

Le pacte auto(photo/filmo)graphique dans l'œuvre d'Eduardo Lalo

Irma Velez
 IUFM de l'Académie de Paris
 Université Paris IV-Sorbonne
 CRIMIC-SAL
 irma.velez@paris.iufm.fr

Résumé : Cet article se propose d'analyser la nature et les fonctions des autoportraits dans l'œuvre d'Eduardo Lalo, un artiste qui se manifeste avec une pudeur lucifuge tout en sabrant certains modes de représentation occidentaux qui ignorent les « invisibles » des non-lieux d'existence et de représentation géopolitiques. Avec une approche aussi ironique que chirurgicale de la réalité, l'appareil photographique puis la caméra vidéo scellent un pacte auto(photo/filmo)graphique qui valide une poétique de la trace *urbegraphique* et un stade imposé de l'ombre dans la représentation du sujet postcolonial.

Mots-clés : pacte auto(photo/filmo)graphique, poétique de la trace *urbegraphique*, stade de l'ombre, représentation du sujet postcolonial, Puerto Rico.

« Se voir soi-même (autrement que dans un miroir) à l'échelle de l'Histoire, cet acte est récent, le portrait peint, dessiné ou miniaturisé, ayant été jusqu'à la diffusion de la Photographie un bien restreint, destiné d'ailleurs à afficher un standing financier et social –et de toute manière, un portrait peint, si ressemblant soit-il (c'est ce que je cherche à prouver), n'est pas une photographie. Il est curieux qu'on n'ait pas pensé au *trouble* (de civilisation) que cet acte nouveau apporte. Je voudrais une Histoire des Regards. Car la photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité. »

Roland Barthes

« Ce n'est qu'en revenant à la foi perceptive pour rectifier l'analyse cartésienne qu'on fera cesser la situation de crise où se trouve le savoir. »

Maurice Merleau-Ponty

Eduardo Lalo¹ est un lecteur qui voyage à demeure et il le fait avec trois supports : l'écriture, l'image fixe et l'image mouvante. Au travers de tous ces supports, qu'il tisse avec une volonté délibérée de les faire dialoguer, il fait preuve d'une créativité écorchée entre son espace perceptif et son espace représentatif et nous offre un projet intellectuel original en plus d'être cohérent : le pari de la rencontre des mondes physique et esthétique au travers de médias aussi distincts que traditionnellement antagonistes, comme peuvent l'être l'image (fixe et mouvante) et le

¹ Nous remercions Eduardo Lalo et la Maison d'édition Editorial Tal Cual de nous avoir cédé les droits pour la reproduction dans cet article de toutes les images tirées de l'œuvre d'Eduardo Lalo.

discours (oral et écrit). Bien entendu, un tel projet esthétique ne peut nous laisser indifférent quant au recours à l'image. D'une facture luxueuse, à première vue les iconotextes² de Lalo sembleraient davantage trouver leur place sur les étagères des beaux livres que dans les rayons philosophie « post-occidentale » ou « sociologie de l'infra, de l'ex-centré et du mutilé ». Et pourtant, quel que soit le support employé, son travail esthétique se rapproche bien plus d'une écophotographie en noir et blanc des entrailles de la capitale de Puerto Rico que d'une vision tropicalisante ou balnéaire de l'île. Son discours à la densité analytique vertigineuse ne serre pourtant pas bien les rangs ni avec les discours académiques de rigueur, ni avec les genres littéraires effleurés. Frontal, peu argumentatif, il ne disserte pas mais dissèque sans détours les fléaux qui découpent le paysage urbain portoricain contemporain. Empreint d'un souffle poétique malgré et contre l'apréte ou le dépouillement de certaines images, il questionne, dévoile et réorganise la perception. Son credo : convoquer les images survalorisées de la communication³ et, surtout, de ses effets dans nos vies en les apposant aux images de traces, de mutilés, de lieux de transit. Il observe ainsi la réalité, à partir d'un regard qui lui est fort propre.

Dans le cadre de notre séminaire et de ses deux axes : « reprises » et « variations sur un thème », je porte aujourd’hui un intérêt particulier à la place et au rôle que joue l’autoportrait dans les différentes représentations auto(photo/filmo)graphiques de l’œuvre de Lalo. « Montrer le corps par la photographie n'est pas neutre, ni politiquement, ni esthétiquement, ni idéologiquement », écrit François Soulages⁴. Montrer son corps ou choisir de ne pas le montrer non plus. C'est pourquoi j'ai souhaité me pencher sur la nature et les fonctions des autoreprésentations dans l'œuvre de Lalo, et en particulier dans ses deux iconotextes : *Los pies de San Juan* (2002)⁵ et *donde* (2005)⁶, ainsi que dans ses deux court et moyen métrages, *donde* (2003)⁷ et *La ciudad perdida* (2005)⁸.

Nature et fonction de l’autoportrait photographique

Dans son second iconotexte *donde*, Lalo dénonce l'esthétique précieuse des guides touristiques⁹, qui travestit une réalité sans intérêt pour les touristes et autres consommateurs de soleil tropical. Il œuvre donc dans une démarche contraire à toute esthétique publicitaire et semblerait capturer le quotidien de ceux qui sont à demeure, des résidents de l'île rescapés de l'oubli. Il oriente alors le regard sur la vacuité des lieux publics, leur contamination et la déshumanisation des lieux de transit, tous soumis au joug de l'automobile et des simulacres de réussite venus d'ailleurs. Il n'hésitera pas pour cela à pousser son exploration des « lieux privilégiés de l'agonie », en l'occurrence une léproserie en ruine du XIXème siècle siégeant en bord de mer qui, dans son second film, *La ciudad perdida*, ravive sa quête d'historicité. Il pointe également, partout dans son œuvre, les produits de consommation étrangers, et la surprotection de la propriété privée qui cloisonne les êtres dans des cages, derrières barrières et grillages pour lesquels la ville de San Juan est désormais tristement réputée.

Comme je vous l'ai montré en juin dernier¹⁰, s'approcher de San Juan passe donc dans l'œuvre de Lalo par l'accumulation de clichés d'une géographie du non-lieu, en tant que lieu de

² Nous envisagerons de dénommer ainsi les deux livres dont il est question ici, dans la co-existence qu'ils présentent de deux modes d'expressions distincts, comme peuvent l'être l'écriture et la photographie.

³ Cf. Soulages, François, " Introduction. Photographie et corps politiques : du contemporain ", in François Soulages, Marc Tamisier et Catherine Couanet (éds.), *Politiques de la photographie du corps*, Langres-Saints-Geosmes, Klincksieck, 2007, p. 7-28.

⁴ Cf. *Op. cit.*, p. 7-28.

⁵ Cf. Lalo, Eduardo, *Los pies de San Juan*, San Juan, Puerto Rico: Editorial Tal Cual, 2002.

⁶ Cf. Lalo, Eduardo, *donde*, San Juan, Puerto Rico, Editorial Tal Cual, 2005.

⁷ Cf. Lalo, Eduardo, *donde* [Vido-Dvd], Puerto Rico, Tal Cual, 2004, 25 min.

⁸ Cf. Lalo, Eduardo, *La ciudad perdida* [Video-Dvd], Puerto Rico, Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 2005, 35 min.

transit et de déshumanisation au point que Lalo soulève la question dans son deuxième film : « *¿Dónde están los hombres?* »¹¹. Il capture néanmoins des hommes et des femmes dans un certain anachronisme géographique et relationnel avec leur environnement immédiat ou dans la confrontation avec des images ou des objets déplacés. Dans ses tentatives filmées d'approche des corps, une semblable tendance à la dépersonnalisation du contexte géographique et à silloner les personnes dans l'anonymat des villes parcourt les deux films. De cette approche retenue par Lalo à la fois dans l'image fixe et mouvante, il en résulte un diagnostic acerbe de l'organisation des modes de vie de l'île qu'il fustige, bon gré (plutôt) mal gré, en soulignant la désocialisation des modes relationnels qui accompagnent le processus d'évolution de la civilisation de l'automobile.

Quelle est donc la nature des autoreprésentations visuelles dans cette œuvre photographique et filmique, bien plus proche d'un parcours anthropologique urbain que du panégyrique touristique ? Dans *Los pies de San Juan*, Lalo nous offre une série de cinq autoportraits de lui-même, organisés dans un collage reproduit ci-dessous¹², d'abord avec des photos de très petite taille, minimisant sa présence, puis reprises ultérieurement dans une double page de ce qui ressemble à un photogramme¹³.

