

Eduardo Lalo : de l'antre d'eux à l'entre-deux ou les (b)ord(u)res¹ de la représentation textuelle et photographique

Irma Velez

IUFM de l'Académie de Paris
Université de Paris-Sorbonne Paris IV
CRIMIC-SAL
irmavelez@paris.iufm.fr

Les lecteurs sont des voyageurs ;
ils circulent sur les terres d'autrui,
nomades braconnant à travers les champs
qu'ils n'ont pas écrits...

(Certeau *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. 251)

Peut-être une de nos tâches les plus urgentes
est-elle de réapprendre à voyager,
éventuellement au plus proche de chez nous,
pour réapprendre à voir »

(Augé *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*. 14-15)

Introduction

L'œuvre d'Eduardo Lalo dont je souhaiterais vous parler aujourd'hui, demeure des plus singulières de par l'usage et du contenu des 103 photographies qu'elle exhibe dans ce qui ressemble à un photo-essai à mi chemin entre l'essai (philosophique, littéraire, sociologique ou historique), l'autobiographie et l'autoportrait, dans une sorte de photo-album des rues de San Juan (Puerto Rico²) et autres paysages avoisinants. Il fait d'ailleurs parti de ces ouvrages dont on arrive à mieux cerner les enjeux, en le prenant dans tous les sens. Il nous suggère d'ailleurs implicitement, à une approche variée, tant dans sa forme que dans son contenu dès la première photo de couverture qui se prolonge sur les deux revers internes du livre, invitant ainsi à découvrir l'île, et San Juan, de l'intérieur, cerclé, comme le livre, par une prise de vue en noir et blanc de la mer face à laquelle la ville siège. Les genres et les registres s'y mélangent comme s'y brassent d'ailleurs les références, sans ordre –apparent– dans une révérence à toute forme de communication : écrite, visuelle ou simplement orale. Mais à ne pas s'y méprendre, c'est bien contre cette « forme achevée de la guerre » , comme définit Marc Augé le tourisme aujourd'hui, que Lalo invite au voyage. Un voyage du « donde » d'où il prétend extraire les voix par le biais d'images où rien ne l'effraie : ni les coupes hors champs, ni le flou des images, ni les images de l'écrit, ni encore l'écriture des images, dans un patchwork hors-genre qu'il assume librement, dans le risque et la provocation .

Au travers de ce vernis esthétique du collage littéraire et photographique d'Eduardo Lalo, une lecture de l'identité géographique, politique, culturelle, et littéraire portoricaine,

¹ Terme emprunté à Eduardo Lalo : « (B)orders » (Lalo 2005).

² En dépit des désaccords des gouverneurs successifs sur le caractère officiel de l'anglais ou de l'espagnol, « le nom espagnol Puerto Rico reste dorénavant le seul officiel pour désigner le territoire et l'île, et le nom anglais Porto Rico est en phase d'obsolescence rapide, même aux États-Unis (par contre pas encore en France, alors que le nom espagnol y a été officiel et longtemps préféré au nom anglais) ». Je choisis donc délibérément d'adopter l'appellation « Puerto Rico » ici. (http://fr.wikipedia.org/wiki/Porto_Rico)

s'offre à nous dans une dialectique incessante de l'entre-deux : entre deux surfaces géographiques (mer et terre)³, entre deux genres au moins (photo essai ou autobiographie, aphorismes philosophiques ou roman, commentaire critique ou fiction)⁴, entre deux usages du livre (voué au regard iconographique ou au déchiffrement d'une lecture plus traditionnelle), entre les deux « réalités simultanées » de l'île, « insulaire » ou « fédérale »,⁵ selon la décrit Ana Lydia Vega, entre l'adhésion et le détachement –des peintures sur les vieux murs–⁶, entre « el cuerpo y la pared »⁷, entre la mort et la vie⁸ à l'orée de l'image texte⁹ et du texte image¹⁰, de l'image indice ou de l'image symbolique.



“Tenderete”, *donde*, pages 70-71¹¹

La bipolarité et l'entre-deux des représentations dévoile l'antre de cette entité nébuleuse et lointaine que peut représenter pour certains (Vega) les États-Unis d'Amérique, désireux d'imposer leur 51^{ème} étoile, à un État qui demeure incorporé, mais bien plus associé que libre à ce jour¹² et dont la présence soulignée ici ne saurait passer inaperçue¹³, au pied

³ Cf. « Mar de San Juan portada et « Condominios portada interior » (Lalo 2005, 1).

⁴ Sur la couverture de l'ouvrage on peut lire : « Ensayo literario, ensayo fotográfico, novela, teorización sobre la historia de la escritura en el Caribe, disquisiciones sobre las regiones excéntricas el planeta. »

⁵ Cf. « Tenderete » (Lalo 2005, 70-71).

⁶ Cf. « Pared 89 » (Lalo 2005, 90).

⁷ Cf. « Cuerpo » (Lalo 2005, 90) parmi tant d'autres exemples de doubles pages où se conjuguent et dialoguent textes et images.

⁸ Cf. « Cruz y árbol » (Lalo 2005, 110-111).

⁹ Cf. « Pintada (Río Piedras) » (Lalo 2005, 222/223).

¹⁰ Cf. « Escritorio de legislador » (Lalo 2005, 188-189).

¹¹ Je remercie tout particulièrement Eduardo Lalo et Editorial Tal Cual de nous accorder les droits de reproduction des photographies de Lalo publiées dans cet essai et mises en ligne également sur le blog du Séminaire Amérique Latine : <http://lesal.info/spip.php?rubrique18> .

même des lieux de représentation du pouvoir local¹⁴ mais aussi dans un constat déchirant de non-existence politique : « el no poder de la no-cuenta de la no-historia ». A l'ombre d'une double imposition coloniale, envahissant des sphères juridiques aux sociales, ces photos prennent aussi pour objet le regard¹⁵, et la mise en abîme de celui-ci¹⁶.



