

Martine Lacas

Catalogue de l'exposition *Les perspectives dépravées*  
2022

1

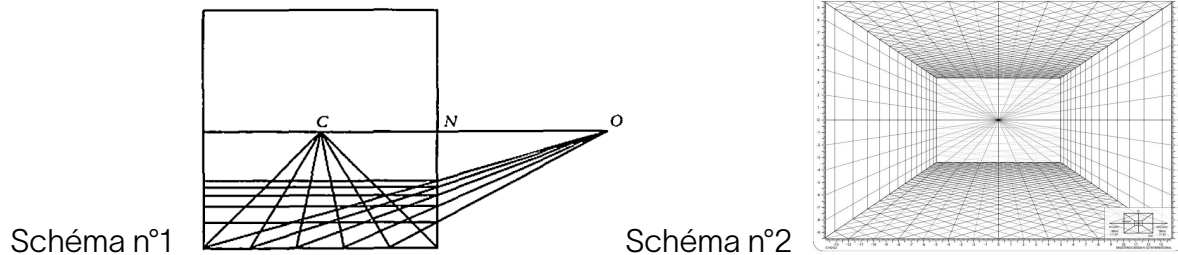
Je ne veux pas écrire « sur » *les Apories (Les Perspectives dépravées)*. Pour abondante en détails qu'elle soit, la description ne peut qu'échouer à se substituer à l'œuvre et à dire ce qu'elle est. Même en s'interdisant le moindre lyrisme, elle se trompe en prétendant avoir fait mourir l'auteur et, sur le tombeau de cet égocentrique cadavre, faire surgir du texte impartial le monument de l'œuvre. Je veux savoir **me** dire ce que c'est d'être **avec** elles et parvenir à *l'écrire*.

Tout ce qui, dans ma contemplation, s'informe des savoirs, des émotions et des expériences, des traits culturels et sociaux que je partage avec quelques-uns de mes contemporains, ne livre qu'une connaissance statistique du groupe socio-culturel dont historiquement je relève : je ne suis pas un sujet universel. Cela pourtant ne m'accule pas fatalement au relativisme, du plus trivial, « les goûts et les couleurs », au plus proverbial « chacun voit midi à sa porte ».

Au contraire, bien que je ne vous sois rien, ma **subjectivité** inexorablement perceptible dans ce texte ne m'interdit pas d'affirmer qu'il porte la trace **objective** de l'œuvre. Nul besoin de recourir à un raisonnement dialectique pour résoudre cette présence contradictoire du subjectif et de l'objectif qui, dans ce cas précis, n'est pas une aporie. Car ce n'est pas de moi ni de l'œuvre en soi dont je témoigne, mais de la relation qui s'engage entre elle et moi. J'ignore ce que doit être cette rencontre tout en sachant qu'à un moment elle se fera reconnaître comme telle. J'ignore dans quelle situation questionnante cette œuvre veut que je me risque tout en sachant qu'à un moment je saurai de quelle sorte de vouloir-dire je dois me mettre confusément en quête, pour tenir face à elle, pour qu'elle tienne face à moi. Si elle avait été autre qu'elle est, elle aurait donné lieu à une toute autre rencontre, à une fausse rencontre ou à pas de rencontre du tout.

Me trouvant face à l'une des six photographies, peu importe laquelle, immobile que je suis à regarder sa fixité spectaculaire pour savoir quoi écrire, je ne suis pas seule. Il n'y aura donc en ce texte d'autres deuils à faire que celui de mon absolue souveraineté et celui de l'indifférence de l'œuvre.

Immédiatement, les six photographies, particulièrement les austères « cellules » de l'*Aporie 1* et l'*Aporie 2 (2)*, suscitent le souvenir familier de deux schémas illustrant la méthode pour construire la plus simple des perspectives en peinture.



Dans le schéma n° 1, **O** marque la hauteur à laquelle se situera le **point de vue** du spectateur relativement à l'espace figuré dans l'image. **[ON]** est la distance choisie entre le point de vue et le plan de l'image, **O** peut donc être aussi nommé point de distance. Le point **C** sur lequel le regard du spectateur doit se centrer prioritairement, se nomme **point centrique** (ce qui signifie pas qu'il occupe toujours le centre de l'image). Logiquement, il est toujours à la hauteur de **O**. La ligne droite qui passe par **O**, **N** et **C** est appelée **ligne d'horizon**. Vers **C**, convergent les lignes tirées depuis la ligne de base, les **convergentes** ou **lignes de fuite** : c'est pourquoi il est plus courant de nommer **C** point de fuite plutôt que point centrique. L'on voit dans le schéma n°2 que d'autres lignes peuvent être tirées depuis les trois autres côtés et que certaines peuvent l'être entre la base ou le sommet de l'image et le point **O**.