⁹ Il écrit au chapitre 3 :

“ Hay unos cuantos libros de fotos sobre Puerto Rico. Recientemente he visto un par de Roger A. LaBoucherie. No son de muchas páginas, su texto es en inglés, su público es el extranjero al que se le regala un recuerdo o el emigrado que sueña con llevarse una imagen mítica. Precisamente por su estética preciosista, los libros son falsos y horrorosos: una colección de tarjetas postales a color, un texto que dice lo mismo que hay en la foto. Aparte de esto, muchas imágenes de “bellezas naturales” dejan fuera la insensata proximidad de lo construido de la que está informado el que conoce esos lugares. Es tan necesaria para el objetivo de estos libros la distorsión del ángulo de la toma, que muchas de las fotos son aéreas, es decir, vistas obtenidas desde una perspectiva imposible para un ciudadano.

¿A quién representan estas imágenes? ¿Son algo más que la construcción de un paisaje que deviene espectáculo? Puesta en escena “inventada” que más que, como se ha supuesto que haga la fotografía, dar la imagen más certera de lo real, sirve para dar la imagen cruda de lo perdido, de un sueño. *El Sueño del Trópico: playas, bosques, frutas, niños pobres pero sonrientes.*

Estos libros me producen una extraordinaria melancolía. No veo en ellos nada desconocido, nuevo. El país se siente ínfimo, no mayor que una ciudad y sus suburbios. Es un mundo sin espesor. La mirada de alguien que viene y se va, que nada tiene que ver con los que se quedan.” (*donde*, 2005, p. 54-55)

¹⁰ Cf. Velez, Irma, " Eduardo Lalo : de l'antre d'eux à l'entre-deux ou les (b)ord(u)res de la représentation textuelle et photographique ", in *Unité et fragmentation -Production et réception - Généalogies d'une œuvre. Ateliers du Séminaire Amérique Latine de l'Université I (2007-2008)*, 2008, dernière mise à jour, 15 décembre 2009, [réf. du Ateliers du Séminaire Amérique Latine de l'Université Paris-Sorbonne (2007-2008), n°3], 1-15, <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal3/velez.pdf>.

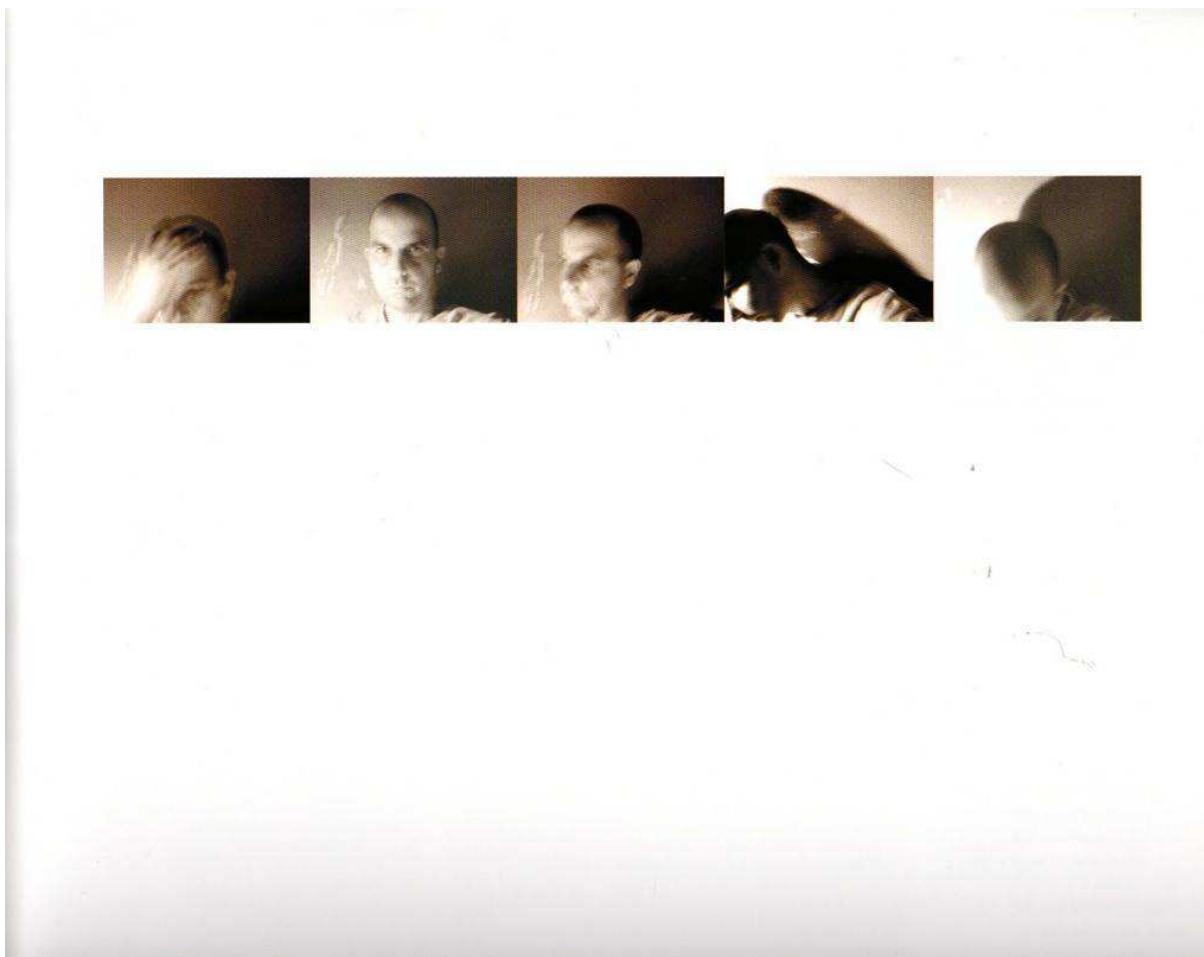
¹¹ Cf. Lalo, *op. cit.*

¹² Cf. Lalo, *op. cit.*, p. 62.

¹³ Cf. Lalo, *op. cit.*, p. 108-109.



In *Los pies de San Juan*, p. 62.



In *Los pies de San Juan*, p. 109.

Ici, il apparaît de face en pleine lumière pour la première fois dans son œuvre. C'est aussi la dernière fois qu'il s'exhibe sur une telle surface de papier à fond blanc, et déjà il accorde un protagonisme envahissant à son ombre. Le regard incertain, ou l'expression de désarroi, semble nous présenter une variation en cinq poses d'une photo d'identité. Une lecture de gauche à droite nous invite à observer l'évolution de son regard, de la réflexion (affichée dans le premier geste de la main qui se frappe sur le front) au regard qui se cherche (face à la caméra) puis qui se détourne, mélancolique, et se rive sur les sols d'une terre qu'il foulera du regard pour nous autres lecteurs.

Ces mêmes photos reprises dans le collage précédent m'évoquent une lecture généalogique et géographique de sa représentation. Partant du tronc de l'arbre central d'où émane sa tête, il inscrit autour de celle-ci une filiation, qui va du regard de la mère à celui de son fils et qui se termine en dernier ressort, sur l'oreille de celui-ci, l'objet de sa transmission. De ce travail, il dit : « Un autorretrato es una huella; la marca de mi paso por ese libro. En cierto sentido una redundancia o una intensificación, pues en ciertos escritores todo es un autorretrato y creo que soy uno de esos. » Ce premier iconotexte, plus imprégné de sa personne et de son image —plus autobiographique dirait-on— plaque ces photos comme des souvenirs-écrans qui vont construire sa *poétique de l'urbographique* autour d'une volonté : rechercher les écrits de la ville, ses cris, ses traces et rendre hommage à la ville qui s'écrit, ou qui s'écrie. On y retrouve les images publicitaires juxtaposées aux graffitis, signes routiers ou inscriptions à même le sol, dans une volonté d'explorer les traces écrites dans la ville autant que les images de l'écrit dans la configuration de l'espace. Dans ce collage, son regard prime sous l'œil perçant de sa mère, au centre d'un axe formé par les bras de son fils, la bouche et les pieds de celui-ci. Cette convocation familiale touche à l'image des sens (physique et sémiologique) d'une généalogie qui s'affiche dans une perspective de kaléidoscopes, et

n'autorise qu'une vision fragmentaire de lui-même. Ces premiers portraits de Lalo accusent son invisibilité spatiale et la présence inséparable de son ombre, dans quelque orientation que prenne son regard.

Dans le second iconotexte *donde*, deux photographies spécifiquement intitulées *Autorretrato I* et *Autorretrato II* laissent entrevoir Lalo, ou une partie de lui-même. Elles se situent stratégiquement et environ à la moitié du livre, à la fin du sixième chapitre, juste avant le chapitre intitulé « la escritura rayada » dans lequel il développe sa poétique de l'écriture. Dans ces deux photos prises par lui-même, une constante : il apparaît caméra visible au poing au premier plan, corps effacé, en retrait, à l'ombre de lui-même, le regard introuvable, invisible, mais toujours en photographie.



