Le récit mis à l'épreuve : « La saga du peintre » (Jean Le Gac)

Danièle Méaux

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/587>

DOI : 10.4000/edl.587

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2013

Pagination : 245-260

ISBN : 978-2-940331-33-8

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Danièle Méaux, « Le récit mis à l'épreuve : « La saga du peintre » (Jean Le Gac) », *Études de lettres* [En ligne], 3-4 | 2013, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 19 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/587> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.587>

LE RÉCIT MIS À L'ÉPREUVE : « LA SAGA DU PEINTRE » (JEAN LE GAC)

« La saga du peintre » de Jean Le Gac se présente comme une enquête, qui oscille entre réalité et fiction, entre biographie et invention. Certains traits de la vie de l'artiste s'y donnent à lire. Les décalages et les discordances qui existent entre les photographies et les textes engendrent tout à la fois le trouble et le plaisir du lecteur/spectateur. Ils font aussi ressortir la liberté même de l'affabulation verbale à partir des images.

A propos de Jean Ray, auteur des aventures fameuses de Harry Dickson, Jean 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*¹.

1. J. Le Gac, *Introduction aux œuvres d'un artiste dans mon genre*, p. 18 sq.

Le Gac précise que l'auteur belge libère ainsi un récit qui était pour ainsi dire « enfoui dans l'illustration »². Rédiger d'après une image constitue une contrainte qui – dans la filiation des conceptions des membres de l'OuLiPo – révèle sa fécondité ; l'écrivain, bridé par la représentation qui lui est fournie, semble de prime abord perdre une part d'initiative ; dans le même temps, l'image déclenche la mise en mots. Les réflexions de Le Gac au sujet du travail de Jean Ray inclinent à un retour sur sa propre pratique d'écriture d'après photographies ; l'artiste note :

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 découverte³.

Dans « La saga du peintre », c'est bel et bien à la mise en scène de l'avènement d'un énoncé verbal à partir de photographies que Le Gac convie le lecteur.

« La saga du peintre » est un ensemble d'images et de textes qui a été exposé sous la forme de panneaux muraux en 1978, puis publié dans un livre intitulé *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*⁴ en 1979. Là, il occupe vingt-deux pages, au sein desquelles des textes courts se trouvent aboutés à des clichés en noir et blanc (au nombre de vingt-trois). Alors que le terme de « saga » renvoie à l'idée d'une narration longue, structurée et continue, l'œuvre se divise en dix-huit blocs d'ampleur réduite, constitués d'un texte et d'une, deux voire trois images. Les vues, ternes et grises, souvent mal définies, ont l'allure de clichés réalisés par un amateur. En 1965, dans *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Pierre Bourdieu et son équipe proposaient une analyse des pratiques les plus courantes du médium. Les adeptes du « Narrative Art » (Annette Messenger, Didier Bay, Christian Boltanski... et Jean Le Gac) eurent recours à des images « pauvres » – qui semblaient relever d'un « art moyen » – pour les associer à des énoncés verbaux ; ils ne se dirent pas « photographes », mais « artistes utilisant la photographie ». Au sein de « La saga du peintre », les mots s'accrochent aux photographies – comme

2. *Ibid.*, p. 21.

3. *Ibid.*, p. 22.

4. J. Le Gac, « La saga du peintre », in *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*, p. 6-27.

Fig. 1 — Jean Le Gac, *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*.

des coquillages à des rochers – pour évoquer des épisodes de la vie du peintre.

Une esthétique du pêle-mêle

En 1998, l'écrivain britannique William Boyd, séduit par « la possibilité de fabriquer quelque chose d'étonnamment réel à partir d'une totale invention »⁵, publie *Nat Tate* qui se présente comme la biographie d'un peintre américain ayant appartenu à l'Ecole de New York, dans les années 50. Le livre, qui associe un texte narratif, des clichés et la reproduction d'œuvres attri-

buées 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 » serait singulièrement efficace ; à la crédibilité de la narration contribuent les images argentiques qui tendent à attester l'existence du peintre imaginaire : empreintes photochimiques, elles posent un label d'authenticité sur le récit.

