

Martine Lacas

Conférence à propos de l'exposition *Portrait of a man*

Muma, Le Havre

2015

La chambre-Raskolnikov

Me voici en ce lieu pour parler devant vous, à vous. Dans le cadre du mois de l'architecture. Pour parler de l'œuvre photographique de Sabine Meier. Et particulièrement de son rapport à l'espace et à l'architecture.

Je ne suis ni architecte, ni photographe ; ma formation et mes recherches en histoire et théorie de l'art ont été et demeurent consacrées à la peinture. J'écris sur les images peintes. De la Renaissance jusqu'au XIXe siècle, mais je n'outrepasse qu'en de rares occasions les bornes du XVIIe siècle.

J'écris aussi. Dire ça, « j'écris », intransitivement, sans complément d'objet, tout le monde le sait, c'est une façon d'avouer qu'on écrit de la fiction, des histoires. De ne pas dire lesquelles, pas tout de suite, laisse inévitablement à penser que dans cette façon de dire, c'est l'écriture dont on fait l'aveu.

Et puis j'écris sur les images de Sabine Meier. Elle photographie, j'écris.

A partir de là, vous pourriez légitimement vous demander comment je vais bien pouvoir en arriver à l'espace et à l'architecture, au rapport que Sabine Meier entretient avec ceux-ci dans son œuvre photographique et précisément dans *Portrait of a man*.

À ce point de mon discours, n'ayant évoqué le terme d'architecture que sur un mode apparemment négatif — pour vous dire que je n'étais pas architecte, que j'étais spécialiste de peinture ancienne,—, eh bien, nous sommes déjà dans quelque chose qui s'apparente à un espace architectural.

Certes, rien de tangible ni de praticable mais on imagine. Quelque chose comme un seuil — j'ai dit « me voici en ce lieu »—, quelque chose comme un vestibule où je me suis présentée à vous, où j'ai pris soin d'accrocher aux murs des images, des indices, des je-ne-sais-quoi qui laissent à penser — tout le monde fait ça chez soi, dans son entrée— et puis je vous ai dit qu' " à partir de là, vous pourriez légitimement vous demander etc." À partir de là, —il faut prendre l'expression au pied de la lettre—, nous entrons dans un espace. Une scène est édiflée où il s'agit pour moi de vous raconter quelque chose, où il s'agit pour vous d'imaginer ce que je vous raconte, où il s'agit pour vous comme pour moi d'aller un peu plus loin que ce vestibule, d'entrer dans cette architecture.

J'avais pensé d'abord que la première pièce serait un salon de peinture. Mais j'ai changé d'avis. La première pièce est la chambre de Raskolnikov. Celle que vous avez pu voir au terme du parcours labyrinthique de l'exposition. Un cul de sac. Une impasse. Après, rien, il faut faire marche arrière. La chambre—témoin donc. Une représentation de chambre, tridimensionnelle, construite en médium. Quatre murs, un lit, une chaise, une fenêtre ouvrant sur une photographie de paysage havrais. Vraie-fausse fenêtre, vrai-faux dehors. Un décor minimal. Celui des photographies. On le reconnaît. C'est rassurant ... c'est aussi décevant ! Un espace clos, vide, presque rien à y voir, juste ce truc, cette feinte, de la vraie-fausse fenêtre ! Mais surtout l'absence de celui qui lui donne son nom à cette chambre impersonnelle, sans dehors, sans issue. Cette chambre qui nous déçoit, on se dit que quelque chose y manque. Pourtant je n'interprète pas cette déception comme l'effet d'une faiblesse altérant la qualité de l'exposition. La chambre n'est pas une pièce rajoutée. Ni un reste. Il faut d'ailleurs la renommer : non pas la chambre de Raskolnikov mais la chambre-Raskolnikov. Je m'en expliquerai.

