

FONDATION CLÉMENT

PHOTOGRAPHIES HABITÉES

JEAN-LUC DE LAGUARIGUE



Fondation d'entreprise de GBH, la Fondation Clément mène des actions de mécénat en faveur des arts et du patrimoine culturel dans la Caraïbe. Elle soutient la création contemporaine avec l'organisation d'expositions à l'Habitation Clément et la constitution d'une collection d'œuvres représentatives de la création caribéenne des dernières décennies. Elle gère d'importantes collections documentaires réunissant des archives privées, une bibliothèque sur l'histoire de la Caraïbe et des fonds iconographiques. Elle publie aussi des ouvrages à caractère culturel et contribue à la protection du patrimoine créole avec la mise en valeur de l'architecture traditionnelle.

Ce catalogue est publié par la Fondation Clément à l'occasion de l'exposition « Photographies habitées » de Jean-Luc de Laguarigue du 5 mai au 28 juin 2017.

Couverture : *L'homme invisible*, Martinique, 1996
Conception graphique : studio Hexode
Impression : Caraïb Édiprint
ISBN : 978-2-919649-35-8

Impression originale des photographies :
Laboratoire Photon à Toulouse

Menuiserie : CAA
Peinture : Serge Pain
Accrochage : Jean-Pierre Marine - Jean-Étienne Careto
Éclairage : Association la Servante
Signalétique : Dazibao

FONDATION CLÉMENT

PHOTOGRAPHIES HABITÉES

JEAN-LUC DE LAGUARIGUE

COMMISSAIRE D'EXPOSITION GUILLAUME PIGEARD DE GURBERT



Rêve d'enfance, 2010
145 x 153cm

L'INTRODUCTION DU CONTEMPORAIN EN PHOTOGRAPHIE

par Guillaume Pigéard de Gurbert

Une œuvre d'art importante se signale par ceci d'aussi inattendu qu'incontestable qu'elle réalise un impossible. *Le Grand Pin* de Cézanne n'arrache-t-il pas à sa palette un vert qui n'est plus simplement une couleur mais qui émet cette odeur de résine qui est l'essence de la pinède provençale ? *L'homme qui marche* de Rodin ne sort-il pas le bronze de son inertie pour le mettre en mouvement ? L'Oubliée, le personnage d'*Un dimanche au cachot* de Chamoiseau, n'est-elle pas le nom de cet impossible à décrire trop vite étiqueté « esclavage » ?

Nous avons la littérature pour ce que nous ne savons pas dire. Pour ce que nous ne savons pas voir, nous avons la photographie. Il y a une piraterie de l'art qui dérobe aux mots, aux images, aux sons, aux couleurs, en un mot aux formes et aux matières, les audaces dont ils ignoraient être capables.

Une enfance sur l'Habitation

Lorsqu'à peine sorti de l'enfance Jean-Luc de Laguarigue pose pour la première fois son œil derrière l'objectif de l'appareil que son père, lui-même amateur de photo, vient de lui offrir, gageons que ce qu'il découvre ce n'est pas un poste d'observation d'où voir sans être vu, mais un refuge derrière lequel se cacher. L'objectif n'est pas pour lui le repaire du voyeurisme mais le paravent de sa timidité.

À l'enfant timide qui n'aime pas parler, la photographie offre, en plus d'une cachette, le langage muet dont il n'aurait pas osé rêver. Dans le désert des mots, l'œil photographe va semer la grammaire des images. Le latin nous enseigne que l'enfant (*in-fans*) c'est celui qui ne parle pas. Si l'enfant ne parle pas encore, il voit toujours ce que le regard adulte censurera. Chez lui l'ordre du discours n'a pas encore policé le visible. Chez Laguarigue, la photographie est cet art qui articule le visible que les mots de l'Habitation avaient tu.

Le filtre de la photographie

C'est pourquoi la photographie n'est pas pour Laguarigue comme la poésie pour Saint-John Perse, un culte de l'enfance perdue que l'art aurait à fêter. Ses photographies ne demandent pas : « Sinon l'enfance, qu'y avait-il alors qu'il n'y a plus ? »¹. L'enfance est pour lui l'âge de la clarté forcée, de la netteté douteuse.

Ce que le photographe voit d'abord, ce n'est pas le monde alentour mais le filtre qui l'en sépare. À travers l'objectif, il voit qu'il ne voit pas à nu, mais trouble. L'objectif ne fonctionne pas comme une fenêtre à travers laquelle les choses se dévoilent, mais comme le révélateur d'une vitre qui fait écran.

¹ Saint-John Perse, *Pour fêter une enfance*, III.