Le dispositif mis en place dans « La saga du peintre » est tout à la fois comparable à celui de *Nat Tate* – en ce qu'il utilise le potentiel de véridiction du médium photographique pour témoigner de la vie d'un peintre – et fort différent dans sa forme. Tout donne à penser que le narrateur – il y a dans le texte une seule occurrence du « je » : « [...] je n'ai connu personne qui veuille recommencer une deuxième fois cette visite en sa compagnie [il s'agit de celle du peintre] »⁶ – reconstitue par bribes, à partir de photographies, la vie d'un artiste reconnu qu'il a côtoyé. Si, au premier abord, ce dispositif semble accréditer les éléments de l'existence du peintre qui sont portés à la connaissance du lecteur, les effets

5. W. Boyd, *Nat Tate*, p. 8.

6. J. Le Gac, « La saga du peintre », in *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*, p. 9.

de la combinaison des mots et des images s'avéreront finalement plus complexes. Il n'en reste pas moins qu'au départ, des « biographèmes » paraissent accrochés aux images, qui peu à peu les libèrent.

Le sujet percevant – qui ne sait pas exactement, devant un tel ensemble, s'il doit se comporter en lecteur ou en spectateur – commence sans doute par un feuilletage rapide des pages de la « saga », laissant son regard errer sur une disposition d'ensemble, passant d'une vue à l'autre, mesurant du regard la part des espaces blancs et celle des blocs iconiques et textuels. Dans une combinaison de ce type, la linéarité habituelle de la découverte des feuillets se trouve perturbée. Au régime du lisible, qui obéit à une progression régulière et vectorisée, contrevient celui du visible, plus vagabond et libre. Ce n'est sans doute que dans un second temps, après cette étape de feuilletement, qu'une lecture plus « classique » des énoncés est entreprise.

On peut dire que les images marquent, dans une certaine mesure, la « saga » de leur logique propre, elles l'« in-forment », puisque le récit ne se déploie pas de façon continue et chronologique : comme en un « pêle-mêle », les « blocs texte/images » sont aboutés, sans ordre apparent, de sorte que s'enchaînent au fil des pages l'achat d'un magasin par le peintre (à l'âge adulte), la naissance de ce dernier, les années 72-73, la période antérieure à 1970, les quatre ans du peintre, l'année 1951, 1977, puis 1955... La « saga » se présente comme un puzzle défait, où la chronologie bousculée serait à reconstituer par le lecteur/spectateur. C'est en tout cas le regard posé sur les clichés qui semble provoquer la résurgence de tel ou tel moment de l'existence du peintre. L'initiative apparemment laissée aux images, abordées en désordre, paraît en contradiction avec l'idée que l'on se fait habituellement d'une « saga ».

La conjonction des mots et des images contraint le lecteur/spectateur à un exercice somme toute assez complexe⁷ : plusieurs opérations, dont la dynamique est différente, lui sont demandées. L'examen des images permet l'identification, la « reconnaissance » (lorsque c'est possible) des éléments représentés : les simulacres de certains objets du monde sont repérés au sein des vues. Les énoncés verbaux s'offrent à la compréhension : le lecteur/spectateur y prélève les informations, parcimonieusement distillées, qui concernent la vie du peintre – dont peu à peu, par bribes, il se fait une idée (même si tout reste en somme bien confus...). Mais le

7. V. Montémont, « Comment mentir en disant deux fois la vérité », p. 39.

Fig. 2 — Jean Le Gac, *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*, p. 22 sq.