Je reviens donc à mon idée première. Le salon de peinture. C'est ici que Sabine Meier et moi nous aimons à nous rencontrer et nous entretenir de certains tableaux de la Renaissance. Le premier dont nous avons discuté fût peut-être cette Sainte Conversation de Domenico Veneziano. Une scène architecturale et des personnages qui en occupent les trois dimensions fictives : hauteur, largeur, profondeur.

Fictives pas seulement parce qu'elles sont figurées dans les deux dimensions de la surface picturale. Fictives parce que bien que les éléments qui composent cette architecture soient reconnaissables, identifiables (colonnes, arcs brisés, voûtes,



niches, plaisant décor polychrome), bref ressemblants, ils composent un lieu dissemblable, un espace impossible. Enfin seulement possible dans cette peinture qui réunit d'ailleurs dans une scène unifiée des personnages que la chronologie sépare.

Comparons le haut et le bas.

Le sommet des arcs touche le bord supérieur du tableau et la surface que les arcs dessinent semble se confondre avec la surface du

tableau, avec la limite antérieure de la boîte spatiale. Après sont les voûtes, puis les arcs d'un rose plus soutenu, puis une galerie à ciel ouvert, enfin au delà du mur du fond creusé de niches, un jardin planté d'orangers dont on n'aperçoit que les branches sommitales. Une profondeur architecturale donc. Bien imitée.

Observons le bas. Entre le bord inférieur du tableau et les degrés du piédestal où trône la Vierge à l'Enfant, un sol, un carrelage vu en un fort raccourci. Une distance non négligeable entre le seuil du tableau et la première marche.

Considérons les colonnes à présent. Compte-tenu de la partie supérieure de l'arcature, se confondant avec la surface du tableau, les colonnes devraient se dresser entre les personnages, voire les occulter partiellement. Les colonnes qui encadrent la Vierge, quand on observe leur base, sont à l'arrière de l'exèdre où elle se tient. Mais dans leur partie médiane, elles semblent tracer l'espace d'une niche qui la contient.

Maintenant, imaginons que la Vierge se lève. Elle serait aussi grande que les saints du premier plan. Le puissant raccourci du carrelage et de l'exèdre implique pourtant une distance. Vue de plus loin, la Vierge debout devrait être plus petite. Or elle est plus grande. C'est donc qu'elle échappe, par nature, à la commune mesure, aux règles de la perspective, c'est donc qu'aucune diminution ne peut amoindrir sa grandeur. Ce que perçoit l'œil sensible à première vue est contredit par l'image invisible, immatérielle qu'en déduit l'œil de l'esprit.

Dans le salon de peinture, imaginez qu'il y a aussi cette Cène d'Andrea del Castagno peinte pour le réfectoire de Sant'Apollonia à Florence. Ici pas de colonnes penchées. Rien à redire quant à la perspective qui n'enfreint aucune règle de la



géométrie. Pourtant encore une fois, l'œil de l'esprit qui analyse l'image visible dénonce les impressions de l'œil sensible devant cette image.

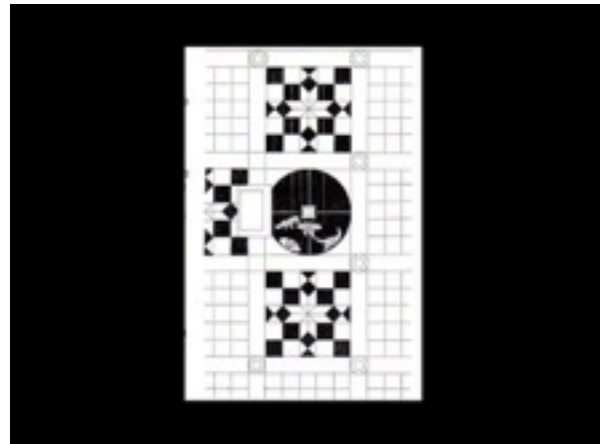
Sur le mur du fond, il y a les six cadres de pierre et un bandeau d'entrelacs. Eh bien, quoique nous en laisse accroire notre impression, ce sont les six mêmes panneaux et le même bandeau qui ornent les murs latéraux. Ils semblent très courts parce que la perspective est très accélérée comme le prouve le motif

du carrelage du sol. Les bancs de droite et de gauche sont donc aussi longs que le banc du fond où sont assis le Christ et les apôtres. Si l'on se fie aux lois mathématiques de la perspective, ils sont donc très loin du bord de la représentation. Or, ils semblent tout près. Où est-ce la démesure qui prend sa place dans la mesure ?