Cette vitre invisible qui a l'épaisseur du non-dit colonial retient ses camarades de jeu au seuil de la maison de maître pour lesquels la chambre de « Monsieur Jean-Luc » demeure inaccessible. Il faut imaginer ces enfants qui ont grandi à côté sans pouvoir être ensemble.

L'art du photographe n'est pas ici de reproduire le visible, mais de rendre visible ce qui le rend invisible.

Les vertus de l'ellipse

Le photographe expérimente alors les vertus de l'ellipse, allant aux gens par le pays, qu'il saisit dans une atmosphère de grain tropical et de vapeur de canne. Une poignée de couliours dispersés sur un reste de feuille de tôle rappelle les réalités sociales mieux qu'aucune statistique. Du quotidien, un archipel de chapeaux bakoua et de casseroles éclaire aussi les beautés et les saveurs.

L'homme invisible porte à son apogée cet art photographique du détour. Des vêtements d'ouvriers étalés sur un fil à linge et coiffés d'un bakoua accroché au mur, exaltent l'absence du visage, assignant au photographe son ultime impossible : accéder au portrait.

Un peuple de visages

Dans l'histoire de la peinture, le portrait est d'abord apparu comme un genre politique dont les portraits du roi Louis XIV constituent un sommet emblématique. D'où que le spectateur regarde le portrait, le regard du roi le suit pour lui rappeler qu'il est son

sujet. Tout l'art du portrait réside dans ce pouvoir d'assujettissement qui rayonne dans le regard du monarque. Dans le portrait, c'est l'image qui regarde. « Il était une fois un roi » : la légende de tout portrait est l'incipit de *Peau d'Âne* comme l'a montré Louis Marin². La représentation du pouvoir que sert l'art du portrait repose sur le pouvoir de la représentation : le personnage re-présenté impose par le fait sa préséance. Le roi n'est jamais présent ; toujours il se re-présente devant ses sujets comme celui qui était là avant eux. L'art du portrait relève ainsi du régime monarchique de la représentation comme pouvoir de la généalogie.

La photographie a perpétué ce régime politique du portrait en privilégiant le portrait de grands hommes : le portrait de Balzac ou *Victor Hugo sur son lit de mort* par Nadar reconnaissent aux artistes une manière d'aristocratie.

Lorsqu'un sujet anonyme est portraituré, il change juste de place sans que la nature unilatérale du rapport d'assujettissement soit modifiée. Le sujet de l'image reste l'objet de la représentation, même s'il est passé à l'intérieur du cadre. L'imagerie coloniale des cartes postales de groupes en pied ou de portraits de femmes en tenue traditionnelle a archivé des *types* à regarder. Ces portraits des derniers venus tiennent leur visibilité du regard souverain du colon.

Pour Jean-Luc de Laguarigue, la photographie doit cesser d'être une prise de vue pour commencer

2 L. Marin, *Le portrait du roi*, éd. de Minuit, 2010, p. 173.

d'être un art. Le photographe fait sortir le portrait de l'espace politique de la représentation pour le faire entrer dans le temps artistique de la co-présentation. Voilà la prouesse, voilà le prodige. Ce sont des portraits qui nous regardent en même temps que nous les regardons.

Le portrait de Césaire ne le représente pas mais nous le rend coprésent. Cet art inédit du portrait détruit l'asymétrie du regardeur et du regardé par la contemporanéité des personnes. Les portraits révèlent, sous la galerie des « faces insonores » (Saint-John Perse) figées par l'Histoire, la beauté inédite d'un peuple de visages. C'est comme si ce peuple si longtemps différé, se disait à lui-même pour la première fois : « nous nous voyons ».

On sait depuis Aristote que l'étude de l'âme de l'homme passe par le portrait de ses mains. Titien le premier a élargi le cadre du portrait pour y inclure les mains. Mais chez lui les mains incarnent la fonction qui résume le personnage. Dans son autoportrait de 1570 Titien s'est comme de juste peint un pinceau à la main.

Lagarigue ne fait pas des portraits de personnages mais de personnes. S'il cadre toujours les mains ce n'est pas pour identifier des fonctions sociales mais pour saisir le dialogue silencieux des mains et du regard. Il sait que « celui dont les lèvres se taisent bavarde avec le bout de ses doigts » (Freud). S'il fait aussi bien des portraits de visages que de mains, c'est que chez lui les mains sont l'épiphanie du visage.

