ne montrent d'ailleurs quasiment aucun être humain. C'est à des lieux que semble s'accrocher la mémoire du narrateur, à l'instar de ce qui se passe dans certains procédés mnémotechniques. Parfois un même endroit permet le rappel de plusieurs époques différentes. Il peut y avoir mise en abîme : la photographie montre un site sur lequel le peintre est censé avoir raconté à ses amis ce qu'il a vécu là un certain nombre d'années plus tôt (p. 923). L'ensemble reflète une sorte de nostalgie, le désir de faire affleurer les origines d'une vocation. À plusieurs reprises, Le Gac a d'ailleurs comparé son travail à celui d'un archéologue, remuant « *le passé pour comprendre le présent*²⁴ ».

Les agissements du peintre (dont le patronyme reste tu) sont évoqués à la troisième personne ; les temps du passé, consacrés à la relation des faits et gestes du peintre, entrent en opposition avec des présents ou des passés composés, qui concernent l'état actuel des photographies. Parfois, le statut documentaire de l'image est soulignée par des mentions telles que « *photo conservée par la famille* » (p. 1723) ou encore : « *Ces trois photos appartenant à*

la fille du peintre (aujourd'hui madame Cornélia Dugué) sont montées ensemble dans un élégant sous-verre qui porte écrit de la main même de l'artiste 'week-end de la pentecôte, 1977'. » (p. 2123). Certains déictiques relient la chaîne verbale aux sites représentés sur les clichés. Les localisations précises sont récurrentes, qu'elles renvoient à des éléments présents dans le champ (« *derrière la voiture blanche que l'on aperçoit au loin sur l'autre rive* » (p. 923), « *dans le bâtiment de gauche au dernier étage* » [p. 2223]) ou bien à certaines zones de la représentation (« *au centre de la photo* », « *au premier plan* », « *sur la droite à peu près au ras de la photo* » [p. 923]). Les lieux vides et ordinaires, montrés sur les clichés, sont rehaussés d'avoir fait partie du cadre de vie du peintre, tandis que la recherche de son passé tend à conférer à ce dernier une certaine célébrité. Tout ceci pourrait apparaître comme un banal dispositif où la relation biographique se trouverait peu ou prou authentifiée par la présence des images argentiques.

Mais, d'emblée, il ressort qu'on ne discerne pas grand chose sur les clichés, qui sont grisâtres, peu définis et mal imprimés. En raison du manque d'informations qu'il réussit à prélever au sein de ces images avariées, le lecteur-spectateur est condamné à suivre les propos du narrateur. D'une manière comparable, dans le film de Jean Eustache, *Les Photos d'Alix*²⁵, le personnage joué par Alix-Cléo Roubaud glose dans les vues qu'elle a réalisées des éléments qui sont invisibles par le spectateur (ses commentaires sont même parfois en totale contradiction avec les images). En tout cas, dans « La saga du peintre », les photographies apparaissent vite comme d'une très faible efficacité monstrative. C'est en quelque sorte une première contrariété infligée au lecteur ; il y en aura d'autres...

Le lecteur-spectateur identifie des 'biographèmes' (naissance à Tamaris près d'Alès, retour à l'art dans les années 70...) qui tendent à le persuader que le peintre n'est autre que Le Gac. Mais ces 'biographèmes' s'articulent à des événements assez incongrus (rencontre du peintre enfant avec Picabia) ou à des précisions dont on n'ignore pas qu'elles sont de pure invention (il est mentionné que la fille du peintre s'appelle Cornélia Dugué, or ce n'est le nom d'aucune des deux filles jumelles de Le Gac). Par ailleurs, un certain nombre de choix stylistiques entrent en contradiction avec l'hypothèse d'un récit de vie authentique. L'imparfait et le passé simple associés à la troisième personne signent plutôt une littérature un peu désuète. La syntaxe possède les aspects conventionnels de certains romans populaires : les phrases sont assez plates, émaillées de lieux communs et de tournures stéréotypées. Le lecteur-spectateur se trouve donc perpétuellement pris à contre-pied : certains éléments tendent à prouver la réalité du récit, tandis que d'autres témoignent de son inauthenticité ; déboussolé par les perpétuels démentis que lui inflige le dispositif élaboré par Le Gac, le

lecteur-spectateur se mue en une sorte de détective qui traque les indices susceptibles de lui permettre de se prononcer sur la véracité (ou non) des faits ; mais l'enquête s'avère compliquée.

