

Martine Lacas

Catalogue de l'exposition *Les archivistes*
Galerie Duchamp, Yvetot
1999

Le déménagement, 13, rue Collard Les images en moins

109 tirages noir et blanc, à larges réserves blanches formant cadres, sous-verre, dans cadres de bois clair parallélépipédiques formant caissons.

109 fois, découpé dans la surface d'un mur, l'encadrement d'une porte d'entrée ouverte sur la profondeur d'un couloir d'appartement

109 fois ont été déposés sur le seuil d'un appartement et photographiés depuis une cage d'escalier objets, meubles et ustensiles, empaquetés ou non, identifiés ou non. Et le dessin au crayon d'un bouquet. Et, dans un miroir, le reflet d'un corps féminin. Et un homme.

109 fois, il y a la surface rectangulaire circonscrite, le cadre de la baie, nouvelle circonscription qui préside à l'ouverture sur la profondeur d'une scène perspective réduite à ses principes élémentaires : pavement géométrique et élévation de murs latéraux. Une structure de présentation 109 fois répétée.

Un cartel apposé à côté de cette série de 109 photographies donne un titre à l'œuvre : *Le déménagement, 13, rue Collard*.

La série témoignerait donc de l'évidement progressif et systématique d'un intérieur par la prise de vue réitérée, et toujours identique, du dépôt sur le seuil des accessoires qui servirent au ménage. Ce lieu qui fut le théâtre d'une intimité, qui fut la scène du ménage, les clichés n'en montrent que l'espace de circulation, de la porte d'entrée, bêante, au mur du fond, aveugle. Pourtant, la lumière naturelle, changeante, qui, au fur et à mesure des prises de vue, emplit le couloir et se substitue à l'opacité des objets, laisse supposer hors ce champ de vision, hors cette visée du couloir, d'autres espaces, ces espaces mêmes qui tenaient en réserve des objets déposés sur le seuil. Mais il n'en est rien montré. Et des objets à peine plus. Sur les cartons, une inscription au marqueur identifie les contenus. À croire sur parole. Puis le lit, la table, les chaises, une chaise d'enfant, le miroir, la bibliothèque, la plante verte, la cocotte-minute, etc. : des objets comme il y en a dans tous les appartements.

Les 109 clichés du *Déménagement, 13, rue Collard* constitueraient donc les documents d'un évènement. Ainsi archivés, classés dans leur caisson respectif, ils attesteraient d'une action qui a eu un lieu -son théâtre des évènements sis au 13, rue Collard-, qui a eu un début, initié par une intention, un déroulement orienté vers une fin visée. Cette fin, une fois atteinte, a permis que rétrospectivement soient conférées

à la diversité des opérations cohérence et unité ; a permis qu'elles soient identifiées comme une histoire.

On concèdera que l'argument est mince. Et les images, dans leur répétition, dans cette réitération lancinante du même, n'irions-nous pas volontiers jusqu'à dire qu'elles sont pauvres ? Toujours le même seuil, toujours le même couloir, toujours ces objets déposés. C'est donc bien un déménagement que nous voyons photographié là, étape après étape, image après image.

Des archives ni plus ni moins. Ni plus ni moins que ces photographies anciennes : banquets de famille, mariages, sorties d'usine, remises de prix, perrons garnis de longues rangées d'inconnus. À l'instar de ces images anonymes, le travail de l'artiste, de l'artiste " archiviste ", remplirait donc bien son office : convoquer l'historien.

De ce recensement exhaustif qui pourtant révèle peu, de tous ces documents qui ne nous disent pas grand-chose, l'historien on fera l'histoire qui, elle, dit forcément quelque chose. Mais surgira alors le problème de la vérité. Le document, témoignage de l'action, est-il vrai ? L'histoire, imitation, en texte ou en image de l'action, est-elle vraie ? Et l'action que l'histoire imite, est-elle vraie ?

Ce déménagement, ne l'oubliions pas, est un déménagement d'artiste ! A-t-il vraiment eu lieu ? N'a-t-il été fait -ou, pire, joué- que dans l'intention de créer *Le déménagement 13, rue Collard* ? Les boîtes renferment-elles des objets ? D'autres pièces ouvrent-elles sur le couloir ? La silhouette féminine, l'homme, étaient-ils les occupants de cet appartement ?

L'alternance de déplacement et de pause causée par la contrainte de déposer sur le seuil objets et cartons pour les photographier ; ce tour particulier, inédit, qu'aura donné au déménagement l'intention de créer l'œuvre aujourd'hui exposée, suscite une interrogation plus profonde encore. S'il s'agit d'un vrai déménagement, s'il s'agit du déménagement de l'appartement de l'artiste, nous sommes confrontés à une question troublante, résistante, quant à elle, à tout processus de classification et d'archivage : la question de la frontière entre le réel et son document, entre le modèle et son imitation, entre la vie et la fiction.

On attribue d'ordinaire l'authenticité du document à l'ignorance, au moment de sa constitution, des usages historiques et narratifs qui ont seront faits. Cette ignorance de la finalité actuelle, de ce côté " malgré soi ", écarterait la tentation de l'artifice et garantirait l'effet de vérité.