Si les doigts laissent bien sûr voir les différences sociales, le regard leur communique son insaisissable présence qui déborde la logique des identités. Réciproquement les mains semblent faire briller dans les yeux les plis secrets la chair. Dans les trois derniers portraits qui donnent à l'exposition sa conclusion, ceux de Renoir Ovarbury, d'Apolline Mexique et de Joachim-Bélisaire Vésanes, les mains encadrent les visages et effacent la limite entre le bout des doigts et le pli des yeux. Les mains de Joachim-Bélisaire Vésanes ne cachent pas ses yeux à demi fermés : ses mains nous regardent, et nous voyons son regard.

Voilà donc l'impossible que les portraits de Jean-Luc de Laguarigue réalisent : ils rendent la souveraineté du regard réciproque. L'audace n'est pas seulement de faire que le sujet regarde, mais plus radicalement de défaire tout sujet pour laisser émerger la personne et laisser remonter, sous la transparence des relations sociales, le commerce des opacités. Le photographe a retrouvé, dans le regard de l'enfant libéré de la chambre obscure, le visage de ses contemporains.



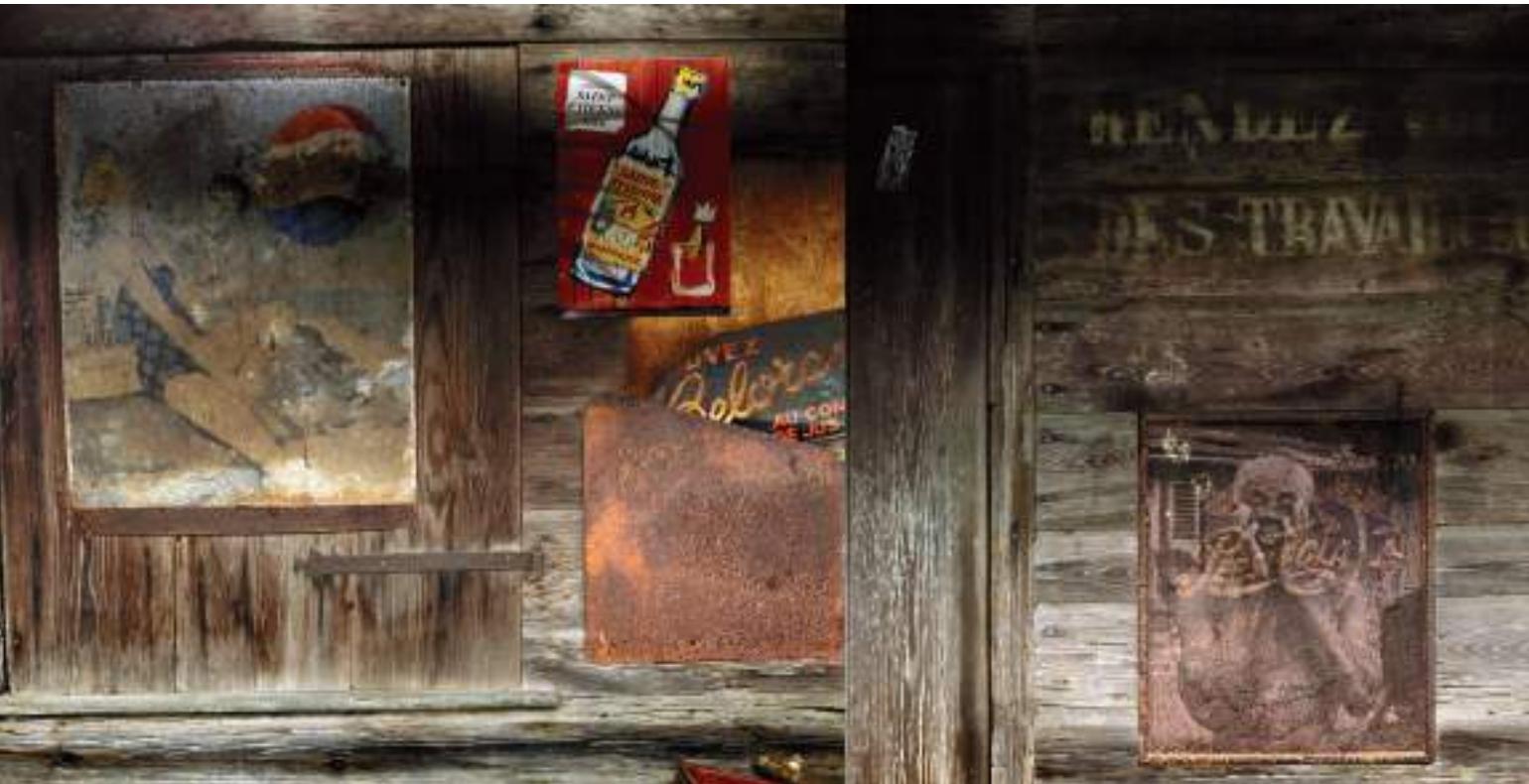
Labitation, 2010
107 x 45cm

LA VITRE INVISIBLE

Jean-Luc de Laguarigue voit dès l'enfance le monde où il grandit à travers l'objectif de son appareil. Doté d'un œil qu'il faut bien dire photo-sensible, ce qu'il voit en premier, ce ne sont pas les êtres qui l'entourent, mais la vitre invisible qui se dresse entre ceux qui sont nés séparés dans une habitation. Il ne fixe pas le présent pour en conserver la trace ; il photographie les filtres qui l'en séparent. La photographie est d'abord l'art de rendre visible cette vitre invisible pour neutraliser son effet d'obturation et créer des ouvertures.

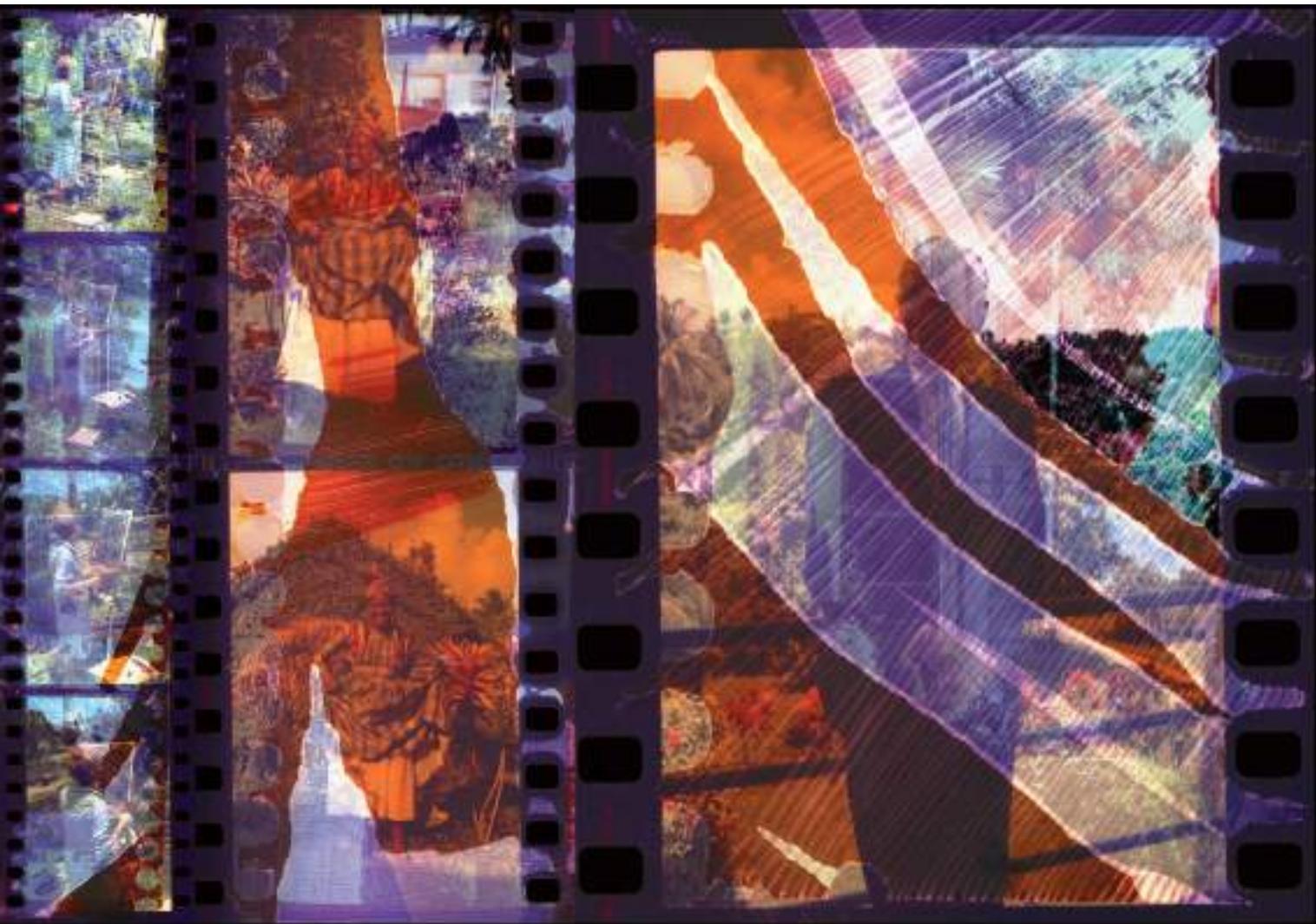


Sans titre 1, 2010
120 x 60cm



Au rendez-vous des travailleurs, 2010
126 x 60cm

Habilleuses et Coiffeuses, invisibles Gardiennes, ô vous qui preniez rang derrière nous dans les cérémonies publiques.
Saint-John Perse



Space on the other side, 2008
90 x 63cm

M30121c

N.Y. CAMERA EXCHANGE
1066 LEXINGTON AVENUE
NEW YORK CITY, N. Y.