“Autobús I”, *donde*, pages 186, 187

Cet artiste originaire de Cuba, démasque ainsi dans un entre-deux scripto/photographique, l'antre d'une Amérique envahissante, colonisatrice et impériale, dans une mise en scène de la globalisation et de ses effets consuméristes et symboliques sur Puerto Rico. Le regard photographique s'affirme chez Lalo et s'impose pour se détourner d'un autre regard : celui porté par l'Occident sur l'exotisme caribéen et la production littéraire de la région. C'est en tout état d'« images » indicielles et symboliques, de références littéraires ou sociologiques, que je vous propose d'aborder quelques questions soulevées par ma lecture de cet ouvrage qui s'inscrivent dans les trois axes de réflexion du Séminaire Amérique Latine de cette année : 1) Unité et fragmentation, 2) Production/réception, et dans une perspective

¹² Le Comité spécial de la Décolonisation de l'ONU a demandé par deux fois aux Etats-Unis, en juillet 2000 puis en juin 2007, « d'assumer la responsabilité qui lui incombe d'engager un processus permettant au peuple portoricain d'exercer pleinement son droit inaliénable à l'autodétermination et à l'indépendance » et « de mener à son terme la restitution au peuple portoricain de l'ensemble des terrains anciennement occupés et des installations de Vieques et de Ceiba » (<http://www.un.org/News/fr-press/docs/2007/AGCOL3160.doc.htm>). Suite à l'assassinat d'un leader indépendantiste en 2005, « la situation se crispe de nouveau malgré les annonces de George W. Bush. Le 1er mai 2006, les États-Unis interrompent le système de prêts à Porto Rico rendant impossible le paiement des salaires des fonctionnaires portoricains. Suite à ces événements, l'ONU via le Comité spécial de la Décolonisation décide de délibérer sur la situation américano-portoricaine le 12 juin 2006. » http://fr.wikipedia.org/wiki/Porto_Rico. Voir également l'article d'Ana Lydia Vega.

¹³ Cf. « Miedo al inglés » (Lalo 2005, 216-217).

¹⁴ Cf. « Capitolio » (Lalo 2005, 52).

¹⁵ Cf. « Hombre mirando I » (Lalo 2005, 162).

¹⁶ Cf. « Autobús I » (Lalo 2005, 186-187).

autobio(photo)graphique que je ne pourrai traiter ici aujourd'hui par manque de temps : 3) Généalogies d'une œuvre. Aujourd'hui, je souhaiterais avant tout faire connaître une œuvre foudroyante dans la production des Caraïbes ; une œuvre qui ne saurait rester longtemps sans écho par delà même son cadre de production ou de diffusion actuel, de par la vitalité de son élan novateur. Je m'attarderai donc en particulier à relever le traitement de l'espace et du point de vue dans une œuvre qui mérite une attention toute particulière, notamment en ce qui concerne :

1) la construction de la **géographie d'un non lieu** photographique et textuel, en montrant de quelle manière Lalo joue sur les entre-deux photographiques déjà évoqués et propose une transgression générique des formes de représentations culturelles traditionnelles.

2) le **regard panoptique** porté sur Puerto Rico et son effet de miroir sur l'élaboration d'une poétique de la lecture/écriture étroitement liée à la conception des Caraïbes, et de Puerto Rico en particulier, en tant que non-lieu littéraire.

1) Géographie d'un non-lieu :

Cette œuvre peut en effet être lue comme un essai sur Puerto Rico et en même temps comme un témoignage autobiographique qui laisse une trace du rapport à l'autre, du regard de l'auteur porté sur l'écriture propre, dans une inscription bibliographique que Lalo propose de son héritage culturel occidental jugé¹⁷, visualisé et projeté, voire introjecté¹⁸ au travers de commentaires, d'aphorismes et de photographies dont Lalo est également l'auteur.¹⁹ Déjà en 2002, lorsque son premier photo-essai apparaît, *Los pies de San Juan*, il déclare Puerto Rico, « El país de las palabras que no significan nada » et se pose la question de l'existence (à entendre comme « reconnaissance ») d'une ville sans identité littéraire avérée, révélée : « ¿Una ciudad sin literatura es una ciudad? »

Ce lieu de l'invisibilité, de « la escritura rayada », revient dans cet ouvrage qui s'ouvre cette fois sur un adverbe : « donde » ; non pas l'adverbe interrogatif « ¿dónde? ¿en qué lugar? », où ?, mais bien sur l'adverbe relatif non accentué « donde, en el lugar en que », le lieu où, qui apparaît comme le nom de l'auteur, en minuscules, et dans une police dactylographiée, sans ponctuation, inscrit sur une photographie en noir et blanc de la mer. Deux couleurs donc (le noir et le blanc) pour nous renvoyer à l'histoire, à l'écriture et à un espace photographié (la mer) afin de nous faire découvrir un lieu (San Juan). En ce sens, un des intérêts majeurs de cette œuvre est d'y déchiffrer, comme dirait Bourdieu, « le surplus de signification qu'elle [la photographie] *trahit* en tant qu'elle participe de la symbolique d'une époque, d'une classe ou d'un groupe artistique ». C'est-à-dire dans ce cas, en tant qu'elle répond à un certain regard « topicalisant » sur l'île, qu'il soit imposé d'ailleurs (par l'entreprise coloniale ou touristique²⁰) où se nourrisse de San Juan même ; en tant que possibilité ultime de remettre en cause toute représentation y compris de la « puertorriqueñidad » vue de l'intérieur. Nous sommes donc très loin de la perception touristique bigarrée des îles tropicales, éblouissantes de lumière : « La noche ha caído y son apenas las seis de un domingo. Es otoño y sí, existe el otoño en el trópico ». Plus loin, Lalo

¹⁷ Cf. « Calle Edén » (Lalo 2005, 18-19).