C'est la même disjonction qui est à l'œuvre dans l'Annonciation du polyptyque de saint Antoine de Piero della Francesca. L'exactitude de la perspective qui imite l'architecture du cloître à la perfection empêche de voir ce qu'elle représente. Ce qui est matériellement tracé et peint ici, qui est bien là sous nos yeux, n'est pourtant concevable qu'en esprit. Contrairement à ce qui nous apparaît, l'Archange et la Vierge ne peuvent se voir puisqu'une colonne se dresse entre eux, la colonne symbole du Christ, et la plaque de marbre, pierre semblable à celle où fût oint le Christ

après sa mort, ne semble proche que par l'effet d'une perspective en très fort raccourci.



Il n'y a pas de tromperie non plus dans La Flagellation du même Piero. Le peintre ne se joue pas de nous. Les mesures sont données, en toute franchise, méticuleusement, à l'œil nu. La mesure ici c'est l'écart entre les deux colonnes. Les rectangles rouges au sol sont des carrés, nul ne peut l'ignorer même si l'on y voit des rectangles et les personnages en conversation à droite ne sont pas tout près mais à une grande distance du Christ flagellé sous les yeux de Pilate. C'est ce que doit déduire l'esprit qui connaît les lois de la perspective.

À moins que de cette disjonction, de cette incompatibilité, de cette lutte, de ce retournement de la perspective, on soit forcé de se dire ce dont on ne peut pas parler. De voir en pensée là où les mots échouent, d'atteindre, d'attendre, ce qui ni ne s'imite, ni ne se duplique, ni ne se désigne.

Enfin, même si notre salon de peinture en compte bien davantage, je voudrais évoquer un dernier tableau.

Un petit panneau narratif qui a pour sujet l'Histoire de Saint Nicolas, peint par Fra Angelico. Sa naissance miraculeuse, debout à peine né pour recevoir



le baptême. Don de sacs d'or à un voisin ruiné pour doter ses filles vierges qui ne seront pas obligées de se prostituer. Au centre, sa désignation comme évêque de Myre : une voix s'était adressé à un évêque de la région l'exhortant à consacrer le premier homme qui rentrerait dans l'église. Et ce fût Nicolas. Trois épisodes, trois époques, trois lieux, trois fois Nicolas. Trois espaces architecturaux. Trois décors pourrait-on dire. Mais dont l'intérêt pourtant n'est pas de former un espace vraisemblable pour y accueillir les protagonistes de cette histoire, ni de distinguer ce que la peinture réunit.

Les lignes perspectives des deux bâtiments ouverts à droite et à gauche convergent en un point de fuite apparemment insignifiant s: sur le montant de la porte de l'église, sur le bord d'un rectangle obscur, où il n'y a rien à voir qu'une discrète silhouette, presque invisible, qui s'engage dans cette surface noire : la vocation de saint Nicolas.

Apparemment tout paraît simple. Puisque l'architecture possède une grammaire, des règles, un ordre selon lesquels sont agencés les éléments qui composent le bâti, il suffirait donc de désigner ici le sol, ici le mur, ici la colonne, ici la porte, ici le toit, il suffirait d'observer comment l'un s'articule à l'autre. Mais faisant cela, nous dirions seulement qu'il y a du bâti. Nous dirions seulement que dans ces peintures, à l'exception de la première, il y a du bâti représenté à la perfection, si bien représenté qu'on pourrait en produire une maquette, qu'on pourrait l'édifier vraiment.

