

Martine Lacas

Catalogue de l'exposition *Les images à distance*

Muma, Le Havre

1995

Composer avec la disparition

Inventaire. Dans un premier temps, en les extrayant d'un contenant, un tiroir par exemple, l'inventaire vise à faire apparaître divers objets, à les faire connaître, à les produire. Dans un second temps ou parallèlement, et c'est dans ce moment précis qu'il se constitue comme tel, l'inventaire établit ce qui constituera la preuve du contenu examiné, une description. C'est seulement au terme de ce processus que l'inventaire se donnera comme la preuve, comme ce qui fait apparaître, comme ce qui produit la vérité sur une certaine opération, à savoir la production de divers objets. L'inventaire serait-il un paradigme de la production artistique ?

Si la vérité sur les objets en possession d'un propriétaire est au cœur de l'inventaire, si cet acte vise à établir la preuve non seulement des objets mais aussi de la possession de ce propriétaire, il s'ensuit que pour que le document ait une quelconque valeur, preuve doit être faite du propriétaire. L'inventaire parfait étant celui auquel rien ne sera ajouté, sa perfection, sa puissance et sa valeur encore, sont-elles au prix de la disparition de ce lui-même dont il a fait la preuve ?

Tiroir droit du meuble de la cuisine. Qu'en est-il de ce qui, devant ces cinquante et une photographies d'objets, ne nous est pas visible ? De ce que la série exclut ? De ce qui est hors de l'œuvre ? Pourquoi ne pas avoir soumis à l'inventaire le tiroir gauche, les étagères supérieures, inférieures, les autres meubles de la pièce, de l'appartement ? Pourquoi ne pas avoir multiplié la nature et la capacité des contenants observés ?

Si nous admettons l'hypothèse qu'une telle entreprise soit poursuivie ad libitum, de qui, des objets ou de ceux qui en dressent l'inventaire, pourra-t-on dire " ils en sont venus à bout " ? Sans oublier qu'à un moment viendra à se poser la question du rangement de l'inventaire lui-même. À supposer qu'alors le choix se porte sur un meuble, procédera-t-on ou non à son inventaire ? Si non, en vertu de quel principe ? À supposer plus simplement qu'on souhaite ranger les cinquante et une photographies qui constituent l'inventaire du tiroir droit du meuble de la cuisine dans ce même tiroir, pourraient-elles y prendre place, et pour les y ranger serait-il nécessaire d'en retirer les divers objets dont ces photographies sont l'image ?

Le Havre – décembre 94. Qu'en est-il des objets contenus dans ce tiroir à une date antérieure ? Quoi, comment, où ? Qu'en sera-t-il à une date ultérieure ? À un autre instant ?

À quoi bon un inventaire de tiroir droit de meuble de cuisine un mois de décembre 94 au Havre ? Pourquoi des limites si étroites, si locales (comme on dit d'une histoire qu'elle est locale), pourquoi des frontières tracées apparemment sans raisons et presque négligeables ? Quel intérêt pour l'artiste de photographier de tels objets, quelle valeur esthétique accorder à un tel inventaire, comment l'artiste peut-il s'y montrer ?

(51 natures mortes). Cinquante et une photographies de format carré disposées sur le mur selon un rectangle incomplet, une figure géométrique imparfaite.

Sur le fond blanc, lisse et mat, des ustensiles de cuisine et divers menus objets utilitaires, à l'exception d'un seul dont nous parlerons plus tard, sont photographiés, toujours dans le même sens, manche en bas partie " fonctionnelle " vers le haut, côté coupant, s'il y a, vers la gauche. Quelques objets échappent plus ou moins à cette disposition (les élastiques, les bouchons, les cendriers, les ouvre-boîtes) mais la verticalité et/ou la prise de vue surplombante demeurent. Tous sont soumis à l'objectif.

Ces objets ordinaires, tirés d'une série " toujours suivie " pour certains modèles -série dont la dispersion de par le monde contrarie l'idée même d'inventaire-, ces objets pourtant photographiés et exposés, sont dépourvus d'intérêt. Pour preuve, parfois nous avons " les mêmes ".

Alors puisque l'artiste ne peut avoir agi sans motifs, nous nous approchons pour lire le cartouche apposé sur la corniche inférieure de chacun des cadres de ces cinquante et une natures mortes. Du sens y est-t-il donné ? Le cartouche décrit l'image, semblant dans cette répétition venir en double.

Mais si, à la faveur de ce rapprochement auquel nous a contraint à l'artiste, nous comparons le texte des cartouches à ce que les images nous donnent à voir, l'équivalence des objets s'annule. Trois natures mortes sont intitulées 2 cuillères à café, deux autres 2 couteaux, trois autres encore 1 bouchon, etc. La répétition à huit reprises du mot " fourchette ", à onze reprises du mot " cuillère ", à neuf reprises du mot " couteau " ne parvient pas à épuiser les possibilités de configuration particulière de ce type d'objet et sous l'identité du nom, apparaît la non-identité des objets. Il en va de même pour la confrontation à l'intérieur d'une nature morte entre plusieurs objets désignés par le même nom et pourtant non identiques.