PHONE 628 - 6131

Prestige Prints
from PLEER ORCHY

Prestige print, 2008
145 x 145cm



Martinique, 2007
55 x 40cm

APPROCHE DU PAYS

En photographie, l'ouverture est une question de temps. L'appareil au cou, Jean-Luc de Laguarigue commence donc par photographier « ces riens qui font une âme euphémiquement créole » (L.-G. Damas) : les cases et leurs alentours, les lieux de vie et de travail, les outils et les machines, les mœurs et les rites. La photographie est aussi un antidote à l'esthétique du paradisiaque qui nie les réalités historiques, économiques et sociales du pays et occulte sa véritable beauté.



La cuisine de Mme Toto, Martinique, 1996
55 x 40cm

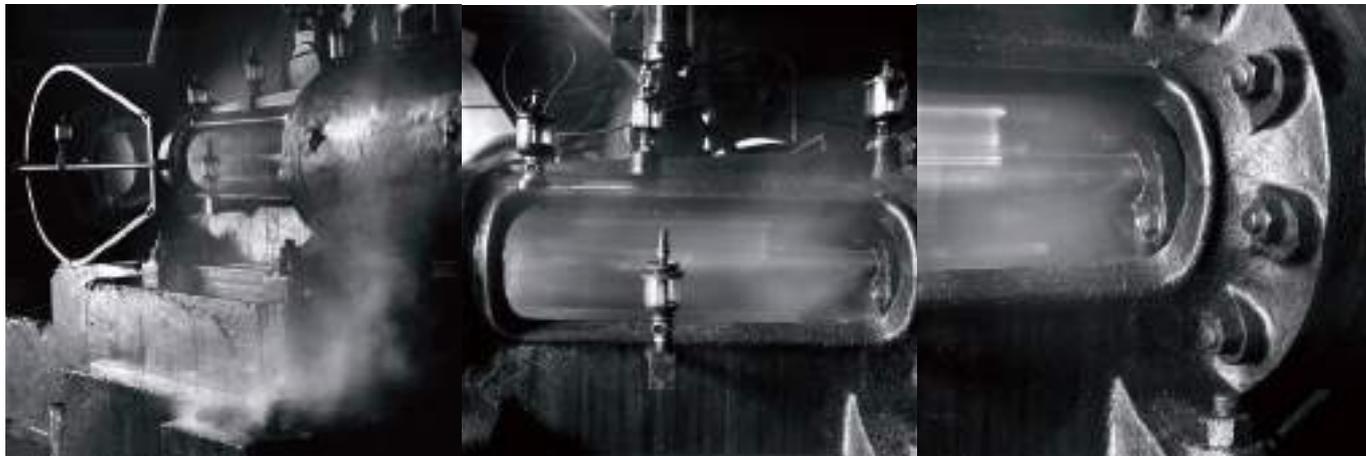


Épicerie de M. et Mme Denis, Martinique, 1996
80 x 80cm

La canne grêle dessine notre épaisseur.

Édouard Glissant

Machine à vapeur (1, 2 et 3), distillerie Neisson, Martinique, 1996
100 x 100cm



Champ de cannes, Habitation Clément, Martinique, 1992
120 x 80cm

Machine à vapeur (1 et 2), distillerie La Favorite, Martinique, 1996
Machine à vapeur 3, distillerie Simon, Martinique, 1996
100 x 100cm



Joseph Tandavarayen et son mulet Papillon, Martinique, 1999
119 x 80cm



Les hommes ne m'ont jamais déçu ils ont des regards qui les débordent.
Aimé Césaire