Toutes font apparaître sur la surface plane de l'image une boîte spatiale au fond de laquelle s'est déplacé le point **C**. J'observe toutefois, au prix d'un pénible effort d'attention, que **C** et **N**, et tous les autres points de la droite passant par eux, sont des points d'une même horizontale tracée sur la surface. La vive tension à laquelle m'expose la coexistence paradoxale de ces deux visions contradictoires s'apaise dès que je cède à l'« effet merveilleux »<sup>a</sup> de la profondeur creusée par l'artifice perspectif.

Je sais d'expérience que les bas-côtés d'une route sont parallèles bien que je les voie se rejoindre au loin. Sans la certitude acquise de la réalité de leur parallélisme, comment oserais-je conduire sur cette route ? Puisque la vallée existe avant que je n'atteigne le point de vue du belvédère<sup>b</sup>, puisque tous les murs de la pièce où j'écris sont d'une hauteur égale et le demeurent en mon absence, puisque l'image me donne à voir cette boîte spatiale telle que je la verrais si, en réalité, la distance **[ON]** me séparait de son seuil, pourquoi ne pas céder à l'idée que je pourrais reconnaître cette boîte si elle était construite dans les trois dimensions de l'espace ?

Les *Apories (Les Perspectives dépravées)* sont des photographies prises avec un appareil argentique. Les tirages n'ont fait l'objet d'aucune manipulation numérique. Ils reproduisent l'image réelle de diverses constructions, objets et corps, telle qu'elle était projetée par l'objectif sur le dépoli de la chambre photographique.

- a.** Sabine Meier, « image artificielle, des effets merveilleux », *voir pages suivantes*, où « merveilleux » est à entendre dans le sens de « qui cause un vif étonnement par son caractère étrange et extraordinaire »  
**b.** De l'italien *bel* « beau » et *vedere* « voir ».

### 3

Au vu du schéma n°1<sup>a</sup>, il apparaît que le point de fuite dans l'image est la projection du point de vue qui se trouve en dehors d'elle. Plus exactement, il est la projection du point de vue d'un individu, encore absent, spectateur à venir de la présence de l'image et de ce qu'elle représente. L'image perspective fonctionne comme un miroir analogique où le reflet du spectateur, sous la forme d'un point, s'y trouve avant qu'il ne la contemple. L'antériorité du choix du point de fuite et du point de vue, à l'origine de l'image, est donc aussi la futurition de mon point de vue à l'instant où je regarderai l'image perspective.

Sachant que l'optique photographique procède de la perspective monofocale<sup>b</sup> illustrée dans les schémas n°1 et n°2, je peux dire que chacune des six photographies, littéralement, me suppose<sup>c</sup>, me « pose comme vraie » avant même que je n'en sois, en vérité, sa spectatrice.

En conséquence de quoi et me plaçant sur le plan de la logique pure, je peux tenir pour faux les jugements affirmatifs « je suis présente dans l'image » et « je suis absente dans l'image ». Mais je peux tenir également pour fausses leurs négations « je ne suis pas présente dans l'image » et « je ne suis pas absente dans l'image ». En effet, si l'on considère que la présence n'est qu'une partie du mode d'existence de tout ce qui est dans l'image et que l'absence n'est qu'une partie du mode d'existence de tout ce qui n'y est pas, alors, pour dire ma position, je suis contrainte de concevoir un tiers-lieu et un mode d'existence supplémentaires où je ne suis ni incluse totalement ni exclue totalement de la présence ou de l'absence, où je suis, en même temps, une partie de ces totalités et hors d'elles, où je suis donc non-absente et non-présente. Entre le oui et le non, définitifs, je dois penser un indéfini, un neutre utopique. Une position impensable où ne se réalise jamais la synthèse pacifiante et statique de la négation et de l'affirmation, où jamais ne se résout l'incohérence logique de la présence conjointe des contraires. Une position où se déploie à l'infini la dynamique de leurs forces contradictoires et de leurs différences. Un point de dissentiment où peut s'appréhender la contrariété même des contraires qui fonde leurs relations.

Nota bene : -Le verbe « supposer » signifie aussi « soumettre quelque chose à une opération de l'esprit ». Si l'on accepte l'idée que je suis « supposée » par les perspectives des six photographies, il en découle que je suis soumise, par elles, à une opération de l'esprit.