Dans toutes ces œuvres cependant, le visible est ailleurs. Il est arrivé quelque chose à l'espace et au temps. Souvenons-nous de la perspective accélérée dans L'Annonciation de Piero : dilatations, contractions, inversion du proche et du lointain, du bref et du long, l'un pour signifier l'autre et inversement. Il est arrivé quelque chose au réel et à l'ordre du monde. Quelque chose qui se rajoute, qui vient en plus de ce qu'il y a déjà, qui vient en plus du « il-y-a », qui force, peut-être pas à dire, mais au moins à vouloir dire, à sentir cette poussée d'une pensée qui, de se voir, devrait pouvoir se dire.



La pièce suivante est l'atelier de Sabine Meier. Elle y construit des boîtes spatiales, des lieux. Planches de médium, clous, vis, étais. Elle y installe ses modèles, ses photographies de modèles tirées sur des bâches, quelques éléments

succincts de mobilier. Observons par exemple, dans ces deux versions, la **Métamorphose 4**, tirée de la série des **7 Métamorphoses** : immédiatement, saute aux yeux la relation de parenté avec les tableaux que nous venons de voir.

La construction d'un espace compartimenté mais unifié, un espace construit pour mettre ensemble des époques et des lieux distincts, construit pour que nous y voyions sans sourciller plusieurs fois la même personne engagée dans différentes actions, à différents moments.

Autorité avec laquelle s'impose la substance, la matérialité de la chose fixe, sa constance, autorité rassurante et convaincante du lieu édifié. Le temps y passe, le sujet humain y transite.

Relation de parenté avec les tableaux également par le recours aux effets de perspective, effets d'autant plus puissants que, comme dans les tableaux, les trajectoires que la perspective impose au regard, le chemin que parcourt virtuellement, imaginativement, le sujet-spectateur immobile, le spectateur assigné entre point de vue et point de fuite, ces transitions d'ici à là-bas et vice-versa, l'objet architectural les matérialise.

Mais la relation de parenté quant à l'usage du lieu architectural, si elle est indéniable, comme la ressemblance du père au fils, n'est pas sans dissemblance. Pas seulement parce qu'il y a là de la peinture et ici du photographique. Quoique le photographique ne soit pas sans importance, qu'il n'ait pas son mot à dire, à nous faire dire. Photographier, en tout cas pour Sabine Meier, ce n'est pas faire en plus vite, en plus juste, en plus ressemblant, la représentation que le peintre produit avec des pinceaux.

Certes la boîte optique, l'appareil photographique, est une sorte de système perspectif mécanisé hyper-compétent. Il suffit d'organiser le visible, le tangible, les objets, les corps, le réel, de construire pour de bon un lieu architectural dans son atelier ou d'en trouver un, à New York ou au Havre par exemple, et on appuie sur le déclencheur pour mettre ça ensemble dans une image. Et parce qu'il faut l'obstacle et l'opacité relative des corps et des milieux matériels pour que les photons impriment diversement la pellicule, parce que sans ce phénomène physique et chimique, il n'y a pas de photographie, on est enclin à considérer que la photographie atteste de l'existence du photographié.

Qu'elle est une preuve : le vu existe bel et bien, celui qui a vu aussi par la même occasion. C'est indéniablement plus fiable que la peinture, n'est-ce pas ?

Je ne vais pas vous dire le contraire. Ce que je veux vous dire, en revanche, c'est que Sabine Meier, loin d'utiliser le photographique pour faire de la peinture « en mieux », l'utilise pour en faire « en pire ».

Je m'explique. Devant les représentations architecturales des peintures citées précédemment, un effort mental de conversion permet d'imaginer



l'espace en trois dimensions feint grâce au système perspectif sur la surface en deux dimensions. Là où il y avait, sur une surface très étroite du tableau, sur une très courte longueur, beaucoup de colonnes très rapprochées, il fallait imaginer un très long portique. Là où il y avait une diagonale, corriger mentalement la déformation par une horizontale, le rectangle par un carré, etc. On pourrait aller jusqu'à construire vraiment les édifices.