Aimé Césaire, Martinique, 2005
110 x 110cm

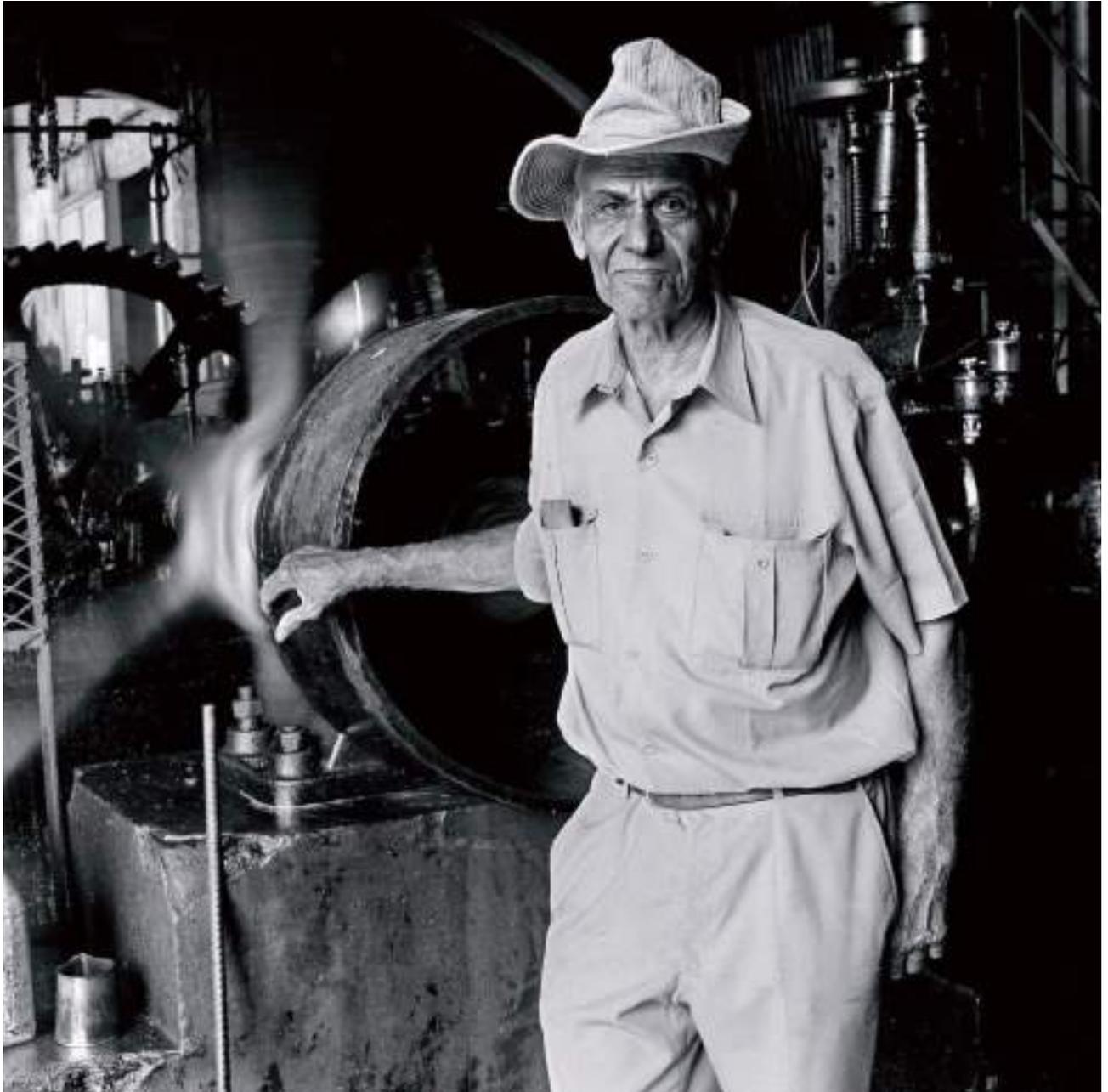
L'HEURE DU PORTRAIT

Vient enfin l'heure tant espérée du portrait. Sous la galerie des « faces insonores » (Perse) figées par l'Histoire, Laguarigue révèle des visages qui ne sont pas des objets que l'on toise, mais des intensités qui nous regardent. Il loge l'âme du portrait dans l'harmonie singulière et secrète du regard et des mains. Comme l'a dit Chamoiseau, « Jean-Luc de Laguarigue ne fait pas des portraits mais dégage des présences... La force de ces présences c'est l'effet d'humanité. »

D'un pays longtemps hanté, Laguarigue fait des photographies habitées.



Roger-Thomas Sylvestre, Martinique, 1996
110 x 110cm



M. Frédonik, distillateur Neisson, Martinique, 1996
110 x 110cm





Renoir Ovarbury, Martinique, 1995
110 x 110cm



Apolline Mexique, Martinique, 1995
110 x 110cm



Joachim-Bélisaire Vésanes, Martinique, 1995
110 x 110cm



Mercédes Servier, *Habitation Dillon*, 1974
29 x 19cm

UNE ENFANCE À L'HABITATION, 1974

Cette série de 15 photos prises à l'âge de 17 ans montre que la photographie aura été pour Laguarigue tout autre chose qu'un passe-temps : l'art de vivre la relation. Dans l'œil de l'adolescent tout juste échappé des bras de sa Da, on devine le photographe.