lecteur/spectateur s'attelle également à établir des liens entre les images et les textes (et cette dernière tâche est particulièrement ardue quand l'auteur cultive décalages et discordances). L'exécution de ces différentes opérations se fait en un ordre libre, et selon un jeu de va-et-vient et de rebonds. L'exercice proposé à celui qui découvre une œuvre de ce type est en tout cas loin d'être simple : la présence des images n'allège pas la « lecture », comme on pourrait le croire, elle la rend au contraire plus complexe. De surcroît, des images aux mots, il y a contagion : l'attention se porte sur la disposition plastique du texte (même si elle n'a rien de notable ici) ; à rebours, l'observateur se met en quête de signes au sein des images. Chaque médium entraîne une nouvelle exploration et une reconsidération de l'autre, la friction des représentations fonctionnant peu ou prou sur le mode d'un nouveau *paragone*.

Fig. 3 — Jean Le Gac, *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*, p. 6 sq.

Une enquête, entre fiction et réalité

« La saga du peintre » débute à la manière d'un récit de fiction. « Le peintre » est introduit comme le héros de l'histoire, l'article défini suggérant qu'il est connu du lecteur (alors que son nom n'est jamais indiqué). Le personnage paraît bénéficier d'une certaine aisance matérielle, puisqu'il loue une chambre d'hôtel à l'année⁸ ; sa notoriété est soulignée par le fait que sa présence est censée conférer à l'établissement un « regain de renommée »⁹. « Le peintre » figure, dans la diégèse, en bonne compagnie : au fil de l'œuvre, de nombreux artistes connus (Matisse, Picasso, Picabia, Buñuel, les Becher, Piaf...) sont mentionnés ; l'évocation de leurs noms contribue, par contamination pour ainsi dire, à exhausser l'idée que l'on se fait du « peintre ». Une « saga » peut désigner un récit mythologique ; le titre contribue donc à rapprocher le personnage d'un héros légendaire.

8. J. Le Gac, « La saga du peintre », in *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*, p. 7.

9. *Ibid.*

Mais, dans le même temps, les textes s'accrochent à des images argentiques, qui sont les empreintes des apparences – ce qui travaille plutôt à ancrer les événements de la vie du «peintre» dans le réel. Les énoncés regorgent de déictiques, renvoyant aux vues ou bien aux objets représentés sur les vues : « Dans ce décor »¹⁰, « C'est grâce à ce défaut du mur »¹¹, « Cette unique photo prise par le peintre »¹², « Le 6 avril 1951 c'est de cet endroit »¹³, « Ces trois photos appartenant à la fille du peintre »¹⁴... Les faits évoqués sont ainsi chevillés aux photographies, qui elles-mêmes paraissent reliées au monde. Barthes n'avait pas encore écrit *La Chambre claire*, quand Le Gac choisissait ici de mettre en scène – et en cause, j'y viendrai ensuite – l'aptitude de l'image photographique à attester une réalité passée. La présence des clichés donne au récit des allures de biographie fragmentée, attachée à la restitution fidèle des faits ; elle tend à s'opposer à l'appréhension de l'œuvre comme fiction. Mais, à l'inverse, si « La saga du peintre » relève de l'invention, la combinaison des mots et des images apparaît comme un dispositif efficace pour faire passer les faits relatés pour véritables. Le texte progresse, en tout cas, à partir des vues, comme si le narrateur menait l'enquête : peu à peu, le prélèvement d'indices – si maigres soient-ils – permet de faire ressurgir des fragments de la vie du «peintre» : ses premières pochades, l'immeuble vétuste où il habita un temps, un voyage... Les épreuves, vides d'êtres humains, montrent le décor des événements que les mots évoquent ; les lieux présentés sur les clichés s'apparentent au « théâtre du crime » évoqué par Benjamin.

Entre restitution biographique et relation fictionnelle, « La saga du peintre » entretient l'ambiguïté, et l'hésitation savamment maintenue engendre la gêne et le plaisir du lecteur/spectateur. Dans « La saga », comme ailleurs chez Le Gac, l'indécision est de mise. Face à une vue terne représentant un paysage maussade, l'artiste note : « [le peintre] serait né – paraît-il – dans un logement [...] situé sur la droite »¹⁵. Il semble, dans un premier temps, que l'emploi du conditionnel passé valide la sincérité du narrateur : faire apparaître ses incertitudes, c'est donner un gage de son honnêteté. Mais ce mode est aussi celui qu'emploient les enfants dans

10. *Ibid.*, p. 9.