« Autorretrato I » in *donde* (2005), p. 102

saisissant l'appareil photo, derrière lequel se dissimule son visage couvert d'une casquette. Seuls sa main gauche et un objectif pour saisir la photographie que nous contemplons d'une zone industrielle dont la laideur nous affranchit de tout regard tropicalisant. Cet autoportrait nous révèle l'homme, le photographe, comme *Homo Ludens*¹⁵ qui joue à combiner les symboles et rend ici simultanées la production et la lecture de l'image par la simple présence de son reflet dans le rétroviseur du véhicule. Un premier jeu de miroir triangulaire se met en place, permettant au regard du lecteur de croiser celui du photographe, avant de s'orienter ensemble vers les hauteurs de cette construction. « Toute photo est cette image rebelle et éblouissante », écrit Soulages, « qui permet d'interroger à la fois l'ailleurs et l'ici, le continu et le discontinu, l'objet et le sujet, la forme et le matériau, le signe et ... l'image »¹⁶. L'« énigme imposée » par la photographie qu'évoque Soulages

Lalo se montre de moins en moins défini, de moins en moins identifiable, et s'éloigne du gros plan. Il n'apparaît plus dans l'image fixe qu'en tant que fragment et regard, l'ombre survolant un trottoir, ou le regard caché derrière une caméra elle-même entraperçue dans un rétroviseur ou sur le reflet d'une vitrine. Lalo biaise le direct au sens propre comme au sens figuré. La photographie, lorsqu'elle arrête le temps et l'espace perçu, traduit alors le vide et le mystère de la ville. Elle révèle sa syntaxe, ses codes, sa ponctuation à même le sol : « Fotografiar la ciudad como si fuera una persona. La ciudad como personaje. Las cosas como novela. La narración como urbanización. La urbanización como enigma. »¹⁴ Notons également que le format des photos change dans ce second ouvrage. Elles occupent désormais l'espace entier de la page et sont encadrées de noir ou de gris, contrairement à ce qu'il avait proposé jusqu'alors. L'effet de lumière du premier ouvrage s'estompe et cède à la survalorisation de l'ombre dans le second.

Dans la première photo où il apparaît (« Autorretrato I » in *donde*, 2005) on ne distingue de lui que l'index, l'annulaire et le majeur

¹⁴ Cf. Lalo, Eduardo, *donde*, San Juan, Puerto Rico, Editorial Tal Cual, 2005, p. 231.

¹⁵ Cf. Flusser, Vilém, *Pour une philosophie de la photographie [Essai]*, 2004, Editions Circé, 1996, p. 35-37.

¹⁶ Cf. Soulages, François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Saint-Just-la-Pendue, Armand Colin, 2005, 1^{ère} éd. 1998, p. 5.

nous renvoie à cette perception de la ville comme « enigma », telle que la qualifie Lalo. Il y affiche son corps en tant que regard entre ces deux énigmes, et entre deux temps inconjugables et pourtant révélés sur papier : celui de la production et de la consommation de l'image. On en perd le sens de

la temporalité car passé et présent se rencontrent sous le regard d'un lecteur pris à son tour dans un pacte de lecture horizontale (l'objet premier du photographe) et verticale (le regard du photographe). La photographie exerce alors ce supplément d'actualisation de l'événement et ce, malgré la quasi-invisibilité du sujet prétendument photographié, qui reste dans l'ombre.

Le second autoportrait où il apparaît est le reflet de son portrait photographique sur une vitre. Sa tête, dont les traits sont doublement indistincts de par la présence de la vitre et le voile des lunettes qu'il porte, épouse le corps d'une serveuse. Elle tient deux menus de la main droite, qui se superposent à la nuque du photographe. A l'inverse de la célèbre illustration de Freud intitulée « *What's on a Man's Mind* », où une femme nue forme les contours du visage de Freud, ici c'est le visage de Lalo qui rend visible le corps de la jeune femme. La silhouette de Lalo incarne le corps de la serveuse en quelque sorte à partir d'un regard resté dans l'ombre d'une vitre et de

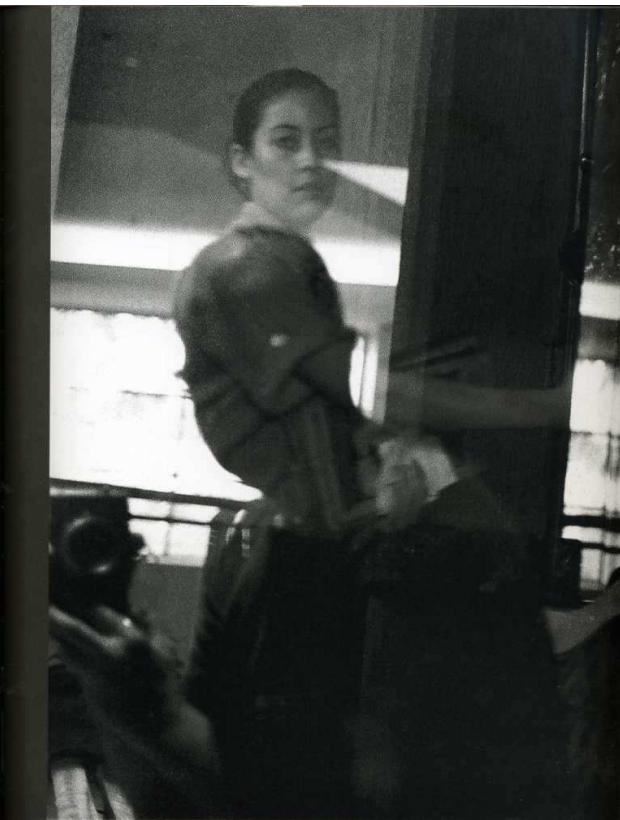
ses lunettes, face à un contre-jour entre une fenêtre et une vitrine.

Tête et corps fusionnent et assemblent ainsi

un côté du triangle formé avec le bâti entre les deux fenêtres. Un deuxième triangle se dessine dans la fusion des deux corps et la caméra, dont la base serait le bras de Lalo. Un troisième triangle, fait d'une percée de lumière, pointe le regard de la jeune femme. Une perspective trinitaire et triangulaire, au nom de l'outil, de l'homme et de sa relation à la femme qui demeure à la fois un appel voilé à l'autre et une rencontre incarnée quoique fortuite de cet autre, dans un monde dont l'organisation est loin d'être laissée au hasard¹⁷. Au menu de Lalo : une caméra.

Cette photo trouble car la paumelle de la fenêtre semble saillir au premier plan et pourrait presque nous inviter à une lecture d'une image composée de deux photographies superposées. Mais Lalo confirme lors d'un échange par e-mail qu'il s'agit bien d'un autoportrait au sens classique du terme : il est assis face à la vitrine dans laquelle il se photographie et se fond avec le corps de la serveuse. Quoiqu'il en soit, la composition chez Lalo est beaucoup plus ludique et bien moins hasardeuse qu'il n'y paraît de prime abord. Cet autoportrait, encore plus que le premier, est une des rares photos aussi événementielle que statique qui soit rapportée dans l'ouvrage ; une caractéristique, me semble-t-il, de l'autoreprésentation chez Lalo. Mouvement et immobilisme luttent dans des compositions très élaborées, et pas uniquement dans l'image fixe comme nous le verrons dans un instant. Lalo affiche clairement la volonté de ne pas se dévoiler et de ne révéler de lui que le geste du photographe en action, l'ombre de lui-même à l'ombre de son œuvre. Il surligne donc la trace active d'un regard photographique et l'outil qui le sort du réel imposé plus qu'il ne nous permet de le saisir dans sa représentation de lui-même.