De toute façon, prendre connaissance d'un ensemble de textes et de photographies ne peut être assimilé à un exercice de lecture ordinaire. Lorsqu'il découvre « La saga du peintre », le récepteur commence sans doute par feuilleter les pages concernées, laissant son regard errer d'une image à l'autre, et ce n'est probablement que dans un second temps qu'il se livre à un examen plus ordonné. Or ce dernier est laborieux, car il suppose de continuelles sautes du régime visuel au régime textuel, du lisible au visible. Chaque médium rebondit en une exploration de l'autre, la friction des représentations fonctionnant peu ou prou comme un nouveau 'paragone'. L'exercice se complique d'une certaine dys-rythmie (p. 821) : alors que l'image est l'objet d'une perception assez rapide, le texte requiert une appréhension linéaire qui prend davantage de temps. À la liberté du regard glanant quelques détails au sein des clichés, s'oppose l'avancée réglée le long de la chaîne verbale. La présence des photographies casse la dynamique d'une lecture continue. Le récepteur doit continuellement changer de modalité d'examen. Il effectue d'incessants va-et-vient, vérifiant sur les images ce que le texte dit à leur sujet, auscultant les mots pour savoir comment ils prennent en compte les clichés. Le sentiment de suspicion, déjà éveillé par d'autres traits, se trouve amplifiée par cette gymnastique récurrente.

On a prétendu que la présence des images pouvait délivrer le texte de l'obligation de décrire (c'est ce que Breton déclare au sujet de *Nadja*²⁶) ; on pourrait également supputer que les photographies puissent permettre au lecteur d'économiser ses efforts, lui faisant voir ce qu'il n'aurait plus à imaginer. Mais il n'en est rien : celui qui appréhende un dispositif mixte a au contraire davantage de travail à effectuer²⁷ que celui qui lit un texte simple. Il s'assure de la cohésion du récit verbal, mais de surcroît il doit veiller à son adéquation avec les images. Il lui faut plus exactement envisager une triple relation : la relation 'horizontale' des mots les uns avec les autres, la relation 'horizontale' du texte avec les images (et des images avec le texte), enfin la relation 'verticale' convergente du texte et des photographies avec un même univers diégétique dont la cohérence est à trouver. Sa progression est donc tâtonnante et difficile. Il est continuellement sommé d'effectuer de nouvelles transactions.

Le constat d'un manque de liens suffisants entre le texte et les clichés (même si ces derniers n'entrent pas véritablement en contradiction avec les mots) peut venir compromettre gravement la confiance du lecteur-spectateur. En d'autres termes, une évocation verbale du

passé, qui en elle-même aurait pu être crédible, se trouve, par manque d'adhérence entre les mots et les images, fragilisée, voire minée : force est de constater l'importance de ce qui se passe dans l'intervalle entre les photographies et les mots. Au fil des textes présentés dans « La saga du peintre », certains traits éveillent le doute, mais un des instruments majeurs de déstabilisation du lecteur-spectateur tient à la ténuité des liens qui se nouent entre les mots et les images. Leur adhérence tend à se réduire, selon des modalités variées.