*Un enfant voit cela,
si beau
qu'il ne peut plus fermer ses doigts...*
Saint-John Perse





*Famille «Fab» 1, Habitation Dillon, 1974
Famille d'ouvriers 1, Le Lareinty, 1974
Famille d'ouvriers 2, Le lareinty, 1974
La mère et l'enfant, Le Lareinty, 1974
19 x 29cm*

*Paysan, Le Galion, 1974
29 x 19cm*

INTRODUCTION TO THE CONTEMPORARY IN PHOTOGRAPHY

by Guillaume Pigéard de Gurbert

A major work of art can be seen in the unexpected and unquestionable fact that it achieves the impossible. Doesn't *The Great Pine* by Cézanne tear a green from its palette that is not just a colour, but that produces the aroma of resin, the very essence of the Provençal pine forest? Doesn't *L'homme qui marche* by Rodin pull the bronze out of its inertia and set it in movement? Isn't *L'Oubliée* ("The Forgotten"), the character in *Un dimanche au cachot* by Chamoiseau, the name of something impossible to describe, and too hastily labelled as "slavery"?

Literature exists to express what we cannot say. For what we cannot see, there is photography. There is a piracy of art that steals from words, pictures, sounds, colours, in short form and content, an audacity they were not thought capable of.

A childhood on the Habitation

When Jean-Luc de Laguarigue, scarcely out of childhood, first looked through the objective of a camera his father, himself a fan of photography, had just given him, we may be sure he discovered that it was not an observation post where he could see without being seen, but a refuge where he could hide. For him, the objective is not a tool for voyeurs, but a screen for his shyness.

To the shy child who does not like talking, photography provides a hiding place, but also a silent language he would have never dared dream of. In the desert of words, the photographic eye will sow the grammar of images. The Latin language tells us that the child (*in-fans*) is one who does not speak. If the child does not yet speak, then he can still see what the adult eye will forbid. The child's forms of speech have not yet policed the visible. For Laguarigue, photography is the art that expresses the visible that the words of the Habitation had left unsaid.

The filter of photography

This is why photography for Laguarigue is not like poetry for Saint John Perse, a worship of lost childhood that art is meant to celebrate. His photographs do not ask: "Other than childhood, what was there in those days that is here no longer?"¹ For him, childhood is the age of forced clarity, of doubtful clearness.

What the photographer sees, first of all, is not the world around us, but the filter separating him from it. Through the objective, he sees that he doesn't see with the naked eye, but unclearly. The objective does not work like a window through which things are unveiled but, as it were, points towards a glass that acts like a screen. This invisible glass with the thickness of the colonial unsaid, keeps his playmates at the threshold of the master's house, for whom "Master Jean-Luc's" room remains inaccessible. One needs to imagine these children growing up close by but without the chance to be together.

The art of the photographer is not here to reproduce the visible, but to make visible what makes it invisible.

The virtues of the ellipse

The photographer then experimented with the virtues of the ellipse, setting off to meet people throughout the country, capturing it in an atmosphere of tropical squall and sugar cane vapour. A handful of coulirous fish spread out on a sheet of metal recall social realities better than any statistic. From daily life, an archipelago of bakoua hats and saucepans also brings out all the beauties and the flavours.

The invisible man brings this photographic art of the detour to its pinnacle. Workers' clothing hanging on a clothes line, topped with a bakoua hat on the wall,

¹ Saint-John Perse, *Pour fêter une enfance*, III.

exalts the absence of the face, providing the photographer with his ultimate impossibility: how to access the portrait?

A people of faces

In the history of painting, the portrait first appeared as a political genre, epitomised by the portraits of King Louis XIV. From wherever the viewer looks at the portrait, the king's gaze follows him to recall that he is his subject. All the art of the portrait lies in this power of subjection that radiates in the monarch's eyes. In the portrait, the image is what sees. "Once upon a time there was a king": the caption for each portrait is the beginning of such fairy tales as *Donkeyskin*, as Louis Marin has shown.² The representation of power used by the art of the portrait is based on the power of representation: the re-presented personage commands through the fact of his precedence. The king is never present; he is always re-presented before his subjects as one who had been there before them. In this way, the art of the portrait derives from the monarchic regime of representation as the power of genealogy.

Photography continued this political regime of the portrait of great men: the portrait of Balzac or *Victor Hugo on his deathbed* by Nadar recognise that artists are members of a kind of aristocracy.