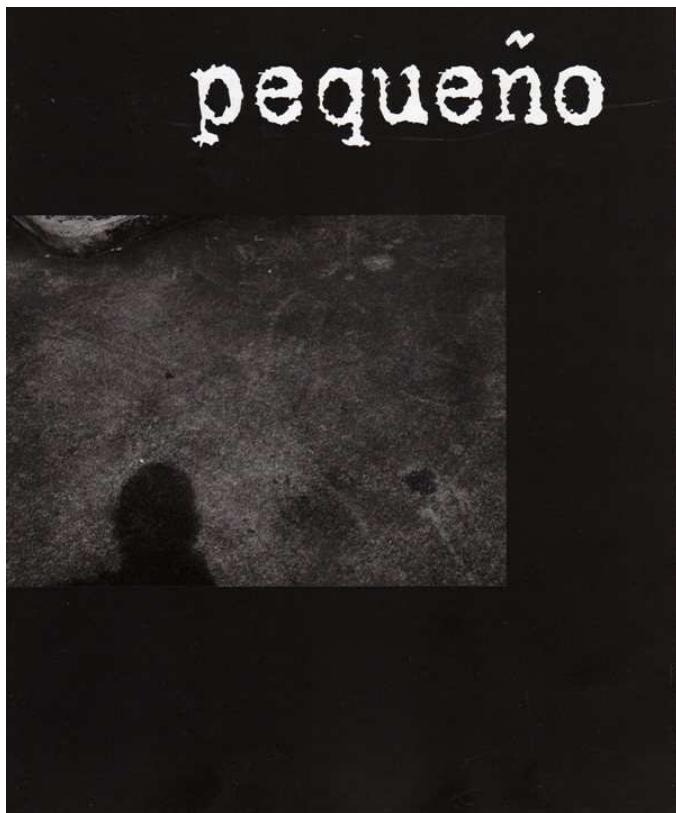
¹⁷ Il réitère d'ailleurs le questionnement du hasard dans ses écrits du chapitre 4 de cette œuvre.



« Autorretrato II » in *donde* (2005), p. 103

Il est ici caméra en main devant une vitre qui le sépare de notre regard sur l'objet photographié, de telle sorte que dans le génie de cette composition, il faut se rapprocher de l'objet photographié sur la vitre pour y effleurer son invisibilité, impalpable par l'ambiguité que cette vitre crée dans la distance des deux personnes photographiées, dont le contour peu précis des silhouettes fusionne. Les photographies de Lalo ne sont jamais esthétisantes au point de ne pas nous interroger sur le contexte vertical auquel elles renvoient (vitres, murs vieillis ou façades d'immeubles) ou sur le contexte horizontal de trois surfaces souvent retenues (le sol, la mer et le ciel). Cette vitre est donc ici un appel d'air du support papier de la photographie et une ouverture hors champ qui rend le cadre actif, suscitant l'effet absolument contraire à celui d'une nature morte : tout semble s'animer à partir de la fixité de l'image, dans la superposition des plans et des projections de lumière.

Lalo noue ainsi, dans ces deux photographies, un pacte auto(photo)graphique implicite qui consiste à se laisser paraître comme photographe dans une invisibilité relative (fragmentation et opacité) pour une vision du monde qui se met en abîme et en écho d'autres regards. Entre l'inévitable déconstruction de la ville et le hasard d'une rencontre, dans des perspectives croisées, horizontales et verticales, qui embrassent son espace de vie, de survie dirait-il. Son pacte consiste presque à démontrer l'inéluctable modalité du visible (*ineluctable modality of visible*) joycien pour nous rappeler que « Ce que nous voyons ne vaut –ne vit– à nos yeux que par ce qui nous regarde »¹⁸. Ses autoportraits rendent hommage à l'illusion de lui-même qu'il élabore dans cet



«Retrato de Eduardo Lalo fotógrafo», in *donde* (2005), p. 226.

inéluctable paradoxe où seule la lecture (des intitulés) de l'autre autorise la visibilité du « je ». Il rend ainsi, lui, visible le jeu de l'escorte verbale des images que recouvrent les intitulés de ces autoreprésentations photographiques¹⁹; des intitulés –(« Autorretrato I » et « Autorretrato II »)– dont la fonction d'ancrage à retardement (ils n'apparaissent listés qu'à la fin de l'ouvrage) ont une incidence majeure pour le lecteur pirandellien qui cherche à rencontrer cet auteur suivi à la trace sur une ombre qui ne (dé)voile pas la face. Ce n'est en définitive que la fonction d'ancrage des intitulés qui corrobore l'identité physique de l'artiste représenté par lui-même, car nous ne parvenons à le voir que fragmenté ou dans l'ombre. Les intitulés de ces photos s'inscrivent par conséquent dans une « esthétique du "retardement" ludique de la saisie du sens » : « L'image n'apparaît plus dès lors comme simple "illustration" d'un écrit, mais comme son "révélateur" au sens quasi photographique »²⁰.

Par-delà une fonction de confortation ou d'illustration du texte autobiographique, ces images ont une fonction de figuration²¹ de l'incongruité à s'efforcer d'entrer dans la visibilité, et ce malgré l'éclat de lumière tropicale. Elles

¹⁸ Cf. Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p 9.

¹⁹ Cf. Léon, Paul, "Iconotextes, le jeu des images et des mots : presse et publicité "papier" ", in: R. Gardies (éd.), *Comprendre le cinéma et les images*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 255-273.

²⁰ *Ibid.*, p. 263.

²¹ *Ibid.*, p. 264.

recouvrent également une fonction d'invalidation²² puisque nous sommes bien plus face à un *autoeffacement* et une fuite permanente (*still leaving*) par opposition aux autoportraits plus classiques qui figent les êtres dans un cadre comme une nature morte (plus judicieusement évoquée en anglais comme un *still living*). Par conséquent les autoportraits de Lalo invalident l'écriture. Paul Léon précise à ce propos, quoique dans le cadre des iconotextes de presse écrite, que : « D'une manière générale, ce divorce objectif entre le message iconique et le message verbal, recouvre une dissociation des instances énonciatives, car nul n'est censé dire à la fois une chose et son contraire : l'image ironise alors sur les termes d'un énoncé adverse. »²³. L'énoncé adverse serait ici la « figurabilité du visible » que presuppose l'autoportrait traditionnel comme stratégie de dévoilement.

Ainsi donc dans son troisième et ultime autoportrait photographique de *donde* (2005) qui illustre son manifeste, le révèle « excentré » sur une page noire, à gauche du manifeste, sous un titre blanc dont on n'aperçoit que le premier mot : « *pequeño* », qui qualifie « *manifesto* » sur la page de droite. Cette photo, qui nous permet de distinguer la chaussée par la présence d'un bout d'angle de trottoir est, une composition où le noir et blanc s'équilibrent entre l'ombre de Lalo, le trottoir, et deux taches, blanches et noires, plus ostentatoires que les autres, à même le sol. Bien entendu, cette photographie prend tout son sens dans sa mise en page sous l'adjectif qui qualifie le manifeste de l'œuvre : « *pequeño* », et qui ne renvoie qu'à l'ombre de sa tête, dans le vertige d'une perspective en plongée, dont il s'est fortement accoutumé de par le surplus de dramatisation que cela donne à l'objet perçu. L'artiste ne révèle donc aucune présomption d'autorité nominative ou de visibilité, mais affiche néanmoins la volonté de laisser une trace de son passage, l'ombre d'une pensée autre, d'un regard autre sur la réception des valeurs de l'Occident dans les Caraïbes. Juste une ombre. Mais l'ombre tout de même de celui qui a osé regarder ce trottoir avant d'y jeter l'écrit d'un manifeste²⁴. C'est donc bien cette surdétermination de la fonction d'invalidation des images sur le texte qui permet à Lalo de frapper au cœur de l'écriture occidentale avec le regard d'un photographe.

Son pacte auto(photo)graphique se serait voulu plus que pirandellien si l'artiste n'était bien présent, omniprésent même, contrairement à ce que pourrait laisser présager ces quelques fragments en noir et blanc de lui-même. Et c'est bien parce que *donde* ne nous raconte pas un roman comme on les a connus jusqu'ici, pré ou post-moderne, que tout nous mène vers une lecture qui tend à conjurer l'apparition autobiographique de celui-ci : un « *je* » confessionnel, intimiste parfois, survolant l'anecdote pour illustrer ses propos, dans une narration hachurée qui se refuse à toute emprise d'exposition (de la réalité) ou d'appartenance (à un genre), à commencer par son image même. Trace, empreinte, stigmate, indice, témoignage et signature forment les repères de cette écriture autour d'une voix autobiographique plus à l'écoute des dérives matérielles des discours universels que de l'universalité des discours occidentaux ou des images de consommation qu'ils produisent. Le pacte auto(photo)graphique se scelle par une reconnaissance « linguistique » contradictoire et adverse dans une représentation physique fragmentée ou parcellaire jamais intégrale. L'autoportrait chez Lalo s'identifie en tant que tel par le texte et non par l'image, à la rescoufle de laquelle il se rend identifiable, c'est-à-dire tout juste et à peine visible. L'écriture ne sort donc pas Lalo de l'ombre mais éclaire plutôt celle-ci, dans un mode de représentation qui incarne à sa façon le trouble de civilisation barthésien évoqué dans l'épigraphie. La représentation est pour le sujet colonial une expérience d'effacement avant toute chose.