¹⁸ Terme que je reprends de Serge Tisseron qui définit ainsi la façon dont tout individu métabolise un événement pour l'accepter (33).

¹⁹ Dans la librairie Online « Libros Latinos » l'ouvrage est décrit ainsi : « This book by Puerto Rican artist and writer Eduardo Lalo is a literary and photographic essay about the history of writing in the Caribbean. (Item ID: 102642) » San Juan, Editorial Tal Cual, 2005. 231 p., photo plates, illus., wrps Paperback 0976035227 <http://www.libroslatinos.com/cgi-bin/libros/102642.html> Eduardo Lalo identifie lui-même cet ouvrage comme un « fotoensayo ».

²⁰ Marc Augé insiste sur le fait que l'industrie touristique et les agences de voyage en particulier son « les premières responsables de la mise en fiction du monde, de sa déréalisation d'apparence – en réalité, de la conversion des uns en spectateurs et des autres en spectacle »

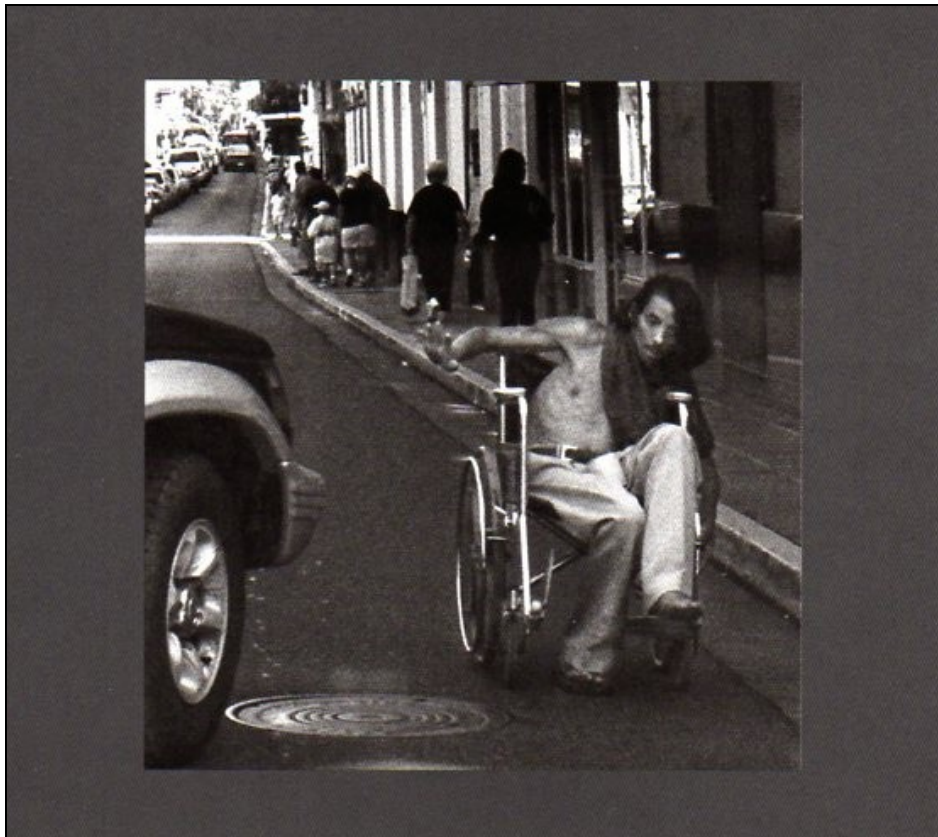
dénonce « la estética preciosista » des livres photos sur Puerto Rico et la mise en spectacle des lecteurs passifs d'une altérité distortionnée par une perception idéologiquement orientée de l'« île ».

Alors que la photographie est une des représentations de l'ailleurs, elle est aussi la « mémoire du visible ». Souvenons-nous qu'à son origine « Le Daguerrotypage et plus tard les plaques au collodion suscitent l'une des grandes vocations de la photographie : celle d'offrir, à un public qui ne voyage pas encore, la découverte du monde ». Et en tant que telle, cette découverte remplit une mission éducatrice qui historiquement partait de photographies se voulant d'abord descriptives. Lalo rééduque ici le regard soumis aux dépliants touristiques dans des représentations touristiques de Puerto Rico²¹ pour concilier les visions et révisions d'un univers (dés)enchanté.

A mi-chemin entre l'histoire et la géographie, il faudra donc voir et revoir ces photographies de Lalo, toutes scellées par un manifeste en trois volets sur lequel se referme cette œuvre. Ce manifeste composé de trois paragraphes intitulés : « Filosofía y geografía », « filosofía y autobiografía », « filosofía y documento », illustre ou est illustré par un autoportrait de l'auteur²², qui n'est rien moins que l'ombre photographiée de sa tête sur une chaussée, que l'on arrive à identifier en tant que telle de par la présence, prolongée hors champs, d'un angle de trottoir. Les trois paragraphes du manifeste s'ouvrent sur une phrase commençant par le même substantif : « el pensamiento ». Lalo dénonce dans la pensée rationnelle occidentale et sa non reconnaissance des îles caribéennes, ce qu'il décrit comme « el ninguneo de los débiles y la *Ley del silencio* » (Lalo 2005, 151), et y oppose le défi d'un regard autre où la photographie et l'écriture redessineront une géographie peu ou mal découverte par l'Occident, où l'inadéquation de sa pensée s'est néanmoins imposée. Lalo signe alors de son autoportrait de photographe, un manifeste littéraire et philosophique, où il se déclare, pauvre et mutilé, affilié à une pensée occidentale incapable de s'adapter dans le règne de la pauvreté de tous les mutilés dont il glorifie la survie. « ¿Por qué *donde* no puede pensarse como una novela, es decir, como el recuento de la aventura de la sobrevivencia? », dira-t-il dans un entretien.

²¹ Cf. « Trajes de baño » (Lalo 2005, 158) et « Isla del encanto » (Lalo 2005, 68-69).