1. La paresse des images

Le lecteur du texte essaie avec bonne volonté de déceler dans les photographies des éléments à même de corroborer, voire de compléter les informations fournies au sein de la chaîne verbale (en ce qui concerne par exemple la localisation, la datation des faits envisagés...). Or il se trouve confronté à des vues qui s'en tiennent vraiment au strict minimum... et jamais ne viennent relayer le texte. Un cliché est accompagné du commentaire suivant : « *Le chemin des douaniers qui domine l'anse de Treguez (Finistère) où à l'âge de quatre ans on retrouvera tout en sang le peintre, grimpé sur un banc, terrorisé par d'hypothétiques lions !* » (p. 1423). La photographie montre bien un banc, mais rien de plus ; aucun élément ne permet de situer la scène en Bretagne ou ailleurs... Le cliché fait la grève du zèle.

2. La disproportion entre le point d'ancrage visuel et la narration

Le plus souvent, l'élément auquel vient se rattacher le texte est fort mince par rapport à l'expansion verbale qu'il semble avoir déclenchée. De cette disproportion, naît le sentiment que l'accroche est insuffisante et que le verbe se greffe sur l'image pour ainsi dire de manière illégitime. Un mur peut être discerné, sur deux médiocres clichés grisâtres ; le texte qui les accompagne décrit assez longuement une rencontre du peintre enfant avec Picabia, qui est censée s'être déroulée sur les lieux (pp. 10-1123). Outre le fait que cette confrontation paraît fort improbable, le raccord de l'anecdote à une photographie où l'accroche visuelle est si inconsistante (on ne voit presque rien qui soit en rapport avec la rencontre) contribue, par contagion, à saper la crédibilité de cette dernière. Continuellement, dans « La saga du peintre », un excès de détails inutiles dans la chaîne verbale travaille à un effet de disproportion avec ce qui est représenté sur des images qui, quant à elles, semblent faire de la rétention.

[FIGURE 2]

3. Des relations exclusivement métonymiques

Jamais le peintre, dont il s'agit de présenter « la saga », n'apparaît sur les photographies. Les lieux représentés sont censés avoir été le décor de moments de son existence. C'est leur contact ponctuel (et passé) avec le peintre qui paraît à même de leur conférer un intérêt. Comme les images policières montrant les lieux d'un crime, les vues paraissent pouvoir délivrer des indices sur des événements révolus ; mais, essentiellement marquées par l'absence et la vacuité, elles déçoivent la curiosité du lecteur. Celui-ci est donc acculé à faire confiance au narrateur qui lui apprend ce qui s'est passé sur les lieux ou, pour dire les choses autrement, énonce le rapport métonymique qui existe entre l'endroit et le peintre. Une photographie montre une trace sur un mur, qui atteste de l'endroit où était (mais n'est plus) la maison d'enfance du peintre, où a eu lieu une rencontre fugitive avec Picabia (pp. 10-1123) : de la cicatrice sur le mur à l'artiste dadaïste, le lien est doublement métonymique... et fragile. À cela, il faudrait ajouter que l'image photographique est elle-même dans une relation de type métonymique avec le réel ; en privilégiant ce seul rapport et en montrant combien il est peu convaincant, Le Gac s'en prend au fondement même de la crédibilité prêtée au médium.

4. La solution de continuité entre deux registres

Sous deux clichés montrant une construction de métal et de verre, on peut lire : « À quinze milles au nord d'Inverness, la serre du jardin où le peintre situa une étrange histoire policière, Un cadavre dans l'allée verte, qu'il écrivit pour se distraire. » (pp. 24-2523). Le lien paraît ici contre nature : un récit inventé ne peut se situer dans un lieu réel, fixé par la prise de vue ; un endroit peut certes inspirer une œuvre d'imagination, mais le monde réel et le monde de la fiction ne peuvent se confondre. Face à une photographie montrant un paysage terne, le narrateur demande au lecteur d'imaginer un épisode fabuleux qui pourrait s'y dérouler (p. 823). Là encore, il y a solution de continuité entre le monde susceptible de déposer son empreinte sur un cliché et l'espace de la fable, sans véritable ancrage dans la réalité.

