Le récit et ses limites dans l'œuvre d'Alberto García Alix

Anouk Chirol

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/998>

DOI : 10.4000/narratologie.998

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Anouk Chirol, « Le récit et ses limites dans l'œuvre d'Alberto García Alix », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 16 | 2009, mis en ligne le 25 mai 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/998> ; DOI : 10.4000/narratologie.998

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Cahiers de Narratologie – Analyse et théorie narratives est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le récit et ses limites dans l'œuvre d'Alberto García Alix

Anouk Chirol

- 1 Dès l'introduction du catalogue *Tres vídeos tristes* en 2006, Nicolás Combarro, commissaire de l'exposition, affirmait la chose suivante :

Alberto García Alix es un narrador. Sus imágenes trascienden el plano descriptivo para introducirnos en los relatos que contienen. Una imagen, el comienzo de un cuento. Una mirada, un encuentro. A través del relato del universo que lo rodea, sus fotografías nos cuentan las historias de sus personajes y sus espacios, permitiéndonos asomarnos por un momento a un mundo fascinante a través de su mirada, intensa, dura y directa¹.

- 2 Ces phrases, qui sont le début de l'introduction, présentent d'ores et déjà le photographe espagnol comme un narrateur capable, à travers ses photographies, de dépasser le stade descriptif pour introduire le narratif. Les termes « narrador », « relatos », « cuento », « cuentan historias » le confirment. Bien que la narration ne soit pas totalement synonyme de récit, l'un et l'autre sont liés. Ainsi, Nicolás Combarro affirme la capacité qu'a l'œuvre d'Alberto García Alix de dépasser le stade de la monstration pour introduire le récit. Pour essayer de comprendre comment peut se mettre en place le récit photographique, nous allons tout d'abord revenir sur ce qu'est un récit. Ensuite, nous essaierons de montrer en quoi les photos d'Alberto García Alix peuvent être ou non des récits en nous appuyant sur l'aspect autobiographique de son œuvre (le récit d'une vie). Ce sera notre point de départ pour appréhender enfin deux expositions de 2006 : *No me sigas...* et *Tres vídeos tristes* où l'artiste choisit délibérément des formes beaucoup plus narratives, c'est-à-dire le diaporama et la vidéo (à partir de photographies entre autres). Cependant, nous verrons que l'utilisation d'une forme plus narrative comme peut l'être la vidéo ne fait pas pour autant de l'œuvre un récit. Ainsi, nous opposerons la photobiographie, le récit autobiographique exprimé par la photographie, à l'autoportrait.

I. Définition

- 3 Tout d'abord, il convient de définir ce qu'est un récit. La définition la plus simple, celle du dictionnaire, est aussi extrêmement partielle puisqu'elle ne prend en compte que le récit écrit ou oral : « relation écrite ou orale (de faits vrais ou imaginaires) ». De cette façon,

toutes les autres formes de récits, comme le récit cinématographique par exemple, sont exclus de la définition. Pourtant, il existe bel et bien d'autres formes de récits.

- 4 Pour compléter la définition, nous pouvons nous appuyer sur ce que disent Gaudreault et Jost (qui reprennent Christian Metz) à propos du récit cinématographique². La première remarque est que tout récit s'oppose au monde réel car tout récit est clôturé. En effet, la particularité de ce dernier est d'avoir un début et une fin, de former un tout. Même si la fin n'en est pas vraiment une, si elle invite à un prolongement, même si la structure du roman ou du film est circulaire, il y a forcément une première et une dernière page (au roman, à la bande dessinée) et une première minute et une dernière minute (au film). Si prolongement il doit y avoir, c'est forcément au-delà de l'œuvre elle-même. Le récit s'oppose également au monde réel parce qu'il est discours, parce qu'il y a une instance narrative qui prend en charge ce qui est raconté : « Si le 'réel' n'est proféré par personne, *a fortiori* il 'ne raconte jamais d'histoire'. C'est dire que, à partir du moment où j'ai affaire à un récit, je sais qu'il n'est pas la réalité³ ». Enfin, on ne peut confondre le récit avec la réalité car il n'est pas ici et maintenant.
- 5 Un récit est aussi une séquence doublement temporelle : celle de la chose racontée, qui n'obéit pas forcément à une chronologie, et celle qui tient à l'acte narratif lui-même, c'est-à-dire le temps que le lecteur met à parcourir un roman ou une BD, le temps que dure un film lorsqu'il s'agit de récit cinématographique.
- 6 Le récit se compose à la fois de narratif et de descriptif. Le descriptif à lui seul ne saurait être un récit. Un récit est donc un ensemble d'événements. Il est aussi « le passage d'un état antérieur à un état ultérieur opéré à l'aide d'un faire (ou d'un procès⁴) », autrement dit, un récit suppose un certain dynamisme, une évolution, des événements qui le font passer d'une situation à une autre. Autrement dit, le récit se caractérise par la présence d'un acteur récurrent et par son passage d'un état A à un état B.
- 7 C'est ce dernier aspect qui peut poser problème au moment de parler de récit photographique.
- 8 Tout d'abord, si l'on s'en tient au premier aspect (à la première condition), c'est-à-dire que le récit s'oppose au monde réel, on peut remarquer que la photographie argentique le remplit. En effet, bien que la photographie s'appuie sur un référent réel pour exister, elle ne peut en aucun cas se confondre avec lui. Le monde réel est en trois dimensions alors que la photo n'en a que deux. Par ailleurs, si l'on reprend la terminologie de Barthes, la photographie parle toujours au passé (« ça-a-été ») et ne peut donc pas se confondre avec l'ici et le maintenant du monde réel. En outre, si tout récit est clôturé (un début et une fin), la photographie l'est aussi doublement : spatialement tout d'abord puisqu'elle est une coupe dans l'espace et qu'elle est enfermée dans un cadre, et temporellement car le temps d'exposition plus ou moins long est inscrit sur la pellicule (mouvement arrêté, translation, pose...).
- 9 La photographie peut aussi s'apparenter à un discours puisqu'il y a un « narrateur », c'est-à-dire l'œil qui sélectionne l'image (qui est comme le narrateur vis-à-vis de l'auteur) et un narrataire, autrement dit le spectateur qui observe l'image finale.
- 10 Il y a également plusieurs temps : celui de la prise de vue mais aussi le temps représenté à l'image (qui peut être différent du premier) en ce qui concerne le dispositif et le temps que le spectateur met pour lire l'image (l'acte narratif) et qui peut être variable d'un individu à un autre (comme pour la lecture d'un roman d'ailleurs et à la différence d'un film).