²² *Ibid.*, p. 265.

²³ *Ibid.*, p. 265.

²⁴ Il écrit dans *Los pies de San Juan* :

« El suelo: la dimensión desconocida de la ciudad. ¿Quién ha osado fijarse en él? ¿Quién ha pretendido fotografiarlo? En el piso está lo que no puede bajar más: es el mundo del desprecio, de lo caído, de lo olvidado. [...] El suelo es un gran papel que alberga un texto variopinto y anónimo, verdadera crónica, acaso en ocasiones verdadera épica, de lo olvidado, de lo "invisible". » (p. 55)

Fonction des images de soi : trace urbographique et stade de l'ombre auto(filmo)graphique

Dans *Los pies de San Juan*, écrire la ville pour Lalo est une expérience clairement autobiographique : « Nombrar la ciudad, describir nuestro amor o nuestro desprecio por ella, es ejercer una escritura autobiográfica. »²⁵ S'alignant déjà sur le témoignage que le photographe américain, né à Kiev, Jack Delano (1914-1997), laissa de Puerto Rico, ou des portraits du Suisse Robert Frank, son parcours de la ville y dénonce deux processus de marginalisation.

D'abord, ce que l'appartenance urbaine, et par conséquent sociale et raciale, limite à dire : « Decir soy de tal barrio, acorta toda autobiografía. Decir vivo aquí, en esta calle, enuncia el blasón o la vergüenza, establece la presencia de la ciudad en los nombres que determinan la realidad de sus ciudadanos. »²⁶. Les lieux que nous habitons nous façonnent.

Ensuite, ce que les centres de production de la photographie urbaine (essentiellement New-York et Paris) se limiteront toujours à représenter et qui soumettent les peuples de la périphérie, comme San Juan, à une identification factice et contrefaite : « puertorriqueños [...] serán definibles como copias provincianas de Henri Cartier-Bresson, Walker Evans, Weegee, o, como con casi toda seguridad ocurrirá, no merecerán las palabras de la Historia porque la Ciudad (en este caso, un par de ciudades) es el mundo. »²⁷. Le regard que nous portons sur les lieux nous identifie.

La ville soumet l'individu au joug d'images imposées. Elle devient chez Lalo le spectacle de la consommation d'images au travers desquelles les lieux et les regards se croisent. Leur déferlement dans les installations vidéo de Lalo n'en est que plus déroutant.

Qu'en est-il donc des traces de son autoreprésentation dans sa production filmique où la ville semble pourtant être l'objet premier du regard ? Il rend hommage dans *La ciudad perdida* (2003) aux oubliés de l'Histoire²⁸ et aborde ainsi la « ciudad autobiográfica », c'est-à-dire la ville fréquentée par une voix off, qui est sa propre voix²⁹, celle qui commente son errance personnelle. Souffrant de l'absence de happenings³⁰, dans une ville dont il avait déjà dénoncé la violence³¹ d'entrée de je(u), il recherche les traces *urbographiques*, car son œuvre entière aura désormais pour vocation de saisir la ville, empreinte d'une mémoire collective de l'invisibilité. Cette trace se voit incessamment culbutée par la prolifération d'images venues d'ailleurs, colonisatrices d'un espace imaginaire, McDonald's en étant un des emblèmes les plus forts.

Le pacte de lecture dans son œuvre filmique s'établit lorsque l'artiste énonce clairement, dans sa voix off, la superposition du regard porté et du vécu rapporté, sur ce qui va alors nous apparaître comme un regard luttant contre l'oubli de l'histoire universelle. Il y a également une reconnaissance signée de l'auteur du discours et de la réalisation de l'œuvre (image fixe et mouvante, musique, voix ou texte). Dans ses films, il apparaît la plupart du temps fragmenté par des prises de vues de certaines parties de son corps. On observe l'ombre de son corps à même le trottoir et ses pieds dans une vue en plongée de sa démarche par exemple,

²⁵ *Op. cit.*, p. 42.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 44.

²⁸ Je remercie Eduardo Lalo pour m'avoir facilité la visualisation de ses deux court et moyen métrages dont je citerai certains des passages évoqués entre crochets.

²⁹ Cf. *Op. cit.* [0 :04 :17 à 0 :05 :11] : « ¿Qué son estas calles sino la vida mía? » dit-il « ... por el camino que también es mío », « con mis zapatos brochas, con mis zapatos marcas, expreso la ciudad autobiográfica ».

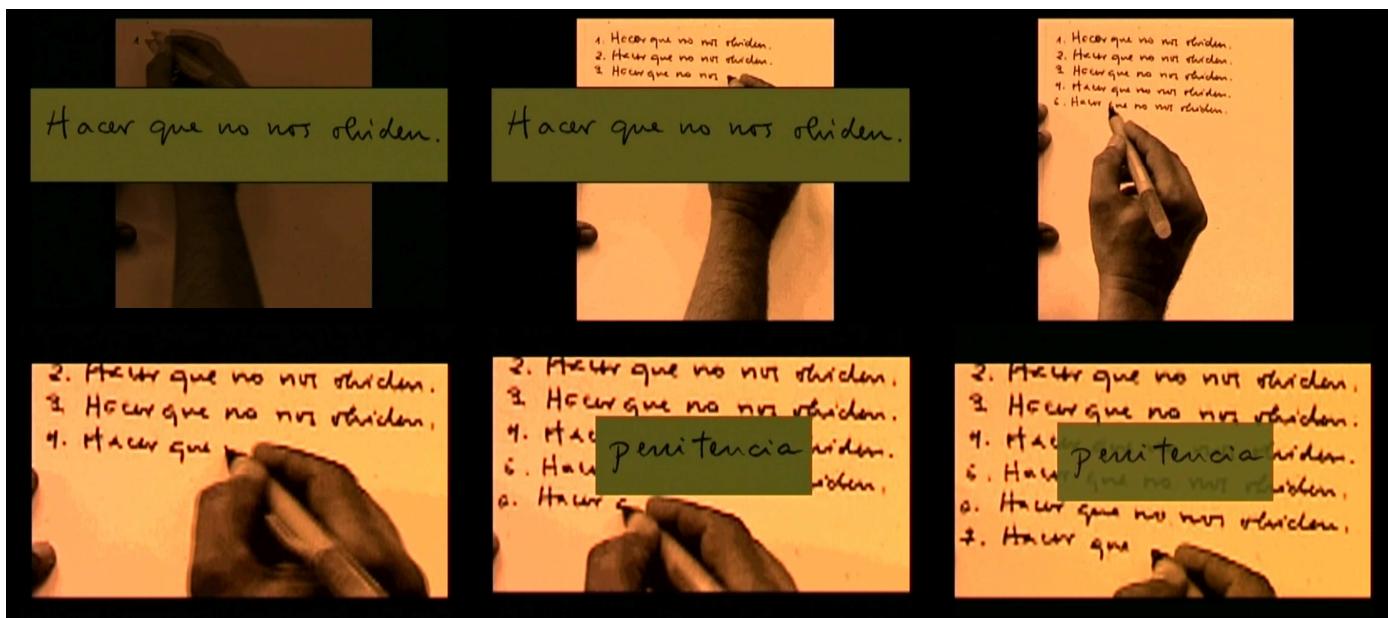
³⁰ [0 :05 :46]

³¹ Cf. Lalo, Eduardo, *Los pies de San Juan*, San Juan, Puerto Rico, Editorial Tal Cual, 2002.



In *la ciudad perdida* (2003)

ou sa main droite qui recopie dans un geste scolaire la phrase « Hacer que no nos olviden »³².



In *donde* (2003)

Son corps s'inscrit *in absentiae* dans l'image, sauvé ainsi de l'oubli du regard de ses spectateurs. Dans ce premier court métrage, l'artiste apparaît sous différentes formes mais se révèle essentiellement dans une voix haletante, à la respiration entrecoupée, parfois presque insuffisante. Une voix souffrante et anxieuse qui oriente une lecture dramatisée de l'image, perceptible uniquement sous l'emprise de cette voix déterminante. Le pacte auto(filmo)graphique est donc celui d'un chroniqueur de la beauté perdue et du lieu déshabillé, qui ne cesse de se renouveler dans une contemplation glaçante du vide et du temps qui s'écoule, un temps à l'orée duquel Lalo témoigne en fantôme de passage.

³² Op. cit. [0 :08 :13 à 0 :09 :42].

donde nous offre un autre autoportrait pour le moins furtif, car à peine visible, tant est fugace le passage de son ombre à l'écran. Une autre des caractéristiques de ses autoportraits filmiques : une fugacité quasi subliminale.