11. *Ibid.*, p. 11.

12. *Ibid.*, p. 15.

13. *Ibid.*, p. 19.

14. *Ibid.*, p. 21.

15. *Ibid.*, p. 9.

les jeux qu'ils investissent de leur imagination ; il convient à l'invention. La présence du conditionnel renforce donc, dans une certaine mesure, l'ambiguïté du régime de croyance sollicité par « La saga du peintre ».

Au sein des œuvres de Le Gac, le personnage du peintre revient avec insistance ; il apparaît sous des patronymes variés : « le peintre L. », « Ange Glacé » (soit l'anagramme approximative de Jean Le Gac), « Asfalto Chaves », « Roger Nérac », « Adolphe Marais », « le peintre XYZ » et bien d'autres noms encore... L'alternance de ces personnages, qui changent et pourtant se ressemblent, révèle un goût pour le jeu, le déguisement. La majeure partie des travaux de Le Gac s'organise autour de la figure protéiforme et romanesque du peintre, tout à la fois unique et multiple, fictive et gorgée de « biographèmes » inspirés de la vie de l'artiste. Ce dernier est effectivement né à Tamaris, près d'Alès. Du peintre dont il parle, Le Gac indique qu'il ne peint pas, mais organise des ensembles de photographies et de textes (comme lui-même).

« Un discours inattendu du peintre »¹⁶ (ensemble qui fait suite à « La saga du peintre » dans *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*) se présente comme l'éloge d'un artiste nommé Ange Glacé, qualifié comme « celui qui écrit sous les images »¹⁷. « Nous en parlons en connaissance de cause, nous qu'on a confondu parfois avec Ange Glacé »¹⁸, confie le narrateur, soulignant le rôle précurseur joué par l'autre ; il ajoute que les travaux de cet Ange Glacé ne sont pas visibles, mais qu'il est possible au lecteur de les imaginer d'après les siens propres¹⁹. Le narrateur – même quand il dit « je » – n'est pas l'auteur, mais l'activité identique du personnage et du narrateur n'est pas sans rappeler celle de Le Gac. « 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 »²⁰ consigne l'artiste en 1998. Faut-il dès lors croire que les récits de Le Gac ressortissent à « l'autofiction » ? L'oscillation entre réalité et invention, l'application à suggérer un itinéraire personnel, tout en le maquillant, firent en tout cas que les travaux de Le Gac furent placés par Harald Szeemann (lors de la cinquième

16. J. Le Gac, « Un discours inattendu du peintre », in *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*, p. 28-39.

17. *Ibid.*, p. 37.

18. *Ibid.*, p. 31.

19. *Ibid.*, p. 39.

20. J. Le Gac, *Jean Le Gac et le photographe*, p. 12.

Documenta de Kassel, en 1972) à proximité de ceux de Christian Boltanski, dans la catégorie des « mythologies individuelles »²¹.

On sait l'artiste fasciné par le phénomène de l'écho. Dans *Jean Le Gac/Florent Max*, petite brochure qu'il expose à la galerie « Rive droite » en décembre 1971²², 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. A ce court récit, Le Gac adjoint un texte et trois photographies. L'écho possède une réflexivité analogue à celle de certains ensembles de photographies et de textes²³. Le titre d'un catalogue d'exposition réalisé en 1992, *Jean Le Gac par Le Gac Jean*²⁴, signe cette circularité. Mais la réflexivité, la gemellité font retour dans toute l'œuvre de Le Gac. *La double exposition du je (fiction)*²⁵ est le titre d'un ouvrage publié en 2012.