²² Cf. « Retrato de Eduardo Lalo, fotógrafo » (Lalo 2005, 226).



“Hombre en silla de ruedas”, donde, page 163

Deux autres personnes photographiées dans cette œuvre renvoient, elles aussi, au monde du handicap. D’abord celle d’un homme dans un fauteuil roulant se frayant le passage dans une voie routière²³, puis, peut-être le même, le visage hors-champ, mais dans un cadre passif qui nous permet de découvrir une sortie pour personne handicapée sur le trottoir de gauche, dans une prise de vue d’une rue de San Juan, qui ouvre le chapitre intitulé « alguien »²⁴. C’est donc au travers de ce regard sur des estropiés mal reconnus que nous traversons des lieux divers et variés afin de découvrir la réponse à l’intrigant titre de l’ouvrage, « donde ».

Si la photographie fut à la fin du XIX^e siècle, le « principal instrument d’enregistrement du visible pour les cercles scientifiques, de l’infiniment grand à l’infiniment petit », elle fait plutôt la part belle à l’observation du vide dans l’exploration qu’en propose Lalo en 2005. Comme dans le développement d’une intrigue policière, nous entrons en matière du « donde » au travers du vide et de la trace qu’il laisse, partout sur les premières photographies, derrière une porte²⁵, dans un lit défait²⁶, au travers d’immeubles peut-être désertés²⁷ ; un vide particulièrement accentué à l’ouverture du livre, qui n’a rien à voir avec le vide identitaire éveillé par les lieux de mémoire qu’évoque l’historien Pierre Nora dans sa préface au premier volume de *Lieux de mémoire*. Pour Nora, les lieux de mémoire représenteraient un spectacle de la différence et « l’éclat soudain d’une introuvable identité. Non plus une genèse, mais le déchiffrement de ce que nous sommes à la lumière de ce que nous ne sommes plus ».²⁸ Pas où pratiquement aucun lieu de mémoire dans cette œuvre de

²³ Cf. « Hombre en silla de ruedas » (Lalo 2005, 163).

²⁴ Cf. « Calle (Viejo San Juan) » (Lalo 2005, 194).

²⁵ Cf. « Puerta » (Lalo 2005, 144).

²⁶ Cf. « Dormitorio » (Lalo 2005, 4-5).

²⁷ Cf. « Condominios Portada interior » (Lalo 2005, 1).

²⁸ Cité dans Augé, 37.

Lalo (en dehors du Capitole de San Juan et d'une vue du port), dans un acte qui loin d'être manqué, se veut déterministe au contraire d'une mémoire sans emprise sur les hauts lieux. Les prises de vue photographiques de Lalo font jaillir une sous-représentation des lieux mémoriels, qui s'ancre, au contraire, dans le présent consumériste et existentiel des non-lieux.

Impossible d'oublier, tout au long de ces pages, que les lieux traversés ici répondent à une géographie de la surmodernité d'un des derniers bastions coloniaux. Ces lieux ne sont pas des lieux de mémoire, ni des lieux anthropologiques, qui « se veulent (on les veut) identitaires, relationnels et historiques ».²⁹ Lalo n'en distingue que très peu et ne répondent qu'à son regard panoptique sur la ville, comme nous le verrons dans la deuxième partie.

Ce que nous traversons dans son œuvre, ce sont avant tout, avant la lettre, et la conception occidentale de la géographie, mais aussi après la photographie, des non-lieux tels que les définit Marc Augé : « les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens³⁰ (voies rapides³¹, échangeurs, aéroports) [...] les moyens de transport³² eux-mêmes ou les grands centres commerciaux³³, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète ». Lalo photographie ces lieux et les décrit également : « Los aeropuertos son la frontera del donde y a la vez el lugar que pierde progresivamente las particularidades geográficas e históricas de éste ». Il les appréhende dans une emprise feuilletée du réel, où se superposent les espaces croisés des lieux de transit : supermarchés, autoroutes, chaussées, aéroports.



²⁹ Ces lieux, qu'Augé définit comme « géométrique » : « il s'agit de la ligne, de l'intersection des lignes et du point d'intersection. Concrètement, dans la géographie qui nous est quotidiennement plus familière, on pourrait parler, d'une part, d'itinéraires, d'axes ou de chemins qui conduisent d'un lieu à un autre et ont été tracés par des hommes, d'autre part, de carrefours et de places où les hommes se croisent, se rencontrent et se rassemblent [...] et enfin, de centres plus ou moins monumentaux, qu'ils soient religieux ou politiques [...] »

³⁰ Cf. « Construcción de centro comercial » (Lalo 2005, 200-201).

³¹ Cf. « Caín » (Lalo 2005, 142-143).

³² Cf. « Autobús I » (Lalo 2005, 186-187) et « Autobús II » (Lalo 2005, 215).

³³ Cf. « Calabazas » (Lalo 2005, 104-105).

Et comme l’anthropologue français, Lalo nous montre que « nous vivons dans un monde que nous n’avons pas encore appris à regarder. Il nous faudra donc réapprendre à penser l’espace » et à observer ces lieux que nous transitons et qui hantent Lalo au point de lui refaire penser l’identité, en termes peut-être moins de circulation et de consommation, que d’immobilité, voire d’immobilisme. D’où l’intérêt pour Lalo de montrer des scènes où les moyens de circulation des biens deviennent des moyens de transport des personnes par exemple³⁴, et de capter des anachronismes dans l’utilisation des objets qui d’habitude occupent les lieux anthropologiques Ici, ces objets quittent les lieux anthropologiques, et envahissent les non-lieux, des avenues anonymes, tel que dans « Transportación pública », ou des trottoirs non identifiables avec « Mesa », ou « Sofá y televisor », pour y altérer en définitive leur usage traditionnel. Est-ce le déplacement des biens et des objets qui modifient leur fonction ou est-ce la fonction de ceux-ci qui modifie le déplacement des personnes, et les immobilise ?