[FIGURE 3]

5. L'évanouissement de toute attache

La ténuité du lien atteint son comble, quand le narrateur signale par exemple que l'objet d'ancrage a été dans le champ, mais n'y est plus, si bien que le spectateur ne peut malheureusement pas le voir : « Dans ce décor, qui oscille entre le western à petit budget et les œuvres de Bernd et Hilla Becher, le peintre serait né – paraît-il – dans un logement qui n'existe plus aujourd'hui, situé sur la droite à peu près au ras de la photo, derrière la voiture

blanche que l'on aperçoit au loin sur l'autre rive. » (p. 923). Le peintre a habité le logement, il ne l'habite plus ; seul l'emplacement de ce logement détruit demeure visible ; or, même cet emplacement, on le voit mal, puisqu'il est au ras de l'image, « *derrière une voiture* », « *au loin* », « *sur l'autre rive* » : soit plusieurs raisons qui constituent autant d'empêchement du voir. Le lien qui noue au texte une image entièrement déceptive s'en trouve amenuisé.

[FIGURE 4]

Un autre ensemble présenté dans *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*, « Le peintre dit ce que l'on ne peut pas voir sur des photos²⁸ », va encore plus loin en ce sens ; face à une vue montrant un paysage quasiment vide, on peut lire : « *Près des arbres, cachée dans un pli de terrain, il y a une maison dont on n'apercevrait le toit en se mettant sur la pointe des pieds.* » (p. 6828). Or, changer de point de vue, c'est justement ce que ne peut faire l'observateur d'une photographie dont la position par rapport à la scène figurée a été arrêtée, une fois pour toute, par l'opérateur.

Dans « La saga du peintre », la ténuité, la minceur des liens qui existent entre le texte et les images est telle que la confiance du lecteur s'en trouve plus ou moins sapée. Le personnage du peintre oscille entre l'autobiographie et le mythe, entre la vérité et la feinte. Mais, pour celui qui essaie de déceler dans le récit des éléments de l'existence de Le Gac, le défaut de relations avec les clichés (dont on attendrait à ce qu'ils valident davantage les mots) sonne comme une forme de démenti, qui fait ressortir l'incongruité, l'artificialité du texte.

Dans le même temps - et de façon paradoxale - l'adhésion à ce qui serait de l'ordre de la fable se trouve également minée. Lire un récit d'invention requiert une suspension consentie de l'incrédulité ; or la présentation de photographies adjuvantes n'y est pas favorable puisqu'elle invite à une constante interrogation sur l'adéquation avec les vues et, par ce biais, sur la véracité de ce qui est relaté ; l'articulation avec les images incline à une forme de vérification et, quand la ténuité des liens est constatée, le texte n'apparaît plus comme une fiction, mais comme le propos d'un affabulateur, d'un mythomane, dont l'opacité engendre une forme de malaise chez le récepteur. Le dispositif créé par Le Gac travaille à rendre problématique le régime de croyance susceptible de lier au récit le lecteur-spectateur. Ce dernier est continuellement pris à contre-pied, ce qui lui procure tout à la fois irritation et délice.