Ce jeu d'échos et d'emboîtements travaille à problématiser la nature des récits proposés, tandis que les hésitations déclenchées font l'épaisseur des œuvres. La présence des images argentiques contribue, de façon notable, à faire de cette question de la référence au réel un objet de questionnement. De fait, la photographie peut tromper, mais elle a réputation de fidélité ; elle fait du renvoi au réel un horizon d'attente. Un passage de « La saga du peintre » opère peu ou prou une mise en abîme du récit de vie, dans sa relation à l'image :

Comme ces personnes en tenue de ville qui marchent inlassablement dans un film de Buñuel, le peintre vieillissant entraînait invariablement ses nouveaux amis dans de grandes randonnées à pied dans les faubourgs d'Alès, jusqu'à cette nouvelle route à quatre voies [...]. Au mépris de la poussière soulevée par les voitures rapides et les cars climatisés, malgré le vacarme, l'artiste, arrêtant en plein soleil son groupe et après s'être épongé le front, commençait à haute voix la saga du peintre de Tamaris. L'histoire se circonscrirait dans un espace qui irait de la voiture à la cheminée d'usine au centre de la photo [...] ²⁶.

21. Voir les sections « Individuelle Mythologien I und II », in H. Szeemann et M. Grüterich, *Documenta 5. Befragung der Realität, Bildwelten heute*.

22. L'ouvrage sera ensuite édité chez Cedic par Jean-Marc Poinsoit en 1972.

23. C'est ce que remarque C. Francblin, in *Jean Le Gac*, p. 15.

24. A. Hindry, F. Cheval, *Jean Le Gac par Jean Le Gac*.

25. J. Le Gac, *La double exposition du je (fiction)*.

26. J. Le Gac, « La saga du peintre », in *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*, p. 9.

Voici l'action même de narrer mise en scène, et la difficulté des amis à suivre les propos du peintre dans le vrombissement des automobiles, sous un soleil écrasant, fait écho à l'embarras du lecteur/spectateur, conduit de cliché terne en photographie grise où aucun trait saillant ne s'impose.

Discordances et déconvenues

La gêne du lecteur/spectateur ne se limite pas à une hésitation quant au statut du récit ; il doit aussi faire face aux déconvenues que lui imposent les photographies. De fait, les épreuves ne livrent pas grand-chose. La mise au point et la qualité de reproduction sont médiocres ; le contraste est faible de sorte qu'aucun élément ne ressort de la grisaille générale. Les vues s'avèrent pauvres et ingrates ; les informations que le texte incline à y chercher semblent se dérober. « C'est grâce à ce défaut du mur, vu dans une photo ancienne, que le peintre, suivant attentivement des yeux les replâtrages successifs, put localiser beaucoup plus tard l'emplacement de sa maison natale »²⁷ note Le Gac, en face d'une épreuve terne présentant une balafre dans le crépi d'un mur ; force est de constater *de visu* que l'indice est maigre.

Ailleurs, c'est le cadrage même de la prise de vue ou la présence d'objets parasites qui occultent l'élément évoqué par le narrateur :

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 la rive²⁸.

Le propos fait sourire : le « logement », nommé dans le texte, est triplement absent du cliché, parce qu'il « n'existe plus » au moment de la prise de vue, parce qu'il est quasiment hors champ, parce qu'enfin il est caché par une « voiture blanche »... Trois bonnes raisons de ne pas l'apercevoir dans l'image... Est-il dès lors besoin de montrer une photographie pour invoquer à son sujet un élément qu'on n'y voit précisément pas ? La présence du cliché permet tout au plus une localisation. Il faut dès lors

27. *Ibid.*, p. 11.

28. *Ibid.*, p. 9.

Fig. 4 — Jean Le Gac, *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*, p. 10 sq.

convenir que ce sont les manques mêmes de la représentation que le texte fait ressortir. Chez Le Gac, l'avarice des images se trouve pointée.