- 11 Mais la définition du récit proposée ci-dessus pose quelques problèmes au moment d'être adaptée à la photographie. En effet, lorsqu'on dit qu'un récit est « un ensemble d'événements » ou « le passage d'un état antérieur à un état ultérieur », on est en droit de se demander si la photographie est capable de rendre cet aspect. La photographie est, selon Philippe Dubois, une « coupe » dans l'espace et dans le temps. On voit mal, avec une telle définition, comment elle pourrait marquer le passage d'un événement à un autre puisque sa particularité est d'isoler un fragment d'espace-temps et de le figer. Il n'y a donc a priori pas d'évolution possible. Par ailleurs, si l'on s'en tient à la définition de Barthes, la photographie n'est jamais séparée de son aspect déictique, elle sert à montrer. Mais le récit n'est pas une monstration. Si la photographie est capable de décrire, avec une précision parfois extrême, sa capacité à narrer, à raconter serait extrêmement limitée. Or, tout récit se compose de description mais aussi de narration.
- 12 Il n'est pourtant pas rare d'entendre parler ou de lire l'expression « récit photographique ». Tout d'abord, le récit photographique est très souvent appliqué non pas à une photo isolée mais à un ensemble de photos. On peut parler de récit photographique lorsqu'images et texte se complètent, par exemple pour un voyage. La même remarque peut s'appliquer aux photos de Jacques Henri Lartigue : elles constituent « l'album d'une vie », pour reprendre le titre d'un catalogue⁵ et sont le pendant de son journal. Les exemples pourraient ainsi se multiplier dans la photographie contemporaine (Sophie Calle ou Nan Goldin).
- 13 On parle également de récit lorsque l'on a des photographies organisées en séquences. A la différence de l'exemple précédent où les photos peuvent se multiplier à l'infini, dans la séquence photographique, il y a rarement plus d'une vingtaine de clichés. L'exemple le plus connu est celui de Duane Michals. Ce photographe met en scène une situation ou une personne puis la fait évoluer. Cette façon de procéder rappelle la bande dessinée plus que le cinéma. Le passage d'une photo à une autre suppose un travail actif de suture de la part du spectateur qui doit reconstruire le récit, confirmant ainsi ce que dit Alain Masson à propos du récit cinématographique⁶. Par contre, la chronophotographie d'Etienne-Jules Marey n'est pas un récit. La chronophotographie (découverte par Muybridge puis Marey en France) permet de décomposer un mouvement. Il y a bien un déroulement dans le temps et le passage d'un état à un autre, pourtant il ne s'agit pas de récit car il n'y a pas transformation d'un individu ou d'une situation. Il s'agit juste de la décomposition d'un mouvement, ce qui tient davantage de la description que de la narration.
- 14 Le récit en photographie n'est pas seulement possible dans la série, c'est-à-dire un ensemble de photographies ou une séquence à la Duane Michals. On peut également le trouver dans une seule photographie, notamment dans la photographie construite ou mise en scène. C'est le point de vue d'André Gunthert dans *Légendes vivantes. Archéologie de la photographie construite*. Pour lui, la photographie n'est pas seulement un art (ou une pratique) qui sert à montrer. Elle est également capable de raconter, surtout lorsqu'elle est mise en scène. L'étude de la photographie mise en scène sous le seul point de vue de l'artifice, de l'exagération est insuffisante. Gunthert pense que la photographie construite, telle qu'elle se pratique notamment à la fin du XXe siècle, contient du récit et il le justifie en particulier avec l'épaisseur temporelle que prend cette pratique. A la différence de l'esthétique de la prédation qui n'existe que dans le présent et est tributaire d'un « instant décisif », la photographie construite se fait en amont, dans la préparation des divers éléments qui constituent la photo, dans la répétition des prises de vue, dans le temps d'exposition et l'immobilité figée des acteurs lorsqu'il y en a. Autrement dit, la

photographie construite prend du temps et le restitue, sous la forme d'une histoire, au spectateur qui contemple la photo. Citons André Gunthert à ce propos :

Là où l'ancienne photographie d'atelier s'efforçait de masquer l'apprêt sous le « naturel », la photographie construite exhibe au contraire la durée comme la meilleure preuve du rejet de l'idéologie de la prédation, du modèle du reportage. Ce faisant, elle rend également manifeste une dimension jamais totalement absente de l'image argentique, mais généralement nié par la doctrine : dans le délai, elle réintroduit le récit⁷.

- 15 Danièle Méaux, auteure d'un ouvrage sur le temps en photographie⁸ fait un constat similaire : le récit n'est pas forcément absent de la photographie. André Gunthert et elle-même s'accordent à dire que l'intertextualité est une façon d'introduire le récit en photographie. Par exemple, l'introduction d'un autre support de représentation, comme le cinéma chez Cindy Sherman, le théâtre, la publicité... favorise le potentiel narratif de la photographie en introduisant une autre temporalité.
- 16 Danièle Méaux affirme aussi que le récit n'est pas absent de l'image isolée. Elle applique notamment à une photo de Doisneau la définition du récit proposée par Jean-Michel Adam. Dans l'image d'un couple se reflétant dans un miroir et la photo de ce même couple, elle démontre que la photo peut parfaitement introduire le récit⁹. Elle prouve aussi dans son ouvrage que le temps représenté dans la photo n'est pas l'équivalent du temps de la prise de vue. Une mise en scène peut parfaitement faire cohabiter au sein d'une même image différents moments ce qui offre la possibilité de construire un récit. Prenons un exemple dans la photographie espagnole : celui d'Ouka Leele et du chef d'œuvre (à mon sens) qu'est *Rappelle-toi, Barbara. Los leones de la Cibeles, Atalanta e Hipómenes* (1987). Cette photographie prouve parfaitement que les rapports entre la photographie et le temps sont complexes. Tout d'abord, il s'agit d'une mise en scène, d'une photographie construite. Il faut donc prendre en compte le temps d'installation des différents objets (en sachant que la photographie a été réalisée en pleine rue, et que celle-ci a été partiellement coupée à la circulation, on peut aisément se rendre compte que le temps d'installation est relativement long), la pose des acteurs, les différentes prises de vues car, dans la photographie mise en scène, le photographe ne fait pas une mais plusieurs photos (c'est d'ailleurs aussi souvent le cas dans la photographie de prédation mais avec la différence notable que le photographe ne peut pas modifier les éléments du réel). Ensuite, le temps représenté sur l'image ne correspond pas seulement à quelques centièmes de seconde d'un jour de printemps de l'année 1987 sur la Castellana madrilène mais différents moments de la légende d'Atalante et Hypomène joués par les acteurs. De plus, l'artiste n'a pas choisi un moment précis du mythe mais plusieurs qui se trouvent représentés sur une même image, cohabitant dans un même espace-temps. Il est bien évident qu'une telle utilisation de la mise en scène et du temps permet de réintroduire le récit dans l'image argentique, à condition que le spectateur possède les connaissances suffisantes pour le faire. En l'occurrence, Ouka Leele a essayé de reproduire avec la photographie le récit du mythe qu'Ovide avait fait dans les *Métamorphoses*. A cette première intertextualité peut se rajouter le poème de Prévert qui donne le titre à la photographie. Si nous suivons ce que dit Gunthert à propos de l'intertextualité, nous ne pouvons que confirmer qu'elle apporte une dimension narrative supplémentaire à l'œuvre.
- 17 Cet exemple est cependant très éloigné de la propre pratique d'Alberto García Alix auquel nous avons choisi de nous intéresser. Nous allons maintenant voir comment le récit photographique peut s'appliquer à son œuvre.