Le dédoublement de l'opération photographique par le texte des cartouches renvoie à la question de la description, à celle plus vaste de la ressemblance. Du texte à l'image, s'affirme l'altérité, la nécessaire différence qui font la ressemblance, mais aussi la perte. Et ainsi que l'image ne peut être entièrement dite dans son titre, la réalité de l'objet ne se réduira pas à celle de l'image. Impossible d'atteindre une réalité sans creux, de mettre la réalité hors-d'elle, même en la tirant d'un tiroir. La photographie ne serait pas une mise à plat.

La non-identité nous apparaît soit à la condition d'un regard rapproché, soit si nous accordons notre entière confiance à l'auteur de l'inventaire. Mais n'aurait-il pas fait passer une fourchette pour une autre, ou fait " jouer " deux fois la même cuillère ? Poser cette question est une première amorce de réponse à l'interrogation : où et comment l'artiste ?

Le jeu entre natures mortes de titre identique annule l'équivalence, la similitude, fait surgir le particulier dans le type, l'unique dans la série, l'accident dans la suite. L'informe du tas d'élastiques ne jouerait-t-il pas le rôle d'une figure exemplaire de

l'accidentel ? Cet effet gagne les séries internes à certaines de ces cinquante et une natures mortes (5 cuillères en plastique, 6 fourchettes à dessert, 3 cuillères à soupe, etc.) : bien que dans l'exhibition d'un service non dépareillé, c'est l'absence remarquable de différence entre les pièces qui d'ordinaire fait série, il nous est désormais permis de soupçonner sur/en chacun des objets la marque de l'accidentel, de les voir comme la trace concrète de l'instant. Il n'est alors plus aussi aisé de croire, quant à leur ordonnancement, à la simple succession. Mais d'entrevoir ce qu'est le grossissement de l'instant photographique, oui.

Certains couverts appartiennent à Philippe, d'autres à Paul, une fourchette graver " Sabine ". Paul a aussi des couverts " Babar ". Des relations s'établissent, les objets s'enflent d'une dimension intime. Mais dans 2 couteaux de cuisine dont 1 de Philippe, à quoi reconnaît-on un couvert de Philippe ? Comme pour l'étui du couteau suisse et son intérieur non visible, son intériorité préservée, il nous est donné à voir que cela ne se voit pas. Et l'artiste est justement là où il arrête le regard, là où il montre ce que nous verrons pas, sur la limite, sur le seuil, dans ce jeu entre regard et intériorité.

La nature morte Fèves des rois est paradigmatique de ce jeu. C'est au coin supérieur gauche du rectangle, soit au plus loin de notre regard, qu'est placée la photographie de l'objet le plus petit, le seul qui ne soit pas utilitaire, minuscule pièce de céramique blanche sur fond blanc. Or une fève des Rois, on aime à la détailler au creux de la main, on hésite à la jeter. Moulée en série, semblable à d'autres, elle confère une distinction à celui qui, risquant de l'ingérer, la sent dans sa bouche. Impossible à distinguer, c'est ici qu'elle se distingue du reste de l'inventaire.

Ainsi, l'artiste nous montre tout en même temps le pouvoir du regard dans l'ordre du connaître, la limite de ce pouvoir et le pouvoir de cette limite.

" natures mortes " . Alors que la photographie n'affiche aucun pictorialisme, cette désignation renvoie à la peinture, à la peinture de nature morte, premier genre picturale qui, historiquement, ait fait de la métapicturalité un discours conscient et un de ses enjeux constitutifs.

Le reflet du photographe au creux de la cuillère dans Couverts en argent de Paul, en même temps qu'il est une affirmation de la prise photographique, peut s'interpréter justement comme une référence au discours métapictural de la nature morte, une citation, un reliquat de ces reflets de peintre au chevalet. Photographe et trépied reflétés à l'envers par une surface concave -et non convexe comme dans la peinture de nature morte, la peinture serait-elle pour la photographie son envers, le fond sur lequel elle s'expose ?- nous apparaissent au plus loin et au plus profond de l'image. Paradoxe repris dans le dispositif qui nous contraint à voir de loin des photographies offrant la précision d'une vision de près (Fèves des Rois). Paradoxe et référence quand on se souvient que la peinture nous a permis de voir comme de près, c'est-à-dire dans le détail, tant de paysages lointains.

Le renversement des proportions, la petitesse de cette image humaine dans Couverts en argent de Paul renvoie l'origine du reflet à une grande distance de la surface miroitante. Pouvons-nous en conclure pour autant qu'est transgressée ce qu'on appelle communément la quatrième " paroi " de l'image ? Ne s'agissant que de la distance entre une figure et son reