

Martine Lacas

Catalogue de l'exposition *Ah, voilà... Voilà.*
Le Château d'Eau, Toulouse
2007

Le pli du paradoxe

« Le détachement parfait [...] ne veut rien d'autre qu'être. Mais qu'il veuille être ceci ou cela, il ne le veut pas. Car celui qui veut ceci ou cela, celui-là veut être quelque chose, alors que le détachement ne veut être rien »

Maître Eckhart, Du détachement

Que l'on considère ses autoportraits nocturnes ou les figures multiples des trois photographies de classe, le photographe Sabine Meier jamais ne songe à s'échapper du labyrinthe des plans, ni au dédoublement de l'image spéculaire, ni à l'éreintement de l'être sous les coups d'une représentation multipliée, ni à l'étrangeté menaçante de la ressemblance. Il ne leur préfère pas davantage la promotion de la surface ou l'ironie virtuose du trompe- l'oeil, la parade de l'abstraction ou l'évacuation du sujet. C'est sur l'exclusion de l'alternative que porte sa question.

Mais où est donc Ornicar ? : le photographe y est visible deux fois, de face aux côtés d'un appareil photographique et de dos, semblant ficher son buste sur le trépied de ce même appareil. [Or] il n'est pas celui qui déclenche la prise de vue tout comme l'appareil visible n'est pas celui qui l'enregistre. [Car] entre le manteau du photographe et le gilet de la jeune fille, longues vêtements d'un beau noir anonyme, entre ces deux corps à l'orée de la scène, il y a ce tremblé d'un poing, unique, actionnant le déclencheur. Pourtant à trop vite aller de l'objection à la production de la preuve, ce court raisonnement ne simplifie rien. Même si les deux figures de gauche et le trépied, comme en ambassade, les représentent dans l'image, la chambre noire de l'appareil photographique et le photographe ne sont pas là. Mais où sont-ils donc ? La seule réponse à mes yeux —qu'on n'y voit aucune malice de ma part— est qu'ils sont ni. Ni ici, ni là, ni celui-ci, ni celui-là. Ni. Dans cet intervalle sans épaisseur, matière ni durée, à l'endroit de ce seuil non géométrisable à partir duquel pourtant consiste toute temporalité, toute perspective, toute chose circonscriptible, tout visible, tout dicible. Dans cette pliure ontologique du sujet, à l'aplomb de la limite entre ces deux différences que sont l'intériorité et l'extériorité, dans le chiasme de ce que Lacan avait désigné comme un « parlêtre ». Encouragée par le slogan du maillot blanc d'un des lycéens, « La vie est simple », je pourrais me risquer à dire qu'ils sont dans ce pli unique du simple car littéralement, est simple ce qui est « plié une fois ».

L'histoire de la langue, ou, mieux, de ses oublis, recèle d'autres paradoxes. Il en est un qui m'offre un préambule commode à la description des photographies de Sabine Meier. Le mot « rien » —la chose, la quantité nulles ou quasi-nulles, l'absence, la négation— est issu du terme latin « res » qui désignait son exact opposé : ce qui existe, la chose, la réalité, les choses. Par affaiblissement de sens, il a pris une acception vague et générale, pouvant devenir ainsi un substitut poli pour des mots tabous. En brouillant les strates sémantiques —mais le photographe ne soumet-il pas aussi à une vertigineuse confusion les plans de la représentation et de notre espace ? —, je dirais que c'est vers ce que le système de la fiction picturale frappe d'une interdiction « rituelle », vers ce « rien » tabou que tend Sabine Meier. Elle veut voir, elle veut faire voir ce non-lieu, ce néant qui fait advenir. Inversant l'adage qui veut qu'à l'impossible nul n'est tenu, c'est à lui que, justement, elle se tient.

À la manière d'un Gerrit Dou, peintre «fin» hollandais du XVIIe siècle, le photographe se montre dans **A33** au-delà d'un parapet, encadré dans le rectangle imparfait des pans d'un rideau sombre, l'usure de l'accessoire comme le bric-à-brac du faiseur d'images avouant en un clin d'œil d'anciennes ruses de la conscience métapicturale. Mais ici s'arrête la comparaison. L'artiste ne nous apparaît dans la pénombre de son atelier, il ne nous contemple pas depuis la profondeur fictive du « tableau ». Il est de ce côté-ci d'un miroir dont une longue traînée blanchâtre dénonce la surface. Le miroir est placé de biais sur le parapet, si bien que, se confondant avec le bord de la photographie à droite et contenant ainsi le tout du représenté, à gauche en revanche, il est recouvert par le pan du rideau et précédé par la pierre du seuil. Tableau dans le tableau ? Célébration discrète de la mimésis ? Il en irait ainsi à condition seulement de ne pas considérer vers quoi le photographe regarde intensément — qu'il soit de ce côté-ci ou de ce côté-là, du nôtre ou du sien, importe finalement assez peu. On doit, en effet, observer que si le pan gauche du rideau triomphe sur la platitude du miroir, toutefois il ne se confond pas avec la totalité du bord de la photographie. Je l'ai dit, l'accessoire est usé. Par une déchirure, du blanc apparaît. Un blanc comme on le dit d'un silence ou d'une perte du sens. Une rupture, un accroc dans la belle étendue du tissu mimétique. Et lentement la ressemblance s'effondre.