II. Le récit chez Alberto García Alix : le cas de photos isolées

- 18 Même si certaines des photos d'Alberto García Alix sont des mises en scène, elles n'ont pas la complexité de celles d'Ouka Leele et la durée et le récit qu'elles peuvent contenir sont certes bien moindres. Lorsque l'on prend une photo isolée comme, par exemple, *El lugar de mi confesión*, nous remarquons qu'a priori, la photographie montre mais ne raconte pas. En effet, apparaît sur l'image un lieu assez quelconque il faut bien le dire. Si on essaie de formuler à l'aide de mots ce qu'il y a sur l'image, c'est bien une description que nous allons faire et non un récit. Il n'y a, en outre, aucun acteur, qui pourrait « casser » l'immobilité et la description pour introduire le récit. Pourtant, cette image est, à notre avis, tout à fait apte à raconter quelque chose, à créer un récit. Les éléments du récit sont à chercher ailleurs que dans l'image elle-même, par exemple dans le titre qui est un élément important de la photographie et qui induit la lecture que va en faire le spectateur. Dans l'exemple que nous avons choisi, le titre contient le germe d'un récit avec le possessif « mi » et le substantif « confesión ». Le possessif pose l'artiste en personnage absent de l'image mais présent par une action qui a été accomplie en ce lieu. Cette action, c'est l'aveu, la « confesión ». Autrement dit, le titre complète l'image, y ajoute un supplément d'information qui peut introduire le récit, aussi bref soit-il. A partir de deux éléments, la photographie en elle-même et le titre que l'artiste lui a donné (qui fait partie intégrante de l'œuvre), se dessine déjà un récit. Mais le récit n'est pas l'image elle-même. Il se trouve dans la capacité du spectateur à le recréer, à imaginer ce que l'image ne dit pas. Cependant, nous nous heurtons, avec l'exemple de *El lugar de mi confesión*, à ce que nous disions au début à propos d'un récit qui est forcément quelque chose de clôturé. Ici, ce qui fait le récit, c'est justement ce qui n'est pas dans l'image, ce que le spectateur va y ajouter, va imaginer. Si l'on reprend l'exemple d'un film à la fin ouverte, ce que peut imaginer le spectateur par la suite ne fait pas partie du récit. Dans les photos isolées d'Alberto García Alix, le récit n'est donc qu'en puissance.

III. Le récit chez Alberto García Alix : la photobiographie

- 19 La photographie d'Alberto García Alix peut être perçue comme un récit si on considère l'ensemble de son œuvre. En effet, elle est récit car elle raconte la vie de son auteur, sa philosophie aussi dans l'esthétique choisie (un noir et blanc très nuancé qui confère à l'image un sentiment de tristesse et de nostalgie qui se confirme au visionnage des photos).
- 20 La photobiographie est un genre à la mode, surtout depuis les années 1990. Cependant, si Alberto García Alix choisit de parler de lui-même dans sa photographie, cela ne tient pas au désir de se montrer comme le font certains photographes. Cela est davantage dû à une absence de formation. Comme beaucoup de photographes espagnols de sa génération, García Alix est autodidacte. C'est tout naturellement vers sa propre vie, son entourage, ses objets qu'il s'est tourné car, par manque de formation, il ne savait pas quoi photographier. Il a gardé cette optique dans la plus grande partie de son travail, comme il le dit lui-même : « Creo que he madurado poco, porque la clave ha sido en todo momento la misma : mi propia vida, mi propio personaje, mi relación con el mundo¹⁰ ».
- 21 Un des numéros des *Cahiers de la photographie* porte sur la « photobiographie¹¹ » et pose le problème du récit autobiographique en photographie en prenant pour référence le modèle autobiographique en littérature. La définition que donne Philippe Lejeune nous semble difficilement applicable à la photographie : « Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité¹² ». La

visée rétrospective dont parle la définition, par exemple, est impossible en photographie puisqu'il y a forcément coïncidence entre le moment de l'écriture/prise de vue et ce qui est pris en photo. La visée rétrospective n'est possible qu'au moment du tirage de la photographie qui peut être considéré comme un véritable travail de réécriture. En effet, c'est à ce moment-là que, à partir d'un négatif brut, le photographe peut choisir la photo qu'il va tirer, mais aussi les aspects qu'il veut faire ressortir, les recadrages éventuels... C'est ce que François Soulages appelle l'inachevable :

La photographie est [...] cette 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 photographier grâce à la médiation du matériel photographique [...] – 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 séchage¹³).