In *donde* (2003)

Il me décrit cette séquence ainsi :

una secuencia en la que una serie de fotos fijas desemboca en unas fotos de un puente y sus pilotes. Luego se pasa a la imagen en movimiento de esos mismos pilotes. Una sombra atraviesa la imagen en cámara lenta y queda inmóvil sobre un pilote muy brevemente. No quiero decirle quién es, pero se rumora que es cierta persona que se ha sentido como una sombra que ha atravesado San Juan por años y años. A la larga, he llegado a querer esa imagen y *esa función*. La de ser una sombra que traza una escritura que el sol borra.

L'ombre de l'écrivain et sa trace demeure un *topos littéraire* au moins aussi ancien que l'allégorie de la caverne de Platon, dans laquelle les hommes « coupés de la lumière des Idées, ne perçoivent que les ombres –les apparences– du monde réel projetées sur les parois »³³. Les apparences furtives de Lalo ne sont pas sans rappeler celles d'auteurs comme Fernando Pessoa qui signait de son hétéronyme Alvaro de Campos ces vers dans l'avant dernière strophe de « *Lisbon revisited – 1926* » :

« Outra vez te revejo,
Sombra que passa através das sombras, e brilha
Um momento a uma luz fúnebre desconhecida,
E entra na noite como um rastro de barco se perde
Na água que deixa de se ouvir... »

C'est dans un *Suan Juan revisited* par la caméra que Lalo représente son ombre titubant hors de l'isolement. Il surgit parfois de façon fragmentaire ne laissant apparaître que les extrémités (main, pied) ou l'intérieur (voix). D'emblée, sa présence voilée souligne l'emprise de l'artiste sur la réception de son image, capturée et découpée, pour s'inscrire dans la temporalité de l'expérience filmique avec mesure. La ville, sa ville, apparaît sous le regard particulier d'un corps qui nous échappe mais dont la présence auditive ou le regard ne cesse de se manifester. Il ne témoigne pas au sens premier de ce qui s'y passe mais d'un regard porté sur ce qui y reste, à demeure. Il observe en définitive les « demeurés » de l'Histoire et partage ainsi avec l'écrivain hongrois Imre Kertész cette volonté « oxymorique » de fuir l'exil et de trouver sur place la beauté de l'expérience esthétique³⁴.

³³ Cf. *Dictionnaire culturel en langue française*, A. Rey (éd.), Paris, Dictionnaires Le Robert - Sejer, 2005, p. 1110.

³⁴ Cf. : « On ne peut pas vivre sa liberté là où on a vécu sa captivité. Il faudrait partir quelque part, très loin d'ici. Je ne le ferai pas » in Kertész, Imre, *Un autre. Chronique d'une métamorphose*, Paris, Actes Sud, 1999.

C'est donc à un exercice de projection dans le temps de l'histoire d'une errance dans une ville que ce court métrage répond, comme volonté première.

Il se manifeste aussi à la fin de *donde* (2003) dans le reflet du cadran d'une montre, à nouveau dans une perspective en plongée, *hands up* sous les aiguilles tournantes de la montre qui remontent le temps.



In *donde* (2003)

L'écoulement du temps et l'immobilisme se mesurent dans un déferlement d'images fixes et mouvantes, de photographies et prises de vues qui rendent compte d'une certaine aliénation géographique (insulaire) et documentaire (historique). Il témoignera dans *La ciudad perdida* d'une aliénation beaucoup plus violente quoique soumise à la première : l'historique, la coloniale. Le constat d'échec de l'organisation de la vie portoricaine³⁵ s'accentuera dans son deuxième film, un moyen métrage de 35 minutes, beaucoup plus étendu sur les problèmes de société : indigence, pollution, urbanisme chaotique, industrialisation, circulation, consommation. Nous découvrons dans cette narration filmique un regard de plus en plus acerbe, dans une visibilité et une représentation de lui-même évanescentes.

Dans *La ciudad perdida*, la voix off de Lalo, désormais plus posée et distante, énonce de façon quelque peu œdipienne : « on ne peut jamais revenir sur les lieux de la création ». Les lieux de l'origine, de la conception ont en commun avec l'image d'être *in absentiae* par nature. Barthes nous avait avertis : l'image est une marque de l'absence. L'image de la scène originale qui nous conçoit est une image imaginée, inventée a fortiori, car absente. « Une image qui manque nous hante »³⁶, écrit Pascal Quignard. Dans l'installation *donde*, Lalo dédiait la réalisation du film à sa mère, filmée dans un fondu entre image fixe et image mouvante, à partir d'un gros plan de son regard.³⁷ Cet hommage corrobore la volonté de Lalo de lier l'écriture comme la photographie aux sources du récit, à un retour sur l'origine ; un *viaje a la semilla*, exprimé à souhait entre les regards d'une mère et d'un enfant, dans un désir certain de transmission et de filiation généalogique car post-historique³⁸ déjà palpable dans son premier iconotexte. Le « *donde* » de Lalo est aussi une tentative de localisation dans un espace déshistoricisé, photographique et filmique, où la filiation familiale reste un des rares repères humanisant.

Avoir recours à son ombre pour se représenter n'a donc rien d'anodin dans ce contexte. Après le stade du miroir lacanien, Jean Piaget décela les quatre stades de l'explication physique des ombres donnée par l'enfant et trouva que ce n'était que dans le dernier de ces stades que l'ombre

³⁵ « ¿Qué mérito tiene el haber construido el fracaso de la ciudad? » dit Lalo in *donde* [Vido-Dvd], Puerto Rico Tal Cual, 2004, 25 min.

³⁶ Cf. Quignard, Pascal, *La nuit sexuelle*, 2009, Paris, Flammarion, 2007.

³⁷ Dans le livre *donde*, sa mère apparaît également les yeux fermés dans une double page face à une photo du regard, entre étonné et curieux, d'un jeune enfant, son fils Lucas.

³⁸ J'emploie ici le terme dans le sens que prend la nouvelle conscience photographique selon Flusser, qui la définit à partir de la production de l'image technique in *op. cit.*, p. 21.

apparaît à l'enfant comme « une absence de lumière due au fait que l'objet s'interpose à titre d'écran entre cette lumière et le pan de projection »³⁹. Dominique Païni évoque d'ailleurs une distinction cruciale depuis l'ouvrage qui en décline les modalités⁴⁰, entre « un stade du miroir qui concernerait l'identification du « je » et un stade de l'ombre qui concernerait l'identification de 'l'autre' »⁴¹. Dans « Autorretrato II » et « Retrato de Eduardo Lalo fotógrafo » Lalo nous montre bien que le regard de l'autre prédomine dans ses autoportraits d'un « je (in)visible ». Un je(u) de visibilité se masque donc dans son pacte auto(photo/filmo)graphique qui se maintient d'autant plus fermement dans sa production filmique qu'il résistera volontairement à s'y montrer autrement que comme une ombre ou un fragment.

Mais l'ombre de soi-même, comme toute ombre, n'est pas seulement une défiguration. « L'ombre », écrit Païni en commentant la nouvelle d'Andersen qui porte le même substantif en guise de titre, « est totalement autonome, elle est douée d'une conscience et d'une parole. Derrière l'ombre, c'est aussi l'idée d'apparence qui perce, apparence qui devient plus forte et triomphe de la vérité incarnée par le savant. »⁴² Le pacte auto(photo/filmo)graphique de Lalo ne laisse donc guère *l'ombre d'un doute*, l'ombre y est à l'origine de la création et du sa/voir⁴³ et contre toute apparence, elle s'impose au je(u) des représentations et au je(u) de toute prise photographique.