**a.** Voir texte 2.

**b.** Avec un point de fuite unique.

**c.** verbe emprunté au latin *supponere*, composé de *sub*, « sous », et *ponere*, « placer, poser », « placer dessous ».

Des six photographies, ne me sont donnés à lire que leur titre, *Aporie*, et leur sous-titre simple ou composé. La première se nomme *Aporie 1 - Portrait of John Meridian*, la seconde *Aporie 2(1)*. Passé la première seconde, légitimement nommée *Aporie 2(1)*, la deuxième seconde, *Aporie 2 (2) - La chambre de Mr P.* est la troisième photographie. À ce doublet suspect, *2 x 1* photographie singulière, succède en toute logique *Aporie 3 – 1 x 2*, qui est la quatrième photographie. Dès lors, à compter de cette photographie qui me paraît d'abord ressembler, en usant d'une métaphore trompeuse, à un bégaiement du visible, la cinquième photographie est la quatrième aporie, la sixième est la cinquième.

Le comptage ordinal des cinq apories (de la première à la cinquième) ne coïncide pas avec celui des six photographies. Le décalage me cause un trouble passager mais je sais que cela est imputable au dédoublement de la seconde aporie. Il ne me met donc pas à l'épreuve d'une infranchissable contradiction logique, d'une aporie qui laisserait la pensée « sans chemin », ἀ' π' ο' ρ' ο' ζ, *a-poros*, entre la chose, le nom et le sens.

Dans des intérieurs rudimentaires en planches de contreplaqué, sortes de matérialisations exemplaires de schémas perspectifs, je vois d'abord :

1. un corps ectoplasmique et luminescent, nu et sans pied, en marche au premier plan, son tronc sectionné net par la base du mur du fond, et/ou cet ectoplasme passant au même instant devant et derrière la paroi du fond, et/ou le même, qui, bien que debout, se répand sur le sol à moins qu'il ne se soit glissé dans l'infirmes interstice à l'intersection de la paroi du fond et du sol pour reprendre volume et position verticale au premier plan,
2. un double *upside down* croisé : avec statuette de chat en céramique : pattes par-dessus tête/tête par-dessus pattes, envers/avers,
3. encore un double *upside down* croisé : sol/plafond, terre/ciel,
4. un unique cliché avec deux fois le même homme dans deux pièces jumelles que sépare une cloison dont la finesse se meut en une remarquable épaisseur à la manière du *Flatiron Building* de Manhattan,
5. des éléments structurels du bâti qui occupent symétriquement, de part et d'autre de la ligne d'horizon, une situation contradictoire – avant/arrière, interne /externe– et une figure humaine qui, bien qu'en mouvement, me paraît condamnée, en conséquence, à un éternel suspens sur la neutralité du seuil, ni dedans, ni dehors,

6. enfin, à travers une vaste baie en bande, d'inspiration moderniste, un paysage industriel, et j'en conclus que la sixième photographie pourrait ne pas être une aporie. J'ai tort.

**a.** Sens dessus dessous.

**b.** L'immeuble dit « le fer à repasser ».

## 5

Si j'ai tort de ne pas reconnaître une aporie dans la sixième photographie, je me trompe également quand j'identifie à une aporie ce que je vois photographié dans les cinq premières. Pour le comprendre, nul besoin de fouiner dans les pages du cahier de travail de l'artiste. N'y est inscrite que la suite des occasions successives, négligées ou saisies, au cours de laquelle elle a progressivement trouvé une forme visible, possible et non définitive, de la question que l'œuvre posait confusément avant même d'apparaître comme œuvre. Le cahier témoigne de la délimitation graduelle de la place encore vide d'un je-ne-sais-quoi, il est le récit de cette entrevision intermittente et toujours recommencée d'un quoi dont « je » ne sais pas ce qu'il est mais dont « je » sais **qu'**il est. Par exemple, je lis que l'artiste s'est écrit cette question : « Est-ce que l'avenir existe déjà dans le futur ? »<sup>a</sup>. On dirait un non-sens mais il n'en est rien : l'énergie calorifique du pétrole, grâce à laquelle je peux aller en auto jusqu'au belvédère en quelques heures existait déjà quand mon ancêtre pouvait s'y rendre en carriole en plusieurs jours. Cela ne signifie pas que l'automobile était déjà garée en attendant que ses inventeurs la découvrent. Il aura fallu que des occasions soient saisies, que les bifurcations qu'elles ouvraient soient empruntées, que des réponses à des problèmes momentanés soient improvisées, que des décisions soient prises : tout cela pouvait aussi échouer et ne jamais devenir. La réalité de mon ancêtre lui aurait fait dire que l'existence de ma voiture est impossible.