Quand je dis que Sabine Meier fait de la peinture « en pire », c'est précisément parce qu'elle photographie des corps et des lieux qui sont devant son objectif. Peut-être faut-il le savoir, mais je vous le dis parce que je le sais : dans ses photographies, le linteau d'une porte qui apparaît en diagonale, ou l'espace très étroit entre les deux montants, le rapprochement de plus en plus accentué des ouvertures, ce ne sont pas des effets de raccourcis.

Les chambres, les couloirs et les antichambres, tels qu'ils s'élevaient sur la scène de l'atelier sont tels qu'ils apparaissent dans la photographie. Eh oui ! les linteaux sont penchés et un homme même très mince aura toutes les peines du monde à passer par certaines des portes de ces décors. Tel que c'est perçu, c'est.

La déformation est pré- photographique. Il faut le savoir, certes.



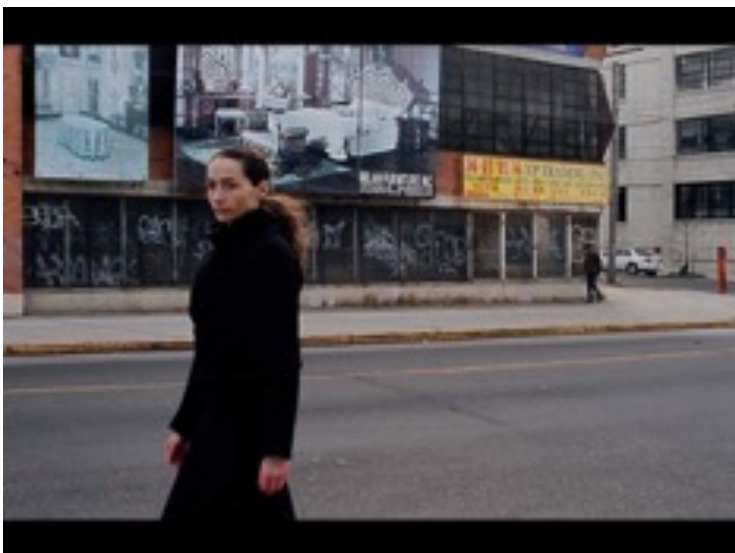
En revanche, quand autour de la scène on voit l'atelier, son bric-à-brac, sa voûte, quand on en jauge à peu près la profondeur, quand on voit que c'est photographié, que c'est donc

du réel sous la lumière, alors, quand on considère les deux profondeurs latérales de la *Métamorphose 4*, plus rien ne va. La voûte entière et la partie qu'on en aperçoit dans la pièce de gauche, ça ne va pas. Les rails électriques de la voûte qui convergent dans la pièce centrale, ça ne va pas, le long couloir de droite, ça ne va pas non plus. Et puisque c'est photographié, impossible de remettre de l'ordre architectural mentalement. C'est avant l'image qu'a eu lieu la disjonction.

Le lieu matériel, l'espace en trois dimensions où circulent non des corps de peinture mais des corps vivants de modèles, Sabine Meier les construit et les photographie. Ce faisant, elle a un unique dessein en tête : les deux dimensions de l'image. Elle construit des lieux déjà déformés par l'image. L'espace architectural dans ses photographies n'est pas impraticable à cause de la projection des trois dimensions de l'espace dans les deux dimensions de l'image. Il est impraticable, il est désuni, défait, composé de lieux incompatibles, impossibles, à l'état pré-photographique, dès les trois dimensions.

Contrairement aux peintures citées, la disjonction n'opère pas entre le perçu et le su, entre l'impression sensible et la représentation mentale qui puise aux sources de la raison géométrique pour remettre les murs parallèles et les diagonales à l'horizontale. La disjonction n'opère pas non plus entre l'espace architectural et les figures qui s'y trouvent : puisqu'elles y ont été photographiés, leur présence en ces lieux est attestée. Le pouvoir d'attestation du réel que détient le photographique, ce qu'on appelle d'ordinaire sa dimension de document, Sabine Meier l'utilise à rebours non pour garantir le lieu architectural mais pour le faire vaciller, le déconstruire.