-
- ¹ Voir la couverture de Jean Le Gac, *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*, Crisnée, Yellow Now, 1979.
- ² Catherine Franchlin, *Jean Le Gac*, Paris, Art Press / Flammarion, 1984, pp. 30-33.
- ³ Jean Le Gac, *Jean Le Gac et le photographe*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1998, p. 12.
- ⁴ L'ouvrage sera ensuite édité chez Cedic par Jean-Marc Poinsoy en 1972.
- ⁵ Ann Hindry et François Cheval, *Jean Le Gac par Le Gac Jean*, Saint-Denis-de-la-Réunion, Musée Léon Dierx / Bruxelles, Éditions Sainte-Opportune / Paris, Édition Cercle d'art, 1992.
- ⁶ Jean Le Gac, in Évelyne Artaud, *L'Atelier de Jean Le Gac*, Paris, Thalia Édition, 2010, p. 26.
- ⁷ Voir les sections « Individuelle Mythologien I und II », in Harald Szeemann et Marlis Grüterich, *Documenta 5. Befragung der Realität, Bildwelten heute*, catalogue de l'exposition du 30 juin au 8 octobre 1972, Kassel, Neue Galerie / Schöne Aussicht et Museum Fridericianum, 1972.
- ⁸ Christian Boltanski, *Album photographique de Christian Boltanski 1948-1956*, Paris, Hossmann, 1972.
- ⁹ Dans *10 portraits photographiques de Christian Boltanski* (Paris, Multiplicata, 1972), ce sont différents enfants qui sont photographiés par Annette Messager pour figurer Boltanski à des âges différents.
- ¹⁰ Jean-Pierre Mourey, « Fiction et mise en récit : Jean Le Gac », pp. 53 à 63 in Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray dir., *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « CIEREC – Travaux 114 », 2004, p. 58.
- ¹¹ Jose Luis Borges, cité par Jean Le Gac in *Et le peintre. Tout l'œuvre roman 1968-2003*, Paris, Galilée, 2004, p. 89. Voir Jose Luis Borges « Everything and nothing », pp. 24-25 in *L'Auteur*, in *Œuvres complètes 2*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 24.
- ¹² Jose Luis Borges, « Borges et moi », p. 28 in *L'Auteur*, in *Œuvres complètes 2*, op. cit.
- ¹³ Jose Luis Borges, « L'autre » pp. 481 à 488, in *Le Livre de sable*, in *Œuvres complètes 2*, op. cit., p. 481. Ceci est fort bien étudié par Jean-Pierre Mourey, *Borges. Vérité et univers fictionnels*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1988, pp. 41 à 45.
- ¹⁴ Jean Le Gac, *Et le peintre. Tout l'œuvre roman 1968-2003*, Paris, Galilée, 2004, p. 75.
- ¹⁵ Jean Le Gac, *Introductions aux œuvres d'un artiste dans mon genre*, Arles, Actes Sud, 1987, p. 11.
- ¹⁶ « Adventure Stories », Entretien avec Effie Stephano, *Art and Artist*, n° 86, mai 1973, p. 13.
- ¹⁷ Jean Le Gac, « Un discours inattendu du peintre », pp. 29 à 39 in *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*, op. cit. 1.
- ¹⁸ Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1975.
- ¹⁹ Raymond Depardon, *Correspondance new-yorkaise*, Paris, Libération / Éditions de l'Étoile, « Écrit sur l'image », 1981.
- ²⁰ Gilles Mora, Claude Nori, *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris, Éditions de l'Étoile, « Écrit sur l'image », 1983.
- ²¹ Voir à cet égard Danièle Méaux, « Le livre de photographies et de mots. Un espace de brouillages et d'interférences », pp. 7 à 18 in Danièle Méaux dir., *Livres de photographies et de mots*, Caen, Minard Lettres Modernes, 2009.
- ²² William Boyd, *Nat Tate. Un artiste américain 1928-1960*, Paris, Seuil, 2002, p. 8.
- ²³ Jean Le Gac, « La saga du peintre », pp. 6 à 27 in *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*, op. cit. 1.
- ²⁴ Jean Le Gac, « Le carnet », in *La Chasse au trésor de Jean Le Gac*, Paris, RMN, 2007, ouvrage non paginé.
- ²⁵ Jean Eustache, *Les Photos d'Alix*, 1980, court-métrage de 18'.
- ²⁶ André Breton, *Nadja* [1928], Paris, Gallimard, « Folio », 1964, p. 6.
- ²⁷ Véronique Montémont, « Dites voir (sur l'ekphrasis) », in *Littérature et photographie*, Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel dir., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 465.
- ²⁸ Jean Le Gac, « Le peintre dit ce qu'on ne peut pas voir sur les photos », pp. 65-71 in *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*, op. cit.