L'ombre permet d'une part l'accès à un savoir et un « savoir voir » qui se décline sur les trottoirs comme nous l'avons vu dans « Retrato de Eduardo Lalo fotógrafo ». Nous sommes bien loin ici des représentations photographiques de Victor Hugo qui se montre dans « l'exilé solitaire sur son rocher », face à la caméra en pleine lumière au dessus d'un rocher. Nous pouvons donc nous demander avec Païni si « l'ombre ne pourrait-elle être perçue comme la promesse d'un autre corps à venir depuis celui surpris par la lumière ? ». Car il y a un autre aspect qui se joue dans ce stade ultime de l'ombre sur lequel se valide le pacte auto(photo/filmo)graphique de l'œuvre de Lalo et qui est celui de l'espérance de survie qui se projette dans toute ombre :

La photographie est en effet toujours prise, comme le dit bien le mot, mais l'ombre est ce qui tire néanmoins, irrésistiblement, une figuration photographique vers un en-deçà de la prise, un inconcevable souvenir de ce qui n'a pas eu lieu, de ce qui n'a pu s'essayer par l'ébauche ou l'esquisse. Une discrète mise en doute du désormais légendaire « ça a été » barthésien. Aussi l'ombre est-elle plus fortement encore un rappel d'inachèvement, la suggestion d'une infinitude qui menacerait toute figure en en prolongeant ainsi le devenir. L'ombre comme revanche de l'esquisse ou de l'ébauche impossible en photo-cinématographie, une revanche d'un *non finito* rétrospectif, si je puis dire. Elle est ce qui réinstaure le processus dans le résultat, la résistance du devenir dans la fin.⁴⁴

En définitive, cette démonstration de Païni qui conclut que « ... simultanément et contradictoirement, elle [l'ombre] est l'abstraction qui inquiète toute figuration ... »⁴⁵ nous révèle combien cette inscription de Lalo à l'ombre de son activité de photographe et dans la représentation des ombres de lui-même lui permet un questionnement judicieux sur la perception et la représentation, appliqué à l'autoportrait d'un artiste (écrivain, photographe, réalisateur, musicien). Nous pourrions rappeler à ce titre que la qualification de *donde* (2005) par Lalo en tant que roman se valide bien dans cette hypothèse qu'émet Foucault : « La fiction consiste donc non pas à faire voir l'invisible, mais à faire voir combien est invisible l'invisibilité du visible »⁴⁶. Voici donc

³⁹ Cf. Piaget, Jean & Bärbel Inhelder. *La représentation de l'espace chez l'enfant*. 3^e. Paris: Presses Universitaires de France, 1947, p. 574.

⁴⁰ Cf. Piaget, Jean. *La causalité physique chez l'enfant*, Felix Alcan, 1927.

⁴¹ Cf. Païni, Dominique. *L'attrait de l'ombre. Brakhage, Dreyer, Godard, Lang, Tourneur...*, Yellow Now, 2007, p. 61.

⁴² *Ibid.*, p. 18.

⁴³ « Créer et savoir : l'ombre est à l'origine de deux projets fondamentaux de l'hominisation » démontre Païni in *op. cit.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Cf. Foucault, Michel, *La pensée du dehors*, Montpellier, Editions Fata Morgana, 1986, p. 24.

résumé le pacte auto(photo)graphique des autoportraits de Lalo : s'il vous reste l'ombre d'un doute sur son existence, cherchez alors son ombre.

Soulages nous précise que « parler du corps et de la photographie, c'est donc interroger l'art et le politique, mais aussi l'idéologie »⁴⁷. *La ciudad perdida* est un film très engagé en ce sens, car le regard porté sur les images de la ville dénonce, plus qu'il n'interroge, tous les rapports coloniaux. Une des séquences les plus marquantes représente un travelling sur un mur, le long duquel s'affiche une peinture murale qui condamne la violence contre les femmes. Ces peintures murales déferlent devant nos yeux et la caméra se fixe sur les pleurs d'une mère peinte aux côtés d'un drapeau de Puerto Rico. A cet instant précis⁴⁸, la caméra tombe littéralement et percute le corps de Lalo, son flanc gauche, qui nous révèle sa main, montre au poignet, et sa jambe en mouvement.



In *La ciudad perdida*

Si l'image fixe de Lalo nous a démontré que la réalité photographiée est une construction où il projette son ombre, l'image mouvante accélère ce processus, le démultiplie jusqu'à effacer l'espace représentatif filmé au profit de l'espace perceptif en mouvement, sans transition. Le photogramme ci-dessus de révèle à l'objet filmé (un mur de graffitis contre la violence domestique) le sujet qui le filme en mouvement. « On comprend alors en quoi la représentation spatiale est une action intérieurisée et non pas simplement l'imagination d'un donné extérieur quelconque, fût-il le résultat d'une action », diraient Piaget et Inhelder⁴⁹ pour expliquer comment chez l'enfant l'image n'est que le symbole ou le signifiant : « Rien n'est donc plus inexact que de réduire l'intuition de l'espace à un système d'images, puisque les réalités intuitionnées sont essentiellement les actions, "signifiées" et non pas remplacées par l'image ». Lalo nous le montre, caméra au poing, et cette co-présence de l'objet et du sujet du regard est une autre marque de sa griffe filmique : l'authenticité de son regard s'affiche dans ce qu'il prétend être un regard, et non pas une vision.

Cette autre séquence (ci-dessous) reprend presque à l'identique les jeux de miroir et de reflet vitré perçus dans « Autoretrato II ». Après un piqué au sol, la caméra se relève sur un mur cadré par un écrit « Recicla » et l'on arrive à peine à le distinguer à droite de l'illustration sur laquelle se rapproche le gros plan, entre un véhicule noir et son reflet dans la vitre. Là encore il n'apparaît que dissimulé derrière une caméra ludique.

⁴⁷ Cf. Soulages, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁸ [0:13:22]

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 574.



In *La ciudad perdida*

L'autoportrait dans *La ciudad perdida* est à son tour un hommage à la « foi perceptive »⁵⁰ des pays invisibles, titre que Lalo attribue à son dernier essai, primé en Espagne par ailleurs⁵¹. Pour Lalo, la construction du sens, et par extension du discours, dépend, en d'autres termes, du rapport de visibilité entre les êtres, au même titre que la création dépend pour lui d'un rapport dialogique entre les espaces perceptifs et représentatifs. Il s'interroge d'ailleurs dans *donde* (2005): « ¿Una foto, una marca, una cita pueden sustituir al texto? ¿Son de veras formas posibles de la narrativa, con sus propios giros, transiciones, retórica? »⁵².

L'image qu'il souhaite laisser de lui-même est construite dans un kaléidoscope de prises de vue, d'angles ou de croisements de regards, la reprise de cette image fragmentée demeure le subterfuge esthétique d'un cri, celui du mortel atterré face à l'oubli historique d'une part, et celui de l'homme resté à demeure, qui prétend rendre au vide des lieux de transit et de circulation des estropiés la vision d'une île (dés)enchantée, et ce malgré la présence des rêves qui ont participé à construire l'enchantement.

Lalo détourne les conventions en nous extrapolant de la vision enchanteresse des tropiques à partir de clichés en noir et blanc⁵³. Il poursuit des marques, des traces, des sillages, des passages peu communément fréquentés par l'étranger ou le touriste. Il y a dans le regard de Lalo un style aussi propre et construit que celui des plus grands photographes de notre temps, qui l'autorise à rentrer dans cette « Histoire des Regards » convoquée par Barthes dans l'épigraphe. On retrouve dans ses clichés l'économie du fourmillement tant attendue des villes pour percuter une solitude à peine soutenable dans l'arrêt sur image d'une caméra au regard néanmoins joueur.

⁵⁰ Cf. épigraphe.

⁵¹ Cf. Lalo, Eduardo. *Los países invisibles*, San Juan, Puerto Rico, Editorial Tal Cual, 2008.

⁵² *Op. cit.*, p. 231.

⁵³ Il justifiait déjà dans son premier iconotexte le choix du sepia par-delà la couleur pour ses photos: « El color es la apariencia de la banalidad. Por eso estos monocromos, estos fragmentos en sepia. Es como decir, aquí está esto que siempre has visto y no lo has visto. [...] la imagen sin color es la mirada, su congelamiento, su privilegio de ser extraída de la sucesión infinita y condenada al olvido de los instantes. La foto-mirada dice esto estuvo aquí y es la ciudad. Así se crea la breve eternidad que el obturador causa. » In Lalo, Eduardo, *Los pies de San Juan*. San Juan, Puerto Rico, Editorial Tal Cual, 2002.

Conclusion

Le principe élémentaire qui soutient ces autoportraits est précisément que l'auteur photographié présente la caractéristique première de devenir *lucifuge*, c'est-à-dire de fuir la lumière, autant que la couleur, et le champ visuel. Hors champs et hors temps sa trace s'impose néanmoins par les retours de son être voilé, fragmenté ou tout simplement bousculé par une caméra, comme cela fut évoqué. Car si son écriture se reconnaît autobiographique, elle a pour vocation première d'accorder le protagonisme à son regard ou à son ombre, bien plus qu'à sa personne. Lorsque l'outil, la caméra, choque l'intérieur, aveuglé par l'excès de luminosité tropicale, on se retrouve face à la rencontre du corps avec la caméra, dans un choc dont on ne se relève qu'avec la caméra, pour arriver à soutenir le regard propre.

Nous pourrions dire en ce sens que son œuvre est un trompe-l'œil autobiographique pour voyeurs non avertis, un striptease des murs et sentiers de la ville plus qu'une confession intime, avec une lucidité visuelle et discursive bien moins pudique que l'image entraperçue ou révélée de lui-même.