Si l'espace architectural est incohérent et disjonctif à l'image, c'est donc qu'il l'était devant l'image. Il ne faut pas se fier au lieu, à sa clôture, à la partition qu'il impose entre le dedans et le dehors, entre le dessous et le dessus, etc. Il n'y a pas plus de dehors qu'il n'y a de dedans.

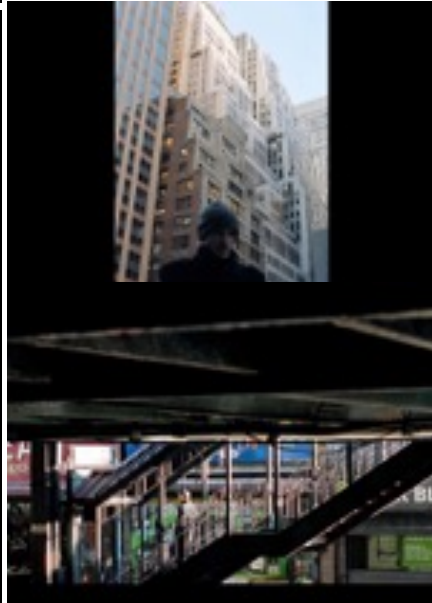
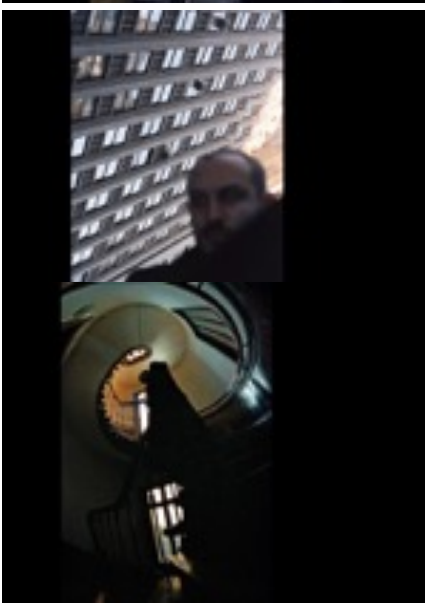
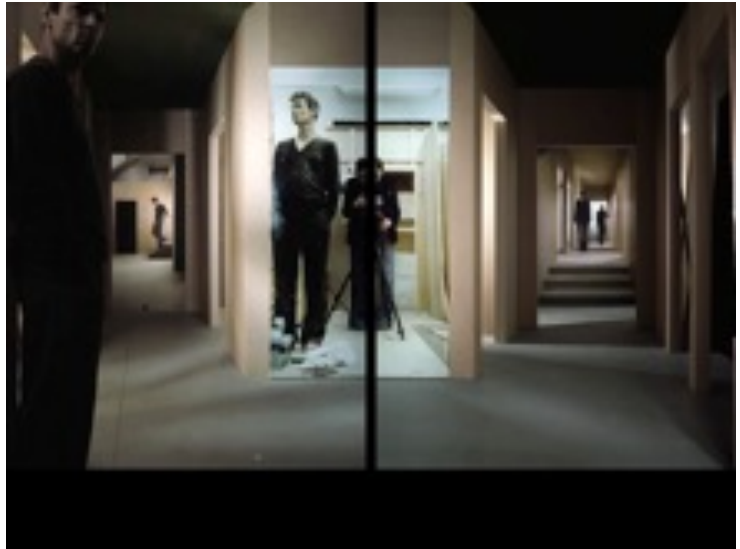


Déambulation tragique de Sonia devant les grandes images dérisoires des interiorités appropriables.