Dans « La saga du peintre », la relation qui s'instaure entre les éléments représentés et les faits évoqués par les mots est généralement de type métonymique. Sous la photographie d'une ruine médiévale, on peut lire : « CE QUI RESTE DU CHATEAU DE ROBERT LE DIABLE où [...] le peintre fit ses premières pochades sur des cartons de chemiserie »²⁹. Sous une autre image montrant une table gigantesque, noyée par un éclairage blafard : « LA SALLE DE BILLARD DU SKEABOST HOTEL DANS L'ILE DE SKYE (ECOSSE) qui inspira au peintre, musicien autodidacte mais doué, une pièce pour piano, *La Cour d'épouvante* »³⁰. Les photographies montrent le décor qui a accueilli le peintre ou le cadre qui l'a amené à la création : entre l'image et les épisodes rapportés, existe une relation de contiguïté ou encore de causalité – qui fait peu ou prou écho au rapport que l'empreinte photochimique entretient avec le sujet qui s'est trouvé devant l'appareil. En effet, la spécificité de

29. *Ibid.*, p. 16.

30. *Ibid.*, p. 26.

la photographie n'est pas de donner à voir les apparences avec fidélité (il est des images où le sujet est méconnaissable), mais d'être obtenue grâce à une confrontation concrète du sujet et de l'objectif (dans un rapport de détermination et de proximité). Par le biais des clichés proposés dans « La saga du peintre », le lecteur/spectateur peut donc remonter de manière doublement métonymique vers la vie passée du personnage (que les énoncés verbaux évoquent sans qu'ils soient montrés par les images). La photographie – par son indicialité – supporte et emblématise une démarche qui est de l'ordre de l'enquête.

Le défaut des images en matière de représentation (ou d'information) pourrait tenir au fait qu'il s'agit d'événements révolus dont les traces, les restes sont ténus. Mais le faible soutien visuel proposé par les vues se trouve mis en évidence par la disproportion patente qui existe entre l'élément pointé par le narrateur dans l'image et le développement verbal qui s'y accroche. Le texte paraît dès lors trop détaillé, trop précis, sans mesure avec ce qui est montré. C'est ainsi que sous la photographie d'un mur écaillé, le narrateur raconte comment Francis Picabia tomba en panne à cet endroit précis, et amusa les jeunes femmes qui l'accompagnaient, en plaçant à la saignée de son bras une aiguille à coudre, la pointe tournée vers sa chair, et pliant son membre sans se piquer afin de faire valoir le gonflement de ses muscles³¹. La manière dont le texte développe son cours, avec des précisions et des qualificatifs, fait par contraste ressortir la paresse informative des images voisines. Ostensiblement, Le Gac joue de ce déséquilibre.

Enfin, le narrateur prend souvent appui sur les vues pour se lancer dans un développement manifestement fictionnel, faisant ainsi apparaître la solution de continuité qui existe entre ce qui est visible dans les images et ce qui est lisible dans le texte. Ainsi sous la photographie d'une serre armaturée de métal, on peut lire : « A QUINZE MILLES AU NORD D'INVERNESS, LA SERRE DE JARDIN où le peintre situa une étrange aventure policière, *Un Cadavre dans l'allée verte*, qu'il écrivit pour se distraire »³². La formulation inappropriée (puisque l'aventure ne s'est pas passée dans la serre elle-même, mais dans l'univers diégétique élaboré à partir de ce lieu) fait paradoxalement apparaître combien le réel et la fiction (qui est ici une affaire de mots) n'appartiennent pas au

31. *Ibid.*, p. 11.

32. *Ibid.*, p. 24.

Fig. 5 — Jean Le Gac, *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*, p. 8 sq.

même monde. Ailleurs, face à un cliché montrant une rivière partiellement asséchée dans un fond de vallée triste, le narrateur engage son lecteur à visualiser « *L'Homme à l'agneau* de Picasso traversant sur la digue la rivière du Gardon »³³. S'ensuit une évocation extrêmement détaillée de la scène imaginaire, où l'homme porte dans ses bras le peintre enfant. Un abîme se creuse entre les éléments prosaïques et plats observables sur la photographie et les composants de la fiction ; des uns aux autres, la faille est profonde.