Certes les documents administratifs, comptables, juridiques, etc., bien que rédigés dans l'intention de valoir comme trace et preuve et, par conséquent, dans la connaissance de leur finalité actuelle, ne sont pas pour autant frappés d'inauthenticité. La contrainte formelle et rhétorique, le recours à une ars, invite simplement, si l'on peut dire, l'historien à rechercher également dans la production de faits que veut être le document, les motifs et les moyens de cette volonté comme les raisons du choix qui a présidé à l'élection des faits produits dans le document. La déduction de l'historien produira alors ce qui fait défaut, la présence du manque dans le document.

Ce document " malgré soi " serait moins suspect d'artifice, avons-nous dit, mais est-il pour autant exonéré de tout soupçon ? Prenons une quelconque photographie de famille. Les sourires sont-ils sincères ? Ou de circonstance ? L'affection dont témoignent les embrassades est-elle partagée ? Ou feinte ? Ce document n'est-il pas mensonger ? Pourtant pour tous ceux qui étaient présents sur

la photographie, le moment de la prise de vue a eu lieu. L'artifice de la pose, ces airs de circonstance qu'imposa la prise de vue transforma pour chacun d'eux la nature et le souvenir du moment qu'ils vécurent alors. Peut-être leur donna-t-elle la conscience de l'histoire de ce jour ? Peut-être même en changea-t-elle le cours ?

Si Sabine Meier, lorsqu'elle réalisa les prises de vue pour *Le déménagement* 13, rue Collard, quittait aussi l'appartement dans lequel elle avait vécu, l'œuvre exposée réitère alors, avec la même insistance que les clichés qui la composent, les questions du temps de l'œuvre, du temps de la vie, celle de leur lien inextricable et mystérieux. Que Sabine Meier ait déménagé vraiment ou par jeu n'importe plus. La nature duplice du temps demeure pour l'artiste comme pour nous, spectateurs. À quel ordre appartient le temps de la contemplation de l'œuvre ? Le temps de son faire ? À la vie ? À la fiction ? Ce temps est-il circonscriptible ?

La série des 109 clichés, grâce à la transformation de l'espace qu'elle relate, prend la forme d'un récit. Et dans sa simplicité, ce récit met en évidence l'inquiétude qui règne aux frontières de l'histoire, de toute l'histoire. Quand, comment, par quoi débutent l'histoire et la lecture de l'histoire ? Quand, comment, par quoi débutent l'œuvre et la contemplation de l'œuvre ? Qu'il soit picturale ou linguistique, ce bord avant quoi elles n'étaient pas, après lequel elles seront achevées, est-il une limite -temporelle, spatiale- infranchissable, résistante à toute invasion ?

La neutralité du seuil -ne ulter, ni l'un ni l'autre-, la nature utopique du bord, 109 fois, Sabine Meier en montre pourtant la force opératoire. C'est en effet par ce lieu sans étendue ni temporalité que s'opèrent la transformation de la surface en scène narrative, la transformation du temps de notre vie, du temps de notre contemplation -mais ces deux temps sont-ils si aisément dissociables- en temps de l'œuvre.

La simplicité structurelle, voire paradigmatic, des images -cadre de la réserve blanche, cadre de la porte, profondeur du couloir- instaure une réflexion, complexe celle-ci, sur la toute-puissance de la scène perspective, sur les intervalles et les manques d'où s'institue la mimésis.

Par le retour d'une structure perspective identique se fondent l'unité et la permanence d'un même transcendant à toute variation. Ainsi se fonde l'identité de l'histoire, ainsi est provoquée sa reconnaissance comme un tout. Opération rudimentaire (un transfert de boîtes opaques), silhouettes humaines fantomatiques, furtives, rares, banalité des objets : imperturbable, inéluctable, implacable, la scène perspective figure. Car c'est son oeuvre que de le faire.

Avec *Les images en moins*, CD-ROM que le visiteur peut " feuilleter " sur l'écran d'un ordinateur, Sabine Meier réunit toutes les photographies qu'elle a prises dans le cadre de son travail artistique mais qu'elle a privé du statut d'oeuvre. Sont ainsi rassemblées toutes les non-œuvres faites jusqu'à cette oeuvre-ci. Dépôt de tout ce qui fut en creux dans les œuvres précédentes, *Les images en moins* est une œuvre faite de tout ce qui jamais ne fut fait pour elle : c'est un creux, c'est un moule. La force opératoire du manque. C'est toujours encore l'impossible recouvrement du temps de l'être par celui de l'histoire. C'est toujours encore l'infini de l'intervalle depuis lequel s'élèvent la mimésis et la puissance de l'œuvre.

Nous le voyons, de ce lien que l'artiste tresse entre temps de la fiction et temps de la vie, la sienne et la nôtre, elle fait surgir une autre question où cette fois l'esthétique s'unit à l'anthologique : de quoi est faite l'histoire d'une vie ?