Mais qu'on n'aille pas s'imaginer que le photographe fait la belle âme, dénonçant en image les tromperies de l'image. Au contraire. Dans **A33**, le photographe a, un instant, entrevu l'occasion de voir le rien, le rien « existentiel » de l'image, d'y enfoncer un coin pour tenter d'en forcer l'ouverture, de s'y glisser comme en une infime feuillure, fût-ce au prix d'un amenuisement du corps, de son démembrement, de sa réduction jusqu'à l'os (**A28**). Rien d'autre à voir alors que cela qui ne se voit pas, à connaître que ce qui se connaît ni comme connaissable ni comme inconnaissable. Qui ne peut se concevoir que par la voie de la négation. Ici commence donc ce qu'on pourrait nommer une théologie négative de l'image et, avec elle, s'engage l'entreprise de détachement, de soustraction, de retranchement qu'exige une telle mystique. « Maintenant que nous allons entrer dans la Ténèbre, écrivait Saint Denys l'Aréopagyte, nous ne trouverons pas seulement des paroles plus concises mais jusqu'à leur absence et perte du sens »¹. Voilà pourquoi les apories sont poussées à leur comble dans **A31**. Voilà pourquoi le photographe a pris place en un lieu qui résiste à toute détermination spatiale. Il est là où nul corps ne peut être,

¹ Saint Denys l'Aréopagyte, *Traité de la théologie mystique*

dans le pli du chiasme. La chute vertigineuse de l'arrière-plan vu en sotto in su met en doute la verticalité des deux zones sombres à droite et à gauche, l'aplomb du trépied, la pose de trois quarts face. Où est la surface du miroir, où est la profondeur de l'espace ? Qui de l'appareil photographique ou du photographe est un eidolon, un leurre sans consistance ? Le monde qui se touche et qui s'éprouve est-il vraiment dans la lumière ? Quels espaces distingue cette verticale noire portant son ombre sur le photographe qui pourtant l'enjambe ? Quel plan, quel pan, devance l'autre dans l'indiscernable tressage du bord gauche ? Littéralement, les limites sont troubles. Mais le travail de la négation ne s'arrête pas à l'usage paradoxal du flou et du net, de la lumière et de l'ombre, du plat et du profond ; le modèle est aussi dépouillé de sa face. Menton en galoche et bouche lippue, nez crochu et sourcil broussailleux, deux profils grotesques effacent sa ressemblance. Au point qu'en **A34**, le noir, ni fond ni surface, en absorbe jusqu'à ces derniers reliefs.

Ou révèle son énigmatique consistance, quand s'est retiré le masque diurne du visage. Car une fois encore la limite est abolie et le partage du plein et du vide, du plan et du profond, de l'avant et de l'arrière, de l'être et du néant devient indicible. Ni en dessous ni au-dessus de l'image, n'emplantant ni ne couvrant l'être qui s'y manifeste, le noir absolu de **A29**, **A32**, **A34** et **A35** est un monde dont toute cause naturelle semble s'être retirée. Où les immatérielles densités de l'ombre et de la lumière œuvrent de concert. « [...] à un point extrême de l'impossibilité de peindre. Ou de la possibilité de peindre [...] il est possible que ce que nous percevons ne soit pas un 'tableau' mais la présence d'une loi nécessaire et généreuse »². Dans le retrait du représenté, l'advenue de la représentation.

N'ayant d'autre désir que de figurer ce qui n'a pas d'image ni de forme, le photographe réalise pourtant ici des (auto)portraits —**A32** n'est-il pas un comble « eyckien » de la portraiture ? L'appareil photographique, tel que l'utilise Sabine Meier, ne vise rien, il n'est le moyen d'aucune possession, d'aucune conservation, il se retourne sur lui-même, sur la nuit de sa camera obscura. Cette exclusion du modèle identifiable, par défaut de visible voire de vis-à-vis, est l'occasion pour le photographe, comme pour nous spectateur, de reconnaître ce qui échappe à la visibilité, ce qui épuise toute désignation : l'être. Aussi, en paraphrasant le ton assertorique et fat des catalogues d'antan, je dirais que je considère **A30** comme un des autoportraits les plus fidèles de l'artiste : le photographe en camera obscura, où la préposition « en » désigne tant la position que la matière du photographe, domaine et état confondus comme lorsqu'on dit « expert en optique » ou « buste en marbre ». Mais, j'abandonne ici ce ton d'emprunt et me retire sub umbra : « Un indicible plafond de ténèbres ; une haute obscurité sans plongeur possible ; de la lumière mêlée à cette obscurité, on ne sait quelle lumière vaincue et sombre ; de la clarté mise en poudre ; est-ce une semence ? est-ce une cendre des millions de flambeaux, nul éclairage ; une vaste ignition qui ne dit pas son secret, une diffusion de feu en poussière qui semble une volée d'étincelles arrêtée, le désordre du tourbillon et l'immobilité du sépulcre, le problème offrant une ouverture de précipice, l'énigme montrant et cachant sa face, l'infini masqué de noirceur, voilà la nuit. »³

² Philip Guston « Piero della Francesca : The Impossibility of Painting », Art News LXIV, n°3, p.38-39, 1965.

³ Victor Hugo, *Les travailleurs de la mer*, chapitre « Sub umbra ».