- 22 Tout le travail opéré dans le laboratoire (quand c'est le photographe lui-même qui officie, comme c'est le cas d'Alberto García Alix) peut équivaloir à la visée rétrospective nécessaire à l'autobiographie face à un événement passé. Comme pour l'autobiographie littéraire, la photobiographie sous-entend d'abord une expérience de l'événement qui sera ensuite réécrite de façon différente – par l'auteur en littérature, par le travail en laboratoire en photographie.
- 23 Ensuite, Philippe Lejeune montre que l'autobiographie a cette caractéristique d'avoir comme auteur, narrateur et personnage une seule et même personne. Il semblerait qu'en photographie, cette condition ne soit réalisable que dans l'autoportrait. Nous sommes d'accord avec Jean-Claude Lemagny et François Soulages quand ils disent que l'autoportrait ne saurait être le genre le plus représentatif de l'autobiographie photographique. Ce sont même deux choses très différentes qui ne doivent pas être confondues (nous y reviendrons ultérieurement). L'autoportrait peut être très éloigné de l'autobiographie. Prenons l'exemple de Cindy Sherman qui a beaucoup pratiqué l'autoportrait. Il se trouve que, chez elle, l'autoportrait se résume à un ensemble de traits reconnaissables renvoyant à une même personne mais sans aucune intention que celle de se donner à connaître à travers des situations stéréotypées. Son identité, pourtant indiscutable d'après ses traits physiques, n'est perçue par le spectateur qu'à travers le prisme des médias qui ont donné de la femme une certaine image. L'autoportrait ne lève pas le voile sur l'identité dans ce cas mais la problématise. Il ne peut donc être en aucun cas synonyme d'autobiographie. Nous ne partageons pas l'avis de Jean Arrouye qui affirme que :

Toute photographie est un document qui grossit cette forme de l'autobiographie dont Philippe Lejeune dit qu'elle est régie par un « pacte fantasmatique » grâce auquel il est vrai, comme l'écrit François Mauriac, que « nos romans expriment l'essentiel de nous-mêmes » [...] et que les photographies sont révélatrices des goûts et des couleurs de prédilection de leur auteur¹⁴.

- 24 Cette citation de Jean Arrouye obligerait à voir une autobiographie dans tout type de création. Or, si le genre autobiographique existe, c'est qu'il a une spécificité qui le distingue des autres genres. Cela est vrai pour la littérature mais aussi pour la photographie. L'œuvre d'Alberto García Alix ne saurait se résumer à l'autoportrait mais ce n'est non plus pas cette forme d'autobiographie « grossie » qui la définit.

- 25 Entre ces deux formes (l'autoportrait et l'autobiographie vue par Arrouye) qui sont extrêmes et même fausses, il existe pourtant un domaine intermédiaire dans lequel se trouve l'autobiographie telle qu'on pourrait la concevoir en photographie. La photographie d'Alberto García Alix (dans le sens d'œuvre photographique ou ensemble de photos) est autobiographique parce qu'elle est le récit de la vie du photographe. Elle le raconte non seulement dans des autoportraits mais aussi dans les images de lieux traversés, d'objets, dans ses relations avec les autres, comme il le dit lui-même : « *mi relación con el mundo* »... De même que l'autobiographie littéraire est le regard que porte un écrivain sur lui-même mais aussi sur son entourage et sur sa vie, de même Alberto García Alix trace son autobiographie en se photographiant mais aussi en photographiant ses amis, des objets qui, d'une façon ou d'une autre, parlent aussi de lui. L'autobiographie n'adopte pas forcément une forme réflexive, c'est un genre plus large qui ne s'arrête pas à un seul personnage mais qui l'englobe dans un contexte. Cette définition se rapproche de celle donnée par Jean-Philippe Miraux, reprenant l'étymologie du mot analysée par Gusdorf :

[...] entre *auto* et *bio*, se trace le rapport difficile de l'ontologie et de la phénoménologie, de l'être et de son existence, de l'identité et de la vie. Mais ce rapport, chacun d'entre nous le connaît, rapport souvent difficile et non réciproque entre l'individualité et le déroulement pratique d'une existence, entre le moi et son inscription dans la réalité, les vicissitudes du quotidien, les échecs et les rêves non réalisés¹⁵.

- 26 En ce sens, l'œuvre d'Alberto García Alix est autobiographique car, hormis certaines photos de commande, c'est sa personnalité inscrite dans la réalité, pour reprendre les termes utilisés dans la définition ci-dessus, qui est le thème privilégié de sa photographie.
- 27 Si l'on s'attarde sur les titres des photos les plus connues d'Alberto García Alix, force est de constater qu'ils transcrivent de façon évidente la dimension autobiographique de son œuvre. Philippe Lejeune soulignait très justement la nécessité qu'une seule et même personne soit à la fois auteur, narrateur et personnage dans l'autobiographie. Cet aspect peut se retrouver dans la photographie de façon beaucoup plus subtile que dans l'autoportrait. Il apparaît dans les titres, tout d'abord, à travers les possessifs : *Mis padres, mi habitación en Barcelona, Mi cocina...* ceux-ci marquent, bien qu'indirectement, la présence du photographe et définissent les objets ou les sujets par rapport à lui. Alberto García Alix est donc bien à la fois le personnage principal, le narrateur (selon les modalités que nous avons énoncées plus haut et parce que les titres constituent un récit rétrospectif en prose) et l'auteur à chaque fois même s'il n'apparaît pas physiquement sur l'image argentique. Mais l'emploi de possessifs ne suffit pas à rendre son œuvre autobiographique. Nous pouvons recenser aussi de nombreuses photos ne comportant qu'un prénom pour titre, sans le nom de famille : *Willy y Carlos, Teresa...* L'oubli volontaire du nom prouve que ce sont des personnes proches du photographe. En l'occurrence, Willy et Carlos sont ses frères et Teresa fut sa compagne. Enfin, de nombreux autoportraits, qui ne peuvent à eux seuls représenter l'autobiographie mais qui s'avèrent être un complément indispensable de celle-ci, montrent plus directement le regard que le photographe porte sur lui-même : *Autorretrato en Barcelona, Autorretrato con el cuerpo herido, autorretrato con la mujer que quiero...* Dans l'œuvre de García Alix, il a bien la présence de l'être (identité, questionnement de soi), notamment à travers l'autoportrait mais aussi l'existence (rapport avec les autres, lieux traversés) qui est plus narrative.
- 28 L'œuvre d'Alberto García Alix dans son ensemble peut donc être perçue comme un récit et plus précisément un récit autobiographique. Cependant, pour que fonctionne le récit, il

faut que le spectateur connaisse un peu la vie et l'entourage du photographe. Ce n'est que dans la répétition de photos d'une même personne que l'on parvient à comprendre les liens qui l'unissent à l'artiste. Il y a donc récit, mais celui-ci dépend tout de même du degré de familiarité du spectateur avec l'univers du photographe.