“Transportación pública”, *donde*, page 47

Dans un questionnement du regard –c'est-à-dire de la lecture, mais aussi dans un témoignage de l’éducation du regard, et de sa préservation –c'est-à-dire de notre héritage et consommation culturelle, Lalo nous rééduque, resémantise les signifiants pour renverser les référents, et surtout s’attèle à orienter les regards portés sur son œuvre. Le portrait autobiographique de son épouse et de son fils : « Adónica y Diego » en témoigne ainsi : la mère protège l’enfant de la lumière du flash du photographe pour qu’il se nourrisse en toute sérénité, dans un immobilisme cuirassé par sa main protectrice qui préserve l’enfant du regard

³⁴ Cf. « Transportación pública » (Lalo 2005, 47).

du photographe, ici également le père de l'enfant et l'auteur de la photographie. Voici une ébauche de réflexion, complétée par deux autres photographies, sur la Famille comme lieu d'émergence et de développement privilégié de l'éducation du regard, de son orientation dans « Familia I » et de sa fixation dans « Familia II ». La photographie se révèle alors support de la mémoire collective et en définitive « instrument de mémoire » (Krauss 203).

En Occident l'universalité d'une œuvre passe par la radiographie des lieux de mémoire –où s'est figée ou projeté l'histoire, ou des lieux anthropologiques qui feront mémoire –car l'histoire s'y vit et y est représentée en tant que métonymie : la ville de Mexico de Carlos Fuentes, Le Buenos Aires de Borges, le Paris de Victor Hugo ou de Patrick Suskind, le Macondo de Gabriel García Márquez. Lalo s'éloigne de cette conception localiste de la littérature qui rend aux villes où à d'autres lieux, leur universalisme littéraire. Lalo revendique désormais un regard autre : « Mirada plural consciente de la imposibilidad de su totalidad ». Il propose les non lieux comme espaces de survie de protagonistes qui ne sont plus des aventuriers en exil mais bien « el quedado, el regresado, el que no puede (o no quiere) ir a ninguna parte ». Il ajoute : « Apuesto por la pertinencia de estos seres, por su heroísmo domiciliario » : celle de ces enfants³⁵, ces hommes³⁶ ou passants anonymes³⁷ qui circulent et qui chantent³⁸, ces professionnels antihéroïques³⁹, ces représentants de la banalité antidatée, « démemorialisée ».

Les non-lieux, ces réseaux invisibles de la globalisation et de l'uniformisation des moyens de production, de circulation et de consommation qui s'ensuivent, lui permettent de tisser une réflexion sur la (dé)localisation de l'individu dans cet univers de la surmodernité, caractérisée par « la surabondance événementielle, la surabondance spatiale et l'individualisation des références ». Lalo travaille sur cette double contradiction : l'espace de la surmodernité « n'a affaire qu'à des individus (des clients, des passagers, des usagers, des auditeurs) mais ils ne sont identifiés, socialisés et localisés, qu'à l'entrée ou à la sortie » de ces non-lieux. C'est la raison pour laquelle Lalo présente son manifeste à la clôture du livre, dans un rite de passage identitaire, qui n'est que l'appel de sortie du non-lieu *manifesté* en tant que lieu d'existence (je rappelle que le manifeste est accompagné de l'autoportrait de son ombre sur une chaussée) vers la photographie d'un lieu de représentation géographique autre : l'océan indien dans une mappemonde, qui n'est elle que la reconnaissance écrite d'un espace autre, un document de civilisation qui n'est autre qu'un acte de barbarie, si l'on s'en tient à la citation de Walter Benjamin évoquée par Lalo.

Nous cesserons donc vite de croire avec cette œuvre qu'au lieu anthropologique, symbolisé, s'opposerait l'espace non-symbolisé, échoué du non-lieu⁴⁰. Bien au contraire, Lalo pratique les non-lieux dans un système de signes qui rend signifiant tout espace, tout lieu, car il se positionne dans la narration photographique et scripturale, dans une logique d'observation de l'ex-centré, par delà les limites imposées des frontières du non-lieu. Cette pratique coercitive des non-lieux, inscrit par ailleurs en elle la possibilité de pénétrer un hors-lieu littéraire, de franchir les barrières des genres traditionnellement délimités pour le roman, l'autobiographie ou l'essai pour se rapprocher davantage de l'aphorisme philosophique et d'un collage générique qui libère à la fois l'écriture et la lecture. Ce passage du non-lieu géographique à un hors-lieu générique textuel se justifie d'autant plus que si l'on suit le

³⁵ Cf. « Niños en la calle » (Lalo 2005, 136-137).

³⁶ Cf. « Hombre durmiendo en la calle » (Lalo 2005, 206).

³⁷ Cf. « En la calle » (Lalo 2005, 199).

³⁸ Cf. « Cantante callejero » (Lalo 2005, 98-99).

³⁹ Cf. « Autorretrato II » (Lalo 2005, 103).

⁴⁰ Ma lecture s'oppose en ce sens à celle que propose Juan Duchesne Winter, car je ne perçois pas dans cette œuvre une « chronique de la dérive » (8) qui s'inscrirait dans une « éthique de l'échec » (11) mais plutôt dans une critique d'un certain type de regard et de lecture.