When an anonymous sitter is portrayed, he or she only changes places, without the unilateral nature of the relations of subjection being changed. The subject of the picture is still the object of representation, even though he is now inside a frame. The colonial imagery in postcards of standing groups or portraits of women in traditional dress has archived the *types* to be looked at. These portraits of the most recent arrivals derive their visibility from the sovereign gaze of the coloniser.

For Laguarigue, photography must cease to be a snapshot if it wants to be an art. The photographer takes the portrait out of the political sphere of representation and brings it into the artistic era of co-presentation. This is the prowess, this is the prodigy. These are portraits that look at us at the same time that we look at them.

2 L. Marin, *Le portrait du roi*, éd. de Minuit, 2010, p. 173.

The portrait of Césaire does not represent him, but makes him co-present to us. This unprecedented art of the portrait destroys the asymmetry of the on-looker and the person looked at via the contemporaneity of the individuals. The portraits reveal, beneath the gallery of "mute faces" (Saint-John Perse) frozen by History, the original beauty of a people of faces. It is as if this long-postponed people said to itself for the first time: "we see ourselves".

Since Aristotle we have known that the study of the human soul involves the portrait of our hands. Titian was the first to broaden the frame of the portrait to include the hands. But in his work, the hands embody the function that sums up the sitter. In his self-portrait of 1570 Titian, as might be expected, depicted himself with a brush in his hand.

Laguarigue does not make a portrait of a personage but of a person. Although he always frames the hands, it is not to identify social functions, but to grasp the silent dialogue of the hands and the eyes. He knows that the person whose "lips are silent, chatters with his fingertips." (Freud). While he makes portraits of faces as well as hands, in his work hands are the epiphany of the face. If the fingers naturally illustrate social differences, the gaze communicates to them its elusive presence, passing beyond the logic of identities. Reciprocally, the hands seem to make the secret folds in the flesh radiate in the eyes. In the last three portraits that round off the exhibition, the portraits of Renoi Ovarbury, Apolline Mexique and Joachim-Bélisaire Vésanes, the hands frame the faces and erase the limit between the fingertips and the folds around the eyes. Joachim-Bélisaire Vésanes' hands do not hide his half-closed eyes: his hands look at us, and we see the expression in his eyes.

So this is the impossible achieved by the portraits of Jean-Luc de Laguarigue: they make the sovereignty of seeing reciprocal. The audacity is not only to cause the subject to look, but more radically to do away with the subject in favour of the person and to bring to light, through the transparency of social relations, a trade of opacities. The photographer has found, in the look of the child freed from camera obscura, the face of his contemporaries.

JEAN-LUC DE LAGUARIGUE

Photographe martiniquais né en 1956 dans une Habitation, Jean-Luc de Laguarigue découvre très jeune la photographie. C'est par elle qu'il entreprend de redécouvrir son pays. Son travail circule par-dessous les frontières nationales laissées par la colonisation, des Antilles françaises à Cuba, de la Guyane à Sainte-Lucie. À cet égard, il part du travail de Walker Evans fait dans les États du sud des États-Unis dont il développe les prolongements dans la Caraïbe et jusqu'au continent sud-américain. Ses photos ont notamment été exposées aux *Sixièmes rencontres africaines de la photographie* à Bamako en 2005, à La Villette à Paris en 2009, et à La Maison française d'Oxford en 2008. À la Martinique, à l'initiative de José et Florette Hayot, son travail est exposé régulièrement aux Foudres HSE.

GUILLAUME PIGEARD DE GURBERT

Agrégé et docteur en philosophie, il a vécu en Martinique de 2004 à 2012 où il a enseigné en khâgne et à l'Institut Régional des Arts Visuels de la Martinique. Il travaille sur la photographie de Jean-Luc de Laguarigue depuis une dizaine d'années dont il a préfacé les ouvrages : *Gens de Pays* (2006), *The rest* (2008), *Martinique Ltd* (2009), *Tout'moun* (2009), *Nord-Plage* (2014). Il est actuellement professeur en khâgne à Limoges. Il est l'auteur d'ouvrages philosophiques (*Contre la philosophie*, Actes Sud, 2010 ; *Kant et le temps*, Kimé, 2015, *Le spectre du possible*, Kimé, 2016 ; *La Philosophie*, Rue des Écoles, 2017), d'un essai sur l'art (*Le mouchoir de Desdémone*, Actes Sud, 2001) ainsi que de plusieurs articles sur l'art et la littérature créoles, notamment la préface de *L'Empreinte à Crusocé* de Patrick Chamoiseau (Gallimard, Folio, 2013).