IV. Confrontation du récit autobiographique défini ci-dessus à deux expositions récentes

- 29 C'est sans doute parce que le récit se met plus difficilement en place en photographie que dans d'autres pratiques artistiques que le photographe espagnol Alberto García Alix a choisi deux formes plus narratives pour deux expositions simultanées en 2006. La première s'intitule *No me sigas... Estoy perdido*¹⁶... qui est une exposition en deux parties : l'une en noir et blanc prise en charge par García Alix, l'autre en couleur de son double Xila. Les deux ont pour particularité de montrer des photos prises entre 1976 et 1986, alors que le photographe n'était pas encore professionnel. Comme nous l'avons dit lorsque nous avons qualifié l'œuvre d'Alberto García Alix d'autobiographique, ces images racontent la vie du photographe et en particulier sa marginalité et son rapport avec la drogue. En plus de l'exposition traditionnelle, deux doubles diaporamas sont proposés (un en couleur et un en noir et blanc). Ils sont doubles car, pour les photos en noir et blanc comme pour celles en couleur, il y a projection sur deux murs situés l'un en face de l'autre en quasi simultanéité. La deuxième exposition est très différente. Elle s'intitule *Tres vídeos tristes* et correspond aux années qu'Alberto García Alix a passées à Paris à partir de 2003 alors qu'il était atteint d'une hépatite C. Cette exposition est composée, comme son titre l'indique, de trois vidéos. Celles-ci ont été réalisées à partir de matériel photographique et vidéographique. Un texte écrit par le photographe et lu par lui-même en voix off ainsi que de la musique accompagnent les images. Alberto García Alix a donc délibérément choisi une forme plus narrative pour s'exprimer, comme s'il se rendait compte des limites de la photographie au moment de proposer un récit. Cette exposition est tout à fait complémentaire de la première qui, bien que plus classique, proposait la forme du diaporama comme mise en place d'un possible récit. D'ailleurs, García Alix dit que s'il y a un point commun entre les deux, c'est que toutes deux sont narratives : « Quizá el nexo de unión entre las dos exposiciones es que ambas son narrativas¹⁷ ».
- 30 Si nous revenons tout d'abord à la première exposition, le catalogue a la particularité d'offrir, en plus des photos exposées, les diaporamas projetés. Cela confirme sans doute le besoin du photographe d'ajouter à l'exposition traditionnelle un élément plus narratif qu'est le récit.
- 31 L'exposition *No me sigas... estoy perdido* est très proche du récit au sens où de nombreuses photos (de l'exposition) construisent une histoire, la sienne (c'est une illustration de la photobiographie dont nous venons de parler. On y voit notamment, et très souvent, le jeune frère du photographe, Guillermo. De nombreux portraits de lui, de sa compagne puis de leur fille qui vient de naître, montrent l'évolution de leur vie, racontent leur histoire, jusqu'à ce que Guillermo meure d'une overdose en 1984. Dans cet ensemble de photos est créé, de façon involontaire, un récit. En plus de ces quelques photos qui construisent un récit à l'intérieur du récit plus large qu'est la vie d'Alberto García Alix, sa photobiographie (ici entre 1976 et 1986), d'autres images nous montrent le quotidien de l'artiste en prise avec l'héroïne. L'exposition nous raconte l'histoire d'une dépendance. Dans la répétition machinale des mêmes gestes effectués avec l'aide ou non de quelqu'un, immortalisés par la photographie selon des angles différents, dans des plans différents, se trouve l'atroce routine qu'a vécue le photographe pendant plusieurs années, une routine dont il ne s'est d'ailleurs pas complètement libéré. Enfin, l'exposition a un côté narratif

dans la façon dont sont prises les images. Les tirages nuancés, les cadrages en gros plan sur des visages meurtris comme une photo poignante d'Ouka Leele alors qu'elle était atteinte d'un cancer, accompagnent le sujet même de la photographie d'Alberto García Alix qui est la douleur et la perte. Sa façon de photographier traduit son rapport au monde et sa perception des choses, « *su mirada, intensa, dura y directa*¹⁸ ».

- 32 Pourtant, lorsque nous visionnons le diaporama, que ce soit celui en couleur ou celui en noir et blanc, l'impression de récit s'efface au profit d'une monstration/description. En effet, la plupart des photos choisies pour le diaporama sont des portraits ou des autoportraits. En noir et blanc, quelques photos sur la prise de drogue renvoient à ce que nous avons dit précédemment, c'est-à-dire la mise en place d'une histoire qui celle de l'emprise de la drogue sur le photographe.
- 33 Pour qu'il y ait récit, il faut un point de départ et un point d'arrivée. C'est le cas du diaporama puisqu'il comporte une image de début et une image de fin. Il faut aussi qu'il y ait une série d'événements. Or, c'est précisément ce qui manque aux deux diaporamas, une continuité qui est pourtant présente dans l'exposition. Il y a bien une organisation des images entre elles (l'illusion d'un face-à-face entre un homme et une femme dans le diaporama en couleur), un agencement visant une progression, mais le constat que l'on peut faire est que se suivent beaucoup de portraits sans rapport les uns avec les autres. Les portraits choisis par Alberto García Alix sont aussi les plus statiques, les plus descriptifs. La musique qui sert à lier les images entre elles, à leur donner une unité qu'elles n'ont pas forcément, renforce l'idée contenue dans le titre, le côté damné du photographe, et montre sa vie marginale. Le défilé de visages anonymes (puisque les titres disparaissent dans le diaporama) les uns après les autres donnent davantage l'impression d'assister à un diaporama hommage (hommage aux amis du photographe, à ses morts certainement aussi puisque lui-même se considère comme un survivant) plutôt qu'à un récit. La musique choisie accentue l'idée d'hommage. La photographie d'Alberto García Alix est mélancolique. Elle rappelle à tout un chacun le pouvoir destructeur du temps. Elle montre ce qui est voué à disparaître, elle est la « catastrophe » dont parle Barthes dans *La Chambre claire*¹⁹. Le morceau choisi est un thème déchirant joué principalement par un violon qui en faisant vibrer les cordes les fait presque pleurer. La mélancolie du morceau fait écho à la mélancolie contenue dans les photos. La musique souligne une unité thématique, mais ne construit pas un récit.
- 34 Ainsi, c'est moins la mise en récit sous forme de diaporama qui fait des photos d'Alberto García Alix un récit que le potentiel narratif que contiennent certaines photos (qui ne font pas forcément partie du diaporama d'ailleurs). Comme l'exemple précédent de *El lugar de mi confesión*, certaines images de l'exposition proposent en germe un récit. C'est un regard dans l'image, un geste esquissé, un choix de cadrage qui offrent au regard du spectateur un récit en puissance. Que dire, par exemple, d'une rencontre nocturne entre deux personnes dont on ignore l'identité puisque le cadrage laisse leurs visages hors champ seulement éclairés par les phares d'une 2CV ? Cette image, a priori banale, est le point de départ d'un récit puisque le hors champ a une capacité narrative :

Ce champ extra-territorial [...] permet au « lecteur » de deviner la suite, de fermenter un récit invisible.