raisonnement d'Augé « la médiation qui établit le lien des individus à leur entourage dans l'espace du non-lieu passe par des mots, voire par des textes. Nous savons tout d'abord qu'il y a des mots qui font image ou plutôt images ». Ainsi, la rue et ses trottoirs photographiés, pour aussi insignifiante qu'elle paraisse est porteuse dans ce texte d'une co-signifiante linguistique, si je puis dire, dans la représentation photographique d'expressions idiomatiques caractérisées : *llueve sobre mojado*⁴¹, *las orejas agachadas como un perro*⁴², *tirado como un can*⁴³, *perra vida*⁴⁴. « Les lieux anthropologiques » dit Augé, « créent du social organique, les non-lieux créent de la contractualité solitaire. ». Peut-être cela expliquerait-il que les chiens, voués au silence, sont particulièrement parlants dans l'accompagnement de la solitude des non-lieux photographiés ici. Il est important de préciser qu'il ne s'agit que d'évocations linguistiques assez évidentes, car les titres attribués aux photographies dans l'index sont bien moins parlants, souvent limités à un substantif, et beaucoup plus neutres que les métaphores qu'elles m'ont évoquées. S'il est vrai comme le précise Gisèle Freund que « l'objectivité de l'image n'est qu'une illusion » car « les légendes qui la commentent peuvent en changer la signification du tout au tout », c'est ici l'évocation linguistique plus que le titre même qui altère davantage l'appréciation finale de la photographie. En cela, les titres rattachés aux photographies de Lalo sont sous déterminés, neutralisant, comme la langue qui habite désormais l'île.

Ainsi se profile, dans un débordement des genres littéraires classiques dont le découpage reste pour Lalo très arbitraire, la volonté de se libérer des limites, des *(b)orders* textuels auxquels nous sommes d'une certaine façon circonscrits. Car si, comme le propose Michel de Certeau, « lire c'est pérégriner dans un système imposé » et « la créativité du lecteur croît à mesure que décroît l'institution qui la contrôlait », alors Lalo est un lecteur qui pérégrine à demeure. Les passagers des non-lieux, et les voyageurs, l'archétype par excellence de l'espace du non-lieu, font « l'expérience simultanée du présent perpétuel et de la rencontre de soi »⁴⁵. En ce sens l'irréalité non identitaire des lieux de transit, s'oppose à l'attente d'un lieu de résidence, chargé d'Histoire. Mais dans les premiers, nous l'avons vu, nous pouvons également y trouver une mémoire domestique des objets quotidiens, vétustes, et dont l'usage laisse la trace d'un vide, qui fut aussi celui d'une histoire. Cette révérence photographique aux non-lieux est une poétique de l'antiutopie⁴⁶, revendiquée comme signe d'existence et de survie. Elle est également un non-lieu, au sens juridique du terme, un acquittement, de l'invasion de l'espace par les pouvoirs panoptiques de la globalisation.

2. Le regard panoptique

Les non-lieux géographiques captés par Lalo, ne sont pas des *no man's land*. Ils sont codés, par l'homme « ... de façon prescriptive (« prendre la file de droite »), prohibitive (« défense de fumer ») ou informative (« vous entrez dans le Beaujolais ») et [...] a recours tantôt à des idéogrammes plus ou moins explicites et codés (ceux du code de la route ou des guides touristiques), tantôt de la langue naturelle ». Ces lieux sont prescriptifs dans leur orientation de la marche et du regard, tel que dans « Calle (Viejo San Juan) », prohibitifs là où s'inscrit la loi comme dans « No estacione » ou informatifs, lorsque les usages et pratiques qui s'y exhibent ne sont ni du premier ni du second ordre, comme dans « Limbo ». Lalo tricote avec ces trois modes d'emploi du non-lieu à partir d'un regard qu'il définit comme

⁴¹ Cf. « Escoba » (Lalo 2005, 116-117).

⁴² Cf. « Perro » (Lalo 2005, 106-107).

⁴³ Cf. « Perros durmiendo I » (Lalo 2005, 164-165).

⁴⁴ Cf. « Patas de perra » (Lalo 2005, 184-185).

⁴⁵ Cf. « Autorretrato II » (Lalo 2005, 103).

⁴⁶ - « Le non lieu est le contraire de l'utopie : il existe et il n'abrite aucune société organique »

étant « panoptique » : « Forma del texto y del libro en su totalidad : mirada panóptica » , nous propose Lalo en guise d'introduction et de guide de lecture de l'ouvrage.

D'un point de vue historique, et si l'on s'en tient à la présentation que nous offre Michel Foucault du panoptisme, il répond au *Plan de Panopticon* de Jeremy Bentham et à l'expansion architecturale de la cité parfaite, qui selon Ledoux consistait à chasser les « délits d'insurveillance » . Sa structure est telle que « chacun, à sa place, est bien enfermé dans une cellule d'où il est vu de face par le surveillant ; mais les murs latéraux l'empêchent d'entrer en contact avec ses compagnons. Il est vu, mais il ne voit pas ; objet d'une information, jamais sujet dans une communication » . Un clin d'œil à ce regard panoptique, s'affirme dans « Torre y alambre de púas »



“Torre y alambre de púas”, donde, pages 168/169

Quel aura été l'effet d'un tel regard ? Foucault nous en donnait déjà la réponse : « ... induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinue dans son action » . Son pouvoir « doit être comme un regard sans visage qui transforme tout le corps social en un champ de perception » . Lalo est effectivement friand des jeux de miroirs et de regards qui mettent en scène le perceptible et le perçu. Il écrit d'ailleurs : « ¿Cómo fotografiar los guiones de la imagen? ¿Cómo fotografiar el malentendido y su malentendido? ¿Cómo fotografiar la mirada? » . Il propose des réponses variées dans « Autobus I » , mais aussi dans le voyeur vu de ses « Autorretrato, I et II » ou dans les retours de perceptions par des effets de miroir dans « Retrovisor » .

Mais c'est par delà l'être vu ou perçu que Lalo se situe, réitérant la coercition des non-lieux aussi bien dans ses photographies que dans son texte. L'oppression des fils barbelés s'érige⁴⁷ aux côtés de toute sorte de grillages⁴⁸ qui limitent autant le mouvement que l'imagination dans cette traversée des non-lieux qui caractérisent le San Juan de Lalo. Il justifie d'ailleurs ainsi son objectif :

⁴⁷ - Cf. « El puerto de San Juan », (Lalo 2005, 8-9).

⁴⁸ - Cf « Spiderman », (Lalo, 2005, 44).