Lalo ne tombe pas dans le piège de l'analyse misérabiliste du tropicalisme occidental de l'île pour autant, car il oppose au signe arbitraire de la langue le déterminisme du regard, porté sur les objets, les non-lieux et les espaces, dans une visée critique socio-sémiologique qui refuse d'adhérer à la société du spectacle si propre à la postmodernité. Malgré certains regards quasi buñueliens portés sur Puerto Rico, une lueur d'espoir naît à la pensée désormais proverbiale d'Umberto Eco selon qui : « Une civilisation démocratique ne se sauvera que si elle fait du langage de l'image une provocation à la réflexion et non une invite à l'hypnose ». Les autoportraits de Lalo resteront une invitation à sortir du simulacre dans lequel nous demeurons emprisonnés, comme le suggère Debord dans *La Société du spectacle* à qui Lalo rend fidèlement hommage par ailleurs.

Lalo prend des risques en se soumettant à l'anathème des archipels invisibles car il y laisse également des traces résiduelles d'autorités occidentales⁵⁴. Ses références sont presque toutes européennes et il ne salue pas, curieusement d'ailleurs, le projet glissant sur la *trace* mémorielle « en paradigme, qui prévaut pour toute obscurité, pour toute marge de l'histoire établie »⁵⁵. Quand je lui ai posé la question, Lalo m'a confirmé : « Mi relación con el Caribe francófono es nula. Esta es, entre otras, la tragedia de los países del Caribe. Sin embargo, sé que hay otros escritores aquí que sí la tienen (Ana Lydia [Vega], por ejemplo). » Son œuvre semble pourtant bien répondre aux dires d'Edouard Glissant⁵⁶ et ses autoportraits en particulier sont à leur façon une véritable « autopsie glissantienne et chamoisiennne »⁵⁷ qui s'inscrivent dans cette pensée contre-essentialiste antillaise.

Fidèle à sa démarche narrative d'excéder les limites de tous les genres, Lalo s'approche de l'autoportrait avec la même résistance qu'il oppose aux autres genres dès *donde* (2005): « ¿Por qué ejercer el espectáculo de pretendida claridad de un género? »⁵⁸. Entre deux vidéos, deux voix off, *donde* (2005) demeure le livre du silence, c'est pourquoi l'encadrement des autoportraits, plus que la représentation inaccessible du photographe, révèle toute son importance. Situés au cœur du livre

⁵⁴ Sur le concept de « traces résiduelles d'autorité », cf. Kaminsky, Amy K, " Residual Authority and Gendered Resistance ", in Albert H. Le May, Leonard Or & Steven M. Bell (eds.), *Critical Theory, Cultural Politics, and Latin American Narrative*, Notre Dame, U of Notre Dame P, 1993, p. 103-121.

⁵⁵ Cf. Céry, Loïc. Edouard Glissant, la mémoire et l'histoire. In: [réf. du 3 mars 2008]. 1-10 <http://www.edouardglissant.com/memoire.pdf>.

⁵⁶ Surtout lorsque Glissant écrit : « Nous réclamons le droit à l'opacité. Par quoi notre tension pour tout dru exister rejoint le drame planétaire de la Relation : l'élan des peuples néantisés qui opposent aujourd'hui à l'universel de la transparence, imposé par l'Occident (comme projet non comme lieu), une multiplicité sourde du Divers » (in *Le discours antillais*, Saint-Armand (Cher), Gallimard, collection Folio/Essais, 1997, 14)

⁵⁷ Cf. Kassab-Charfi, Samia, " Contre-essentialisme et diversité dans la littérature antillaise ", in *Les Caraïbes : convergences et affinités* [réf. du 3 mars 2008], http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=100

⁵⁸ Cf. Lalo, Eduardo. *donde*. San Juan, Puerto Rico, Editorial Tal Cual, 2005, p. 231.

et en son point de sortie, ces autoportraits en sont le nœud et l'échappatoire du condamné au silence.

Il serait prétentieux de vouloir clore le débat sur une œuvre qui ne cesse de questionner notre cécité. Comme dans le paradoxe carnavalesque vénitien, Lalo arrive masqué pour être plus longuement regardé. Venise est d'ailleurs présente dans ses deux films, sous l'apparition d'un visage masqué et dans les illustrations d'un carrousel. Il se dévoile donc masqué, pour ne pas se démasquer, le fait au travers d'autoportraits en demi-mesure, en demi-teintes, dans un clair-obscur, où il n'apparaît qu'en ombre de lui-même, toujours excentré, laissant la place au regard, le seul dont la lucidité nous permette de voir, qui ne soit jamais perçu et qui nous accorde également une échappatoire aux espaces occupés, à commencer par celui de notre propre corps.

Si la photographie en tant qu'écriture de la lumière le révèle dans sa corporalité, sa filmographie lui permet de façon plus alambiquée d'intégrer au regard porté sur lui par lui-même, à la fois une narration avec laquelle se trame un dialogue, mais aussi un montage qui l'estompe de façon plus radicale. Le passage de l'image fixe à l'image mouvante est, pour ses autoportraits, un glissement vers l'ombre, le « *non finito* rétrospectif »⁵⁹ d'un photographe en résistance contre l'invisibilité.

Œuvres citées

Dictionnaire culturel en langue française, A. Rey (ed.), Paris : Dictionnaires Le Robert - Sejer, 2005.

Cery, Loic, " Edouard Glissant, la mémoire et l'histoire ", in : [réf. du 3 mars 2008], 1-10, <http://www.edouardglissant.com/memoire.pdf>.

Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

Flusser, Vilém, *Pour une philosophie de la photographie [Essai]*, ed. 2004, Paris, Editions Circé, 1996.

Foucault, Michel, *La pensée du dehors*, Montpellier Editions Fata Morgana, 1986.

Glissant, Edouard, *Le discours antillais*, Saint-Armand (Cher), Gallimard, collection Folio/Essais, 1997.

Kaminsky, Amy K, " Residual Authority and Gendered Resistance ", in Albert H. Le May, Leonard Or & Steven M. Bell (eds.), *Critical Theory, Cultural Politics, and Latin American Narrative*, Notre Dame, U of Notre Dame P, 1993, p 103-121.

Kassab-Charfi, Samia, " Contre-essentialisme et diversité dans la littérature antillaise ", in *Les Caraïbes : convergences et affinités*. [réf. du 3 mars 2008], 1-7, http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=100

Kertész, Imre, *Un autre. Chronique d'une métamorphose*, Paris, Actes Sud, 1999.

Lalo, Eduardo, *Los pies de San Juan*, San Juan, Puerto Rico, Editorial Tal Cual, 2002.

Lalo, Eduardo, *donde* [Vido-Dvd]. Puerto Rico, Tal Cual, 2004, 25 min.

Lalo, Eduardo, *donde*, San Juan, Puerto Rico, Editorial Tal Cual, 2005.

Lalo, Eduardo, *La ciudad perdida* [Video-Dvd], Puerto Rico, Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 2005, 35 min.

Lalo, Eduardo, *Los países invisibles*, San Juan, Puerto Rico, Editorial Tal Cual, 2008.

Léon, Paul, " Iconotextes, le jeu des images et des mots : presse et publicité "papier" ", in R. Gardies (ed.), *Comprendre le cinéma et les images*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 255-273.

Païni, Dominique, *L'attrait de l'ombre. Brakhage, Dreyer, Godard, Lang, Tourneur...* Yellow Now, 2007, Côté Cinéma,

⁵⁹ Cf. Païni in *op. cit.*, p. 19.

Piaget, Jean & Bärbel Inhelder, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, 3è, Paris, Presses Universitaires de France, 1947.

Quignard, Pascal, *La nuit sexuelle*, 2009, Paris, Flammarion, 2007.

Soulages, François, Soulages, François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Saint-Just-la-Pendue, Armand Colin, 2005, 1è éd. 1998.

Soulages, François, " Introduction. Photographie et corps politiques : du contemporain ", in François Soulages, Marc Tamisier et Catherine Couanet (éds.), *Politiques de la photographie du corps*, Langres-Saints-Geosmes, Klincksieck, 2007, p. 7-28.

Velez, Irma, Eduardo Lalo : de l'antre d'eux à l'entre-deux ou les (b)ord(u)res de la représentation textuelle et photographique, In, *Unité et fragmentation -Production et réception - Généalogies d'une œuvre. Ateliers du Séminaire Amérique Latine de l'Université I (2007-2008)*, 2008, Dernière mise à jour, 15 décembre 2009, [réf. du Ateliers du Séminaire Amérique Latine de l'Université Paris-Sorbonne (2007-2008), n°3], 1-15, <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal3/velez.pdf>.