La fonction de l'indice nous amenant à déborder en tout sens la scène proposée, se produit dans les « images narratives », pour adopter le langage sémiologique. En effet, il y a une mise en scène des indices qui constituent le hors champ comme contexte immédiat. Tout fragment figuratif saillant provoque une aimantation

propice à l'enchaînement narratif au-delà du bord de l'image, car un monde est là que je pense subodorer, même s'il reste opaque²⁰.

- 35 Il en est de même pour d'autres images de piétons pris en plein mouvement dans la rue. Chez Alberto García Alix, la mise en récit de ses photographies par le biais du diaporama ne renforce pas pour autant leur narrativité. Elles la possèdent en germe (ou non). La mise en récit confirme seulement ce que l'on peut percevoir au premier abord, c'est-à-dire la profonde mélancolie qui les habite et le sentiment de perte auquel est confronté l'artiste.
- 36 La deuxième exposition, *Tres vídeos tristes*, utilise une forme narrative encore plus poussée que le diaporama puisqu'en plus des images photographiques sont ajoutées des images vidéos, du texte et de la musique. Comme le titre l'indique, il s'agit de trois vidéos complémentaires. La première s'intitule *mi alma de cazador en juego*. Elle correspond à l'arrivée du photographe à Paris où il compte s'installer pour se faire opérer mais aussi pour prendre un nouveau départ, se perdre pour se retrouver comme le dit Nicolás Combarro dans l'introduction du catalogue²¹. Dans cette première vidéo, García Alix se sent étranger à tout ce qui l'entoure. Il ne connaît pas la langue et va devoir s'habituer à une nouvelle vie. La deuxième a pour titre *extranjero de mí mismo*. A la différence de la première vidéo qui établissait un lien entre intérieur et extérieur (personnalité de l'artiste et environnement), la deuxième est une introspection. Le photographe plonge à l'intérieur de lui-même et affronte ses démons. Enfin, le troisième volet, le plus personnel, le plus sombre, est un dialogue du photographe avec lui-même. Cet ensemble est défini de façon très juste comme un autoportrait en trois parties où le photographe se regarde lui-même, fait une introspection qui lui permet d'éviter, comme il l'affirme à plusieurs reprises, quelques séances de psychanalyse. Parmi les trois volets, le plus narratif est sans doute le premier puisque y sont racontées quelques anecdotes de la vie du photographe, notamment ses rencontres ou non rencontres avec des Parisiens, souvent d'origine étrangère, comme si le photographe cherchait à s'identifier à eux. Il y a également déplacement du photographe qui raconte ce qu'il découvre de la capitale française, même si cette narration est limitée. Cependant, nous allons nous intéresser au deuxième volet de la trilogie en vidéo qui apparaît sous une forme narrative, la vidéo, mais qui ne constitue pas complètement un récit. Si l'autobiographie peut se constituer en récit (perception de soi mais aussi relation de soi avec les autres), le cas de l'autoportrait est différent. L'accent est mis sur l'être et non l'existence. Or, *extranjero de mí mismo*, tout comme les deux autres vidéos de la trilogie, est un autoportrait.
- 37 Apparemment, *extranjero de mí mismo* ressemble à un récit puisqu'au début, le texte lu par la voix commence par une description extérieure et livre les pensées du narrateur (le photographe lui-même). Des verbes d'actions rappellent même les événements essentiels dans la constitution d'un récit (« entré », « buscaba »). Enfin, la voix du narrateur dit : « parecía el comienzo de un cuento. Érase una vez en París ». Les mots « cuento » et « érase una vez » nous orientent vers une lecture de la vidéo comme récit. Seul le verbe « parecer » y met une certaine restriction.
- 38 Tout d'abord, au niveau du texte lu par la voix off, nous pouvons remarquer l'incohérence de certaines phrases qui évoquent le désordre mental dans lequel se trouve le photographe (« me como los dientes »). En ce qui concerne les images, elles ne sont pas organisées de façon logique. A des images prises de jour succèdent d'autres prises de nuit, sans qu'il y ait un souci de vraisemblance (le supposé récit a lieu pendant la nuit puisque le texte lu commence par « en la noche, un ruido me levantó de la cama »). D'ailleurs, les

images ne doivent pas être lues comme le reflet d'un réel, en tenant compte de leur valeur iconique et indicielle, mais comme des métaphores qui ne trouvent leur sens qu'en relation avec le texte lu. Prenons l'exemple de « entré en mi laberinto. El caos me envolvía. Se multiplicaba a cada paso ». Les trois images utilisées par la vidéo sont évidemment une émanation d'un référent précis, mais ce n'est pas celui-ci qu'Alberto García Alix a choisi de mettre en valeur. La cage d'escalier ou le carré de lumière sur le sol servent à matérialiser l'intériorité de l'artiste, son labyrinthe intérieur. La spirale que forment les escaliers fait écho au verbe « multiplicarse ». Ainsi, Alberto García Alix s'éloigne-t-il de sa propre pratique photographique puisqu'il a toujours photographié dans le but de conserver ce qui était voué à disparaître, autrement dit en ayant pleinement conscience de la valeur indicielle, voire iconique, de son médium. Dans *extranjero de mí mismo*, sa démarche est bien différente. Les images entrent en interaction avec les mots et rendent concrètes des pensées, des abstractions. Elles se chargent alors d'un sens nouveau, plus abstrait et plus enclin à dévoiler l'intériorité du photographe. Par exemple : « sabía que algo me escapaba. Lo buscaba desesperadamente » : ce sont des fils électriques qui matérialisent la pensée embrouillée du photographe.