*
**

Comme d'autres ensembles de photographies et de mots réalisés par Le Gac, « La saga du peintre » se présente au lecteur/spectateur comme un dispositif énigmatique, une machinerie ludique destinée à engendrer le trouble. Le texte mêle des indices qui plaident pour un statut fictionnel de la narration à des marqueurs qui inclinent à la considérer comme crédible : le statut du récit est ambigu. L'introduction de traits appartenant

33. *Ibid.*, p. 8.

à la vie même de Le Gac vient encore complexifier les choses. « La saga » tient de « l'autofiction ». Le personnage du peintre qui oscille entre l'auto-biographie et le mythe, entre la fable et la référence, résulte d'une feinte.

La ténuité, la minceur des liens qui existent entre les images et le texte contribuent à saper la crédulité du lecteur/spectateur. A 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) oppose une forme de démenti, qui fait ressortir l'incongruité, l'artificialité de l'écrit. Petit à petit point l'idée de la faible contrainte imposée aux mots par les images. Le dispositif proposé met en évidence la relative autonomie du verbe, qui certes s'accroche aux images, mais peut à partir d'elles prendre son envol en des directions très variées. Les vues permettent en effet de parler d'autre chose, de dériver vers une époque révolue, d'imaginer ce que l'on ne voit pas... Chaque cliché peut conduire à des développements divers, au gré des volontés du scripteur. A l'inverse, toute image pourrait être mobilisée pour renvoyer à un épisode de la vie (fictive) du peintre ; le lecteur/spectateur pourrait s'amuser à poursuivre l'exercice à partir de photographies trouvées, à l'instar de ce que proposent certains jeux de société où un gage frappe ceux qui échouent à inventer. Le dispositif rend ainsi sensible la fabrique du texte, le travail de l'affabulation.

Chez Boyd, les images ancrent la biographie inventée dans le réel ; elles tendent à faire penser que le récit est vrai. Dans « La saga du peintre », les photographies libèrent l'imaginaire ; le dispositif rend sensible la pauvreté même des images, comme leur aptitude à faire advenir l'écriture ; la liberté des mots ressort, tant leur lien aux images s'avère fragile³⁴.

Danièle MÉAUX
Université de Saint-Etienne
CIEREC – EA 3068

34. Je tiens à remercier Jean Le Gac de m'avoir autorisée à reproduire certaines pages de son livre.

BIBLIOGRAPHIE

- BOYD, William, *Nat Tate: un artiste américain (1928-1960)*, Paris, Seuil, « Points », 2002.
- FRANCLIN, Catherine, *Jean Le Gac*, Paris, Art Press/Flammarion, 1984.
- HINDRY, Ann, CHEVAL, François, *Jean Le Gac par Jean Le Gac*, Saint-Denis-de-la-Réunion/Musée Léon Dierx, Bruxelles/Editions Sainte-Opportune, Paris/Cercle d'art, 1992.
- LE GAC, Jean, *Le Peintre de Tamaris près d'Alès*, Crisnée, Yellow now, 1979.
- , *Introduction aux œuvres d'un artiste dans mon genre*, Arles, Actes Sud, 1987.
- , *Jean Le Gac et le photographe*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1998.
- , *La double exposition du je (fiction)*, La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris centre d'art, 2012.
- MONTÉMENT, Véronique, « Comment mentir en disant deux fois la vérité. Photographie et autobiographie », in *Livres de photographies et de mots*, éd. par Danièle Méaux, Caen, Lettres Modernes Minard, « Lire et voir », 2009, p. 37-52.
- SZEEMANN, Harald, GRÜTERICH, Marlis, *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.

Crédits iconographiques

Fig. 1 à 5 :

© Jean Le Gac.