Pensar el donde, volverlo imagen, es comprobar que el donde no es solamente un lugar. Puede estar en cualquier parte, en cualquier otro donde; porque el donde no es un lugar sino un determinante de origen y una estructura de límites. Y los orígenes y las fronteras son veladuras y éstas esconden y afirman en el acto que esconde.

Le lieu, le *donde*, demeure bien moins espace que regard, un regard qu'il souligne à l'origine de toute perception, de toute lecture, et qui détermine de façon panoptique toute conception identitaire. En quelque sorte, il nous avertit du regard panoptique infiltré derrière tous ces non-lieux géographiques qui sont aussi et avant tout des non-lieux juridiques. Citons les aéroports à titre d'exemple :

Sitio intermedio brumoso, similar en su concepción espacial a las cárceles y los hospitales en los que las libertades quedan veladas, en paréntesis, entre comillas. Lugar policiaco. Sitio perteneciente a otro mayúsculo. Intensificación del presente de urbanizaciones con barreras, vallas y guardia privada; tribales asociaciones de residentes, universo de ciudadanos descuidados.

Voilà pourquoi dans *donde*, sans la ponctuation de rigueur du livre traditionnel, plus qu'un « Ensayo general para la hipercolonización de las ciudades por los poderes del estado y del dinero » , il s'agit d'une poétique de l'écriture qui transgresse la norme, les normes du genre et de la perspective, comme pour la photographie, en surlignant les frontières infranchissables par delà lesquelles s'exerce le pouvoir de l'immobilisme politique ou littéraire. La création, pour Lalo, s'inscrit donc dans un délit d'insurveillance, qu'il s'agisse du regard qu'il porte sur son enfant masqué par la main de sa mère⁴⁹, ou de l'invitation à fuir un regard perçu et préconçu⁵⁰ ou dans la perception qu'il offre de soi dans ses autoportraits⁵¹.

Si le panoptique est « Une sorte d'« œuf de Colomb » dans l'ordre de la politique » , c'est bien ce qui se produit en matière d'ingérence dans la souveraineté de Puerto Rico⁵². Je signale au passage que *donde* fut publié en 2005, mais « sans rapport aucun avec l'événement » (le crime commis contre l'indépendantiste Filiberto Ojeda) selon la réponse qui me fut donnée par la maison d'édition Tal Cual. Coïncidence ou pas, il n'en reste pas moins que *donde* s'inscrit dans un plébiscite contre le déterminisme géographique et les contraintes panoptiques d'une identité géopolitique, mais aussi économique et culturelle produite et disséminée dans les non-lieux que Lalo définit aussi comme les points mélancoliques de cécité du « donde » (« puntos ciegos ») .

Contrairement à l'idée reçue que l'identité pourrait se construire sur une conception progressiste civique et politique, Puerto Rico, démontre par son évolution historique et son passé colonial incessamment renouvelé l'exemple même d'un pays où le passage d'une ère nationale à une ère post nationale peut ne pas se produire. Et pour cause : l'ère de l'expansion nationale n'a pu aboutir et le débat sur la souveraineté de l'île est encore de rigueur, et ce depuis 1952, date des premières élections démocratiques de Puerto Rico (Luis Muñoz Marín). C'est finalement dans un contre regard panoptique du photographe sur les photographiés, que Lalo dévoile la présence des Etats-Unis sur l'île, et la façon dont ils investissent les non-lieux, « en sorte que l'exercice du pouvoir ne s'ajoute pas de l'extérieur, comme une contrainte, rigide ou comme une pesanteur, sur les fonctions qu'il investit, mais qu'il soit en elles assez subtilement présent pour accroître leur efficacité en augmentant lui-même ses propres prises »

⁴⁹ Cf. « Adónica y Diego » (Lalo 2005, 82).

⁵⁰ Cf. « Autobus I » (Lalo 2005, 186-187).

⁵¹ Cf. « Autorretrato I » (Lalo 2005, 102) et « Autorretrato II » (Lalo 2005, 103).

⁵² La dernière séance du Comité de Décolonisation, réuni lundi 09 juin 2008 aux Nations Unies, où des plaintes ont été déposées contre le FBI pour le crime commis contre l'indépendantiste Filiberto Ojeda Rios en 2005 démontrent cela. Sous la stupéfaction des indépendantistes présents à l'ONU, le dossier reste classé comme une affaire interne aux Etats-Unis d'Amérique (.

. Le temps me manque mais il reste à analyser de quelle manière la consommation et la concentration des médias dans les espaces dénaturés de consommation jouent un rôle fondamental dans cette emprise, sujet que Lalo traite par ailleurs dans son œuvre purement narrative, et notamment dans *La isla silente* (2002), recueil de ces trois œuvres : *Ciudades e islas*, *Libro de textos* et *En el Burger King de la Calle San Francisco*.

Conclusion

Au premier abord, nous aurions pu penser que ces photographies s'inscrivaient dans une économie discursive qui opposerait une culture visuelle signifiante à une culture écrite de l'oubli pour les excentrés des centres de production et de diffusion de La Culture Universelle occidentale. Mais les cadrages (littéraires et photographiques) balaient trop rapidement les conventions académiques du genre et se moquent de la parole comme signe arbitraire d'identification. Tout porte à croire au contraire que Lalo rattrape dans l'image, l'illusion optique du regard panoptique de l'Occident. Ceci expliquerait les clins d'œil ironiques dans ses jeux d'anachronisme ou de contradiction, entre l'image et les intitulés de certaines de ses photographies ou dans la mise en scène de l'écriture comme image. Les exemples sont nombreux : la photographie du graffiti « Fantasma », (Lalo, 2005, 40), où la dernière syllabe « mar », évoquant la mer est effacée, ne laissant plus perceptible qu'un « fantôme » ; ou encore l'inscription de « Limbo » accrochée à une barrière, s'ouvrant sur la mer dans « Limbo » (Lalo, 2005, 50-51). Voir aussi « Tenemos los mejores precios » (Lalo, 2005, 58) qui se dresse à l'ouverture d'un local vide, où après l'annonce des meilleurs prix, n'apparaît que le vide d'un espace déserté. Reste la pancarte « proivida la entrada » affichée à l'entrée d'une demeure dans « Prohibiciones (letrero) » (Lalo 175).