- 39 Quelques images (outre les images vidéographiques) ont un statut apparemment plus narratif comme par exemple quatre photos utilisant un même cadrage et montrant un des flancs du photographe. Est décomposé dans ces images le geste d'une piqûre qui n'est pas sans évoquer les gestes passés d'un jeune homme en proie à la drogue. Or, cette fois-ci, c'est pour se soigner qu'il se pique. Sur la seringue, on distingue « Pegasys », nom d'un produit qui agit contre l'hépatite C, maladie dont est atteint García Alix. La séquence peut sembler plus narrative. Pourtant, elle rappelle la chronophotographie de Marey et tient davantage de la décomposition d'un mouvement, donc de la description. Sa présence dans la vidéo est importante car elle guide le spectateur vers une compréhension de l'œuvre. En effet, les images cryptiques dans leur enchaînement, à peine plus explicitées par le texte lu par la voix off, se comprennent alors comme un délire, une crise d'angoisse du photographe alors qu'il traverse un moment critique de son existence et doit affronter une grave maladie. Le texte et les images, au contenu angoissant, transcrivent alors parfaitement la panique que ressent l'artiste. Comme il le dit lui-même : « me movía el delirio ».
- 40 Le visage du photographe apparaît de façon assez récurrente en photographie ou en vidéo. Il est flou ou déformé comme pour montrer la folie, l'impossibilité de la part de l'artiste de se saisir, de se « retrouver ». La récurrence de ses apparitions (visage, pieds, main ou flanc) ainsi que la présence d'un narrateur à la première personne (homodiégétique) semblent correspondre à la définition que nous avons donnée plus haut de la photobiographie : le personnage, le narrateur et l'auteur sont une seule et même personne. Pourtant, ici, il ne s'agit pas de photobiographie mais d'autoportrait. La photobiographie implique des événements, la mise en place d'une histoire personnelle. L'autoportrait est la façon qu'a l'artiste de se saisir lui-même à un moment donné. Il tient davantage de l'identité (la façon de se percevoir soi-même) que de l'existence. Bien que la forme choisie, la vidéo, puisse mettre en place une histoire personnelle, l'incohérence séquentielle des images, l'absence d'événements racontés renvoient à un délire momentané et donc à une forme d'autoportrait revendiquée d'ailleurs par le photographe. Les images ne montrent pas de façon systématique le photographe mais, en tant que matérialisation de ses pensées, elles sont le reflet de son intériorité. Pour Alberto García Alix, l'autoportrait est une façon de se percevoir à un moment donné et il est très

souvent associé à un moment de crise : « Yo me hago muchos autorretratos y me miro y pienso : éste soy yo y me veo viejo y mal. Nunca me hago un autorretrato cuando estoy contento, alegre y tal. Siempre es en un momento en que tú estás solo²² ». Tout cela correspond fort bien à la situation que nous avons dans *Extranjero de mí mismo*. La fin de la vidéo, le retour à une situation initiale indique que rien n'a changé, qu'il n'y a pas eu de déplacements autres qu'intérieurs et on ignore le temps qui s'est écoulé, quelques minutes ou quelques heures. Un des éléments fondamentaux du récit est donc absent : il n'y a pas eu transformation ou passage d'un état A à un état B. La fin, *seguía en el laberinto*, nous montre qu'il n'y a pas eu d'évolution.

- 41 Nous pouvons nous interroger sur le choix de la vidéo, supposée plus narrative, pour cet autoportrait. Tout d'abord, la trilogie *tres vídeos tristes* est un tournant dans la carrière d'Alberto García Alix. Face à l'autre exposition de 2006 qui reprenait des images plus anciennes aux thèmes récurrents dans l'œuvre du photographe et obéissant à une technique déjà largement éprouvée, *Tres vídeos tristes* se montre audacieuse et novatrice, bien que n'y soit jamais complètement absent ce qui fait l'identité créatrice de García Alix. Alors qu'il y a quelques années, le photographe nous confiait qu'il ne comprenait pas une certaine photographie qui utilisait le médium non plus comme une fin en soi mais comme un moyen, nous ne pouvons que nous demander pourquoi Alberto García Alix s'est éloigné de sa photographie, lui qui était un résistant face à la manipulation de l'image, un nostalgique de l'argentique et du noir et blanc, faisant face à toutes les modes, à toutes les manipulations, même les plus simples, de la photographie. *Tres vídeos tristes* intervient à un moment de crise profonde à tel point que la trilogie a servi d'exutoire à l'artiste. Ainsi, à la crise personnelle, il répond par une crise photographique où ses images se fondent dans la vidéo. Lorsqu'il prend des photos pour la vidéo, Alberto García Alix déclenche parfois au hasard, sans regarder par le viseur, sans se soucier de ce que pourra donner l'image finale. Encore une pratique bien éloignée de sa conception de la photographie, du cadrage minutieux et intelligent auquel il nous avait habitués. Ainsi, s'il a choisi la vidéo pour se portraiturer, c'est peut-être moins pour sa forme narrative que pour exprimer une crise profonde qui touche non seulement son être mais aussi sa pratique qui d'ailleurs se confondent : « Yo hago fotos por ver la vida, por ver quién soy yo en la vida²³ ». La vidéo permet aussi d'approfondir les rapports entre l'artiste et son ego, de mieux se connaître lui-même : « Esta obra ha servido a García-Alix para desenmascarar sus miedos, adueñarse de su conciencia... Lo que antes nos contaba en fragmentos, retales tangentes a su realidad, ahora se presenta compuesto en un discurso que emana de su interior. Impulsado por la necesidad de iluminar sentimientos encerrados, Alberto construye un espejo sobre el que nombra su existencia más íntima²⁴ ». La forme narrative ne l'aide pas à construire le récit d'une étape de sa vie (une photobiographie) mais un autoportrait, un questionnement sur lui-même.
- 42 Pour conclure, il est certain que l'œuvre photographique d'Alberto García Alix est narrative. Si on la considère de façon globale, elle est le récit de sa vie. Elle montre les endroits par où l'artiste est passé, ses amis, ses amours, ses objets, ses joies, ses peines, ses disparus... Elle nous familiarise avec un univers qui n'est pas forcément le nôtre et les portraits nous deviennent proches malgré la distance spatiale et temporelle. La photobiographie ou autobiographie photographique est un récit, même si le spectateur doit le reconstituer. Mais après tout, n'est-ce pas là la caractéristique du récit selon Alain Masson ? Prises isolément, les photos d'Alberto García Alix peuvent constituer un récit.