J'ai donc tort parce que je vois aussi:

1. des fils qui tiennent suspendu dans l'espace un panneau de bois derrière lequel passe l'ectoplasme,
2. le cliché présenté bas en haut d'une structure en bois non pas creuse mais saillante, une pyramide tronquée sur laquelle a été posée la statuette en céramique d'un chat,
3. encore le cliché présenté bas en haut d'une mise en scène dans l'atelier de l'artiste, avec une demi-chambre posée sur le sol et une photographie de paysage, accrochée ciel en bas,

4. deux jumeaux dont l'expression diffère sensiblement dans une unique structure composée de deux cellules dont les orientations respectives diffèrent sensiblement elles aussi,

5. un bâti avec deux piliers qui, intentionnellement, n'ont pas été fixés à la verticale et un seuil qui dépasse l'aplomb du bandeau supérieur.

Quant à la sixième, l'expérience à cinq reprises d'un dérangement de ma perception, fait que je me demande : « *Is it the very end of something or is it just the beginning ?* »

a. Sabine Meier, *Carnets de travail*

## 6

Devant cinq des six photographies de ces espaces que j'ai perçus immédiatement comme « n'allant pas de soi », une opération de l'esprit m'a permis de trouver un passage pour surmonter l'obstacle de l'aporie. Il m'aura fallu pour comprendre l'étrangeté problématique de ces espaces, mobiliser des techniques interprétatives et des savoirs, aux degrés d'abstraction variable : percevoir des câbles ou le carrelage d'un sol, positionner l'image à l'envers, prolonger en imagination les lignes de fuite principales et secondaires pour localiser le ou les points de fuite, identifier des types de perspectives<sup>a</sup>, me rappeler que l'appareil photographique (de l'artiste) produit une image monofocale avec un point de fuite centré, déduire que l'étrangeté du perçu s'explique par une manipulation, antérieure à la prise de vue, sur la structure même des espaces photographiés. Outre les indices délibérément laissés visibles dans ses photographies, l'artiste a fait le choix d'exposer avec elles un ou plusieurs de ces « décors » construits ou d'en révéler les étapes de leur conception dans son cahier de travail. Ils ont été construits pour que, dans leur image photographique, je perçoive telle profondeur, telle ampleur mais aussi telle « impossibilité ». Tout s'explique. Fin de l'aporie ?

Mais, dès lors, je comprends que ma familiarité avec l'espace d'**Aporie 5** ne s'explique que par une architecture « **dépravée** » : le sol et le plafond en pente, les murs en trapèze ont, dans les trois dimensions de l'espace, la géométrie irrégulière d'un espace inhabitable qui « ne va pas de soi ». De ma rencontre avec les cinq premières photographies, dois-je apprendre à me défier des images ressemblantes, de mes impressions visuelles, trompeuses sans le secours de ma raison ? Dois-je douter de mon égocentrique point de vue ? Dois-je en conclure, avec la sixième, que le Réel

m'est impossible ? Et, seule, m'en aller mastiquer ce vieux rudiment amer de philosophie sceptique ?

Je ne suis pas un point géométrique fixe. Je ne suis pas un œil immobile. Le monde n'est pas une surface plane ni ne tient dans un cadre. Nous voilà dos à dos.

Mais, parce qu'elle me trouble, je veux pourtant que dure ma rencontre avec l'œuvre, qu'elle se tienne, elle et non une autre que j'aurais purgée de sa « dépravation ». Alors, je saisis l'occasion, troublante, de voir une chose et son contraire, de ne pas faire cesser à jamais la contrariété de nos spatialités, de nos orientations, de nos centralités, de nos logiques, de nos pertinences et de nos impertinences contradictoires. Je déprave mon ordinaire et familière spatialité au lieu même de l'aporie. Il se peut qu'elle s'élargisse de ce je-ne-sais-quoi entre l'œuvre et moi. **Somewhere**<sup>b</sup>...

**a.** Dans *Aporie 3 – 1 x 2*, les deux cellules ont été construites chacune selon une perspective monofocale ; l'espace d'*Aporie 5* a été construit selon une perspective bifocale, à deux points de fuite.

**b. Quelque part.** Dans le cahier de travail, je relève aussi cette phrase « **Stay away from gravity problems** » (« Reste à l'écart des problèmes de gravité »). Assurée de la maîtrise qu'a l'artiste de la langue anglaise, je l'interprète comme une injonction qu'elle s'est faite à elle-même. Mais je me risque aussi à imaginer que l'artiste se l'est « entendue » dire par l'œuvre, quand l'une et l'autre travaillaient de concert à son instauration.