Je reviens à la *Métamorphose 4* dans sa version en diptyque. Le point de convergence de toutes les lignes de fuite n'est ni dans la surface de l'image, ni dans la profondeur du lieu. Il est entre. Un non-lieu, un neutre, ni l'un ni l'autre ;

Contrairement aux peintures citées, la disjonction, et avec elle l'inquiétude, l'anxiété qui peuvent en résulter ne se résorbent pas

dans la production apaisante d'un super-signifiant : par exemple, Dieu, père et fils, un au-delà idéal du visible et de la mesure, le repos dans l'unité. Le point de fuite, ici, ne nous conduit inéluctablement qu'à un échec du signifiant. Le plus de pensée auquel ce point nous enjoint n'est pas une résolution du conflit par la transcendance : il nous enjoint de penser jusqu'à l'angoisse.



L'angoisse, *angustia*, le passage étroit, c'est toute l'affaire de **Crime et Châtiment**. Angoisse de la limitation de l'être, muré en lui-même, en son for intérieur comme Raskolnikov dans sa chambre, angoisse de l'illimité, du dehors infini, de la rumeur interminable. L'anxieux, comme l'écrit Georges Bataille dans **L'Expérience intérieure**, peut babiller, se dégrader et fuir, éluder son angoisse : il n'est alors qu'un « jésuite agité, mais à vide ». Raskolnikov, en ses interminables girations, déambulations, ratiocinations, ses doubles bavards, commissaires, suicidaires, et tant d'autres, n'échappent à ce jésuitique va-et-vient entre le dedans et le dehors, entre la cave et le grenier : obstinés dans leur ego où ils sont à l'étroit, espérant s'en arracher pour s'y retrouver mieux, désespérant de s'y trouver toujours. Tout un chacun rêve du repos dans la maison de l'être ; savoir qui l'on est comme on sait où l'on habite..

Cet insupportable va-et-vient, bien ni dedans ni dehors, car toujours avec soi, seul un coup de force, un excès, un ébranlement peut en extraire. Une négativité pure. Raskolnikov commet un crime. Il erre, tombe malade, rencontre une jeune prostituée qui l'aime, est mourant, nie son crime. Ça parle, ça dit, ça n'arrête pas, il y a une profusion de mots, un dire compulsif, un usage maniaque du langage, le projet délirant de l'épuiser, d'en venir à bout. Tous ces mots, toutes ces pages qui décrivent la ville, la chambre, les personnages, qui retranscrivent les discussions, les interrogatoires, les ruminations, les raisonnements, les perceptions, toute cette accumulation de signifiants, de phrases, toute cette « immensité parlante » pour reprendre l'expression de Blanchot. Puis Raskolnikov avoue, va au bain et trouve le salut.

Pourtant le crime pas davantage que l'aveu ne sont les causes de sa résurrection, de la sortie salutaire hors de son moi en lequel il s'ennuie, en lequel il se nuit. Ce crime par quoi le roman débute je le rapprocherai de ce que Lacan nomme « l'expérience abjecte » où plonge l'écriture. Par le truchement de ce crime, le héros affronte l'infini du langage, infiniment aussi l'échec du signifiant, l'illusion d'une maison du langage. Plus il parle, plus il s'exproprie, il se déloge, se délocalise. Il devient entre, ni l'un ni l'autre, « autrement qu'être » pour reprendre la formule de Lévinas. Voilà pourquoi la chambre- témoin est la chambre-Raskolnikov, son portrait, le point de convergence de **Portrait of a Man**. Jamais autant là qu'en son absence. Corps du Christ absent de son tombeau.

Raskolnikov n'est pas sauvé par l'aveu de son crime, ni parce qu'il va au bain, ni parce qu'il consent à être aimé de Sonia. Le héros de Dostoïevski est sauvé par l'écriture même du roman dont il est le héros, par l'exigence d'écrire à laquelle consent l'écrivain, comme celui de Sabine Meier l'est par la « photographie ». Pas

dans le dit mais dans l'écriture, pas dans les photographies mais dans la « photographure », pas dans le logis mais dans l'architecture. Entre. Là ou passe le mur intangible du langage qui nous sépare, sans fin, ni dedans ni dehors, qui échoue à signifier définitivement, qui fait le choix, douloureux, excessif, de cet échec infini.