L'importance du hors champ, des titres, des regards ouvrent la photo vers un ailleurs que l'imagination du spectateur devra compléter. Le récit est présent, en germe.

- 43 Dans ses deux dernières expositions, l'une de photos de ses débuts et une autre de vidéos entre 2003 et 2005 (autrement dit très récentes), Alberto García Alix considère que le point commun est que les deux sont narratives. En effet, un des points forts de la première exposition est le diaporama et la dernière se compose de vidéo. Pourtant, le diaporama projette des images sans établir de connexion entre elles. Seule la musique semble apporter une cohérence à l'ensemble. Le diaporama en noir en blanc, composé essentiellement de portraits, n'est pas une illustration de ce que pourrait être la photobiographie. Il ressemble davantage à un hommage et renvoie à la conception que García Alix a de son médium et à la possibilité vaine de pallier la perte. Enfin, son œuvre vidéographique utilise une forme narrative (le mouvement des images, la musique, la voix off) pour constituer un autoportrait. Différent de la photobiographie, l'autoportrait ne présente l'artiste qu'à un moment précis, un moment de crise pour Alberto García Alix. Finalement, cette forme plus narrative en apparence permet surtout à l'artiste d'approfondir le regard qu'il porte sur lui-même et de lutter contre ses peurs. La forme plus expérimentale de la vidéo pour un artiste résistant comme l'est Alberto García Alix est aussi une façon de dépasser une crise personnelle. Le récit, jamais totalement absent, n'en devient donc que secondaire.

BIBLIOGRAPHIE

Table des illustrations

1. Ouka Leele, *Rappelle-toi Barbara. Los leones de la Cibeles, Atalanta e Hipómenes* (1987)
2. Alberto García Alix, *El lugar de mi confesión* (1995)
3. Alberto García Alix, *Tarde de verano* (1981)
4. Alberto García Alix, *Carlos y Willy*
5. Alberto García Alix, *Willy y Reyes*
6. Alberto García Alix, sans titre (*photo 1* dans l'image mise en annexe)
7. Alberto García Alix, photos tirées de *Tres vídeos tristes* (intitulées tvt de 1 à 7)

NOTES

1. Nicolás Combarro, introduction au catalogue d'exposition *Tres vídeos tristes*, Madrid, La Fábrica Editorial, No hay Penas, 2006, pages non numérotées.
2. André Gaudreault et François José, *Cinéma et récit II. Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.
3. *Ibid.* p. 20.

4. A. J. Greimas et J. Courtès cités par André Gardies, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 136.
5. Jacques-Henri Lartigue, *L'Album d'une vie*, catalogue de l'exposition présentée au Centre Georges Pompidou de juin à septembre 2003, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 2003.
6. Alain Masson, *Le Récit au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1994.
7. André Gunthert, « Légendes vivantes. Archéologie de la photographie construite », in *Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995. Regards sur la création photographique contemporaine. Points de vue et réflexions*, Paris, Maison Européenne de la Photographie, Paris-Audiovisuel, 1996, p. 57-59.
8. Danièle Meaux, *La Photographie et le temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997.
9. *Ibid.* p. 59-60.
10. Alberto García Alix, « Mi punto de vista », *García Alix, Fotografías 1977-1998*, Madrid, Tf Editores/La Fábrica, 1998, pages non numérotées.
11. *La Photobiographie, Les Cahiers de la Photographie* n°13, 1984.
12. Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, Collection U2, 1971, p. 14.
13. François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan, 1998, p ; 115.
14. Jean Arrouye, « D'une autobiographie, l'autre » in *La Photobiographie, op. cit.* p. 39.
15. Jean-Philippe Miraux, *L'Autobiographie. Ecriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, Collection 128, 1996, p. 10.
16. Catalogue Alberto García Alix 76-86. *No me sigas... Estoy perdido*, Madrid, No Hay Penas, la Fábrica, Galerie Kamel Mennour, 2006.
17. « Donde siento miedo, ahí disparo », entretien de David Benedicte avec Alberto García Alix, *XLsemanal*, 1/10/2006, p. 48-54.
18. Nicolás Combarro, introduction du catalogue *Tres vídeos tristes, op. cit.*
19. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Edition de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
20. Alain Mons, *L'Ombre de la ville. Essai sur la photographie contemporaine*, Les Editions de la Vilette, Penser l'Espace, 1994, p. 58.
21. *Op. cit.*
22. Extrait de l'entretien qu'Alberto García Alix nous a accordé en février 2000.
23. *Idem.*
24. Texte d'introduction au catalogue *Tres vídeos tristes, op. cit.*

RÉSUMÉS

Bien que l'œuvre photographique d'Alberto García Alix ait souvent été qualifiée de « narrative », en particulier parce qu'elle montre les différentes étapes de sa vie, il est difficile d'avoir un récit dans une seule photographie. Il n'apparaît qu'en germe, à travers le titre... Pour deux expositions de 2006 (*No me sigas... estoy perdido* et *Tres vídeos tristes*), Alberto García Alix a délibérément choisi

deux formes plus narratives: le diaporama et la vidéo. Pourtant, l'artiste n'exploite pas ce potentiel narratif puisque la vidéo lui permet d'approfondir le regard qu'il porte sur lui-même dans un autoportrait où le récit n'est que secondaire.

Aunque la obra fotográfica de Alberto García Alix fue calificada a menudo de "narrativa", en particular porque muestra las diferentes etapas de su vida, es difícil encontrar un relato en una sola fotografía. Sólo aparece en germen, a través del título... Para dos exposiciones de 2006 (*No me sigas... estoy perdido* y *Tres vídeos tristes*), Alberto García Alix ha elegido dos medios más narrativos: el diaporama y el vídeo. Sin embargo, el artista no utiliza ese potencial narrativo porque el vídeo le permite centrarse en sí mismo en un autorretrato en el que el relato sólo es secundario.

INDEX

Mots-clés : vidéo, diaporama, photobiographie, photographie, García Alix Alberto

AUTEUR

ANOUK CHIROL

Université Jean Monnet, Saint-Etienne, CELEC