Lalo semblerait donc vouloir rompre avec la perception verbale de la littérature en proposant une conception ouverte, plus fragmentée et pluridisciplinaire : « ¿Por qué escribir? ¿Por qué no escribir? ¿La literatura tiene que ser necesariamente palabrería? ¿Una foto, una marca, una cita pueden sustituir al texto? ¿Son de veras formas posibles de la narrativa, con sus propios giros, transiciones, retóricas? ». Selon lui, la photographie et l'image ne sont qu'une même chose, une incertitude : « una incertidumbre, un vacío delimitado por los bordes de otras palabras, de otras imágenes, una estructura mínima y básica que es, a la vez, sentido y cuestionamiento de sentido », ce qu'il illustre bien dans la photographie d'un itinéraire, d'un autre non-lieu codé, intitulée « Limbo ». Il rejoindrait Michel de Certeau sur ce point, en surlignant la vacuité des lieux photographiques et littéraires, auxquels seuls les mots donnent sens⁵³ à ce qu'ils sont en définitive : des non-lieux.

⁵³ « En effet, elle [la littérature] n'a pas de lieu. [...] Ainsi du lecteur : son lieu n'est pas *ici* ou *là*, l'un ou l'autre, mais ni l'un ni l'autre, à la fois dedans et dehors, perdant l'un et l'autre en les mêlant, associant des textes gisants dont il est l'éveilleur et l'hôte, mais jamais le propriétaire)



“Limbo”, *donde*, pages 50-51

Si comme le démontre Grojnowski, « la photographie se constitue par les pouvoirs du langage » , dans la grammaire visuelle de son espace représentatif ⁵⁴ ou dans les aphorismes littéraires et philosophiques, entrecoupés, comme un scénario par des espaces blancs qui permettent d'en extraire toutes les images, et d'en imaginer les sonorités, cette œuvre transgresse nos habitudes de lecture. Elle nous invite à une véritable réflexion sur le regard d'une part, en soulignant les bordures du cadre et les ordres visuels, les *(b)orders*, et la capacité de ces deux discours littéraires et photographiques de participer dans leur fragmentation l'un de l'autre, par delà leurs limites (*borders*) et orientations (*orders*) : « Escribir como si escribir fuera salir a la calle a tomar fotos, pero a la vez, no escribir como si la escritura fuera una foto » . La critique d'art Rosalind Krauss a bien montré que depuis Freud et son *Malaise dans la civilisation*, la photographie, après l'écriture, et dans un autre ordre, s'érige aussi en tant qu'« instrument de mémoire du non-lieu » (Krauss 2003). Il s'agit donc d'une représentation, qui s'inscrit aussi dans une reconstruction de la mémoire de demain et de la trace que Lalo laissera sur les prises de vue et de lecture que l'histoire de la littérature universelle et locale (n')ont (pas) porté sur la production des Caraïbes . Une production à laquelle s'ajoute désormais cette œuvre, où une tentative pour le moins audacieuse entreprend de proposer une conception autre de l'écriture et du livre, dans un partage instantané du regard et de la lecture :

Este es un texto sobre el silencio. Y el silencio contiene las ausencias. Estar a la escucha, a la espera, para estar.

Estar a la escucha. Estar a la escucha. A la espera. Para estar. Para estar. Para estar. » .

⁵⁴ - « ...au niveau représentatif, il existe quatre moyens principaux de transformer le monde en photographie : la planéité, le cadrage, l'instant et la mise au point. Ces quatre attribuent constituent la base de la grammaire visuelle d'un photographe » (Shore, 38)

Sources citées

- Amar Sánchez, Ana María. « Entrevista a Eduardo Lalo » *Revista Katatay* Septiembre.n° IV (2008): 38-41.
- Augé, Marc. *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*. 2008 ed. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1997.
- . *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Editions du Seuil, 1992.
- Bajac, Quentin. *La photographie. L'époque Moderne 1880-1960*. Découvertes Gallimard. Ed. Gallimard, 2005.
- Bourdieu, Pierre et L. Boltanski, R. Castel, J.-C. Chamboredon. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. 2003, 2ème ed. Paris: Les Editions de Minuit, 1965.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. 1990. Paris: Gallimard, 2007.
- Delgado, José A. « Es un asunto interno » *El Nuevo Día* 10 de junio 2008.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. 2ème ed: Gallimard, 1975.
- Freund, Gisèle. *Photographie et société*. 1974. Paris: Points Seuil.
- Goff, Hervé Le. *La photographie*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 2003.
- Grojnowski, Daniel. *Photographie et langage. Fictions, illustrations, Informations, visions, Théories*. Paris: José Corti, 2002.
- Lalo, Eduardo. *Donde*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Tal Cual, 2005.
- . *Los Pies de San Juan*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Tal Cual, 2002.
- Quintero Herencia, Juan Carlos. « La Escucha del desalojo: paseos errancias en Cada vez te despides mejor de José Liboy Y Donde de Eduardo Lalo. » *Revista Katatay* Año n°IV.septiembre (2008): 17-24.
- Shore, Stephen. *Leçon de photographie. La nature des photographies*. Paris: Phaidon, 2007.
- Tisseron, Serge. *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*. Champs Arts. Paris: Flammarion.
- Vega, Ana Lydia. « Poderosas palabras » *El Nuevo Día* (2008): 55 pp. <<http://www.elnuevodia.com/diario/columna/386902>>.
- Winter, Juan Duchesne. « Desde Donde alguien para leer a Eduardo Lalo » *Revista Katatay* N°6. Septiembre (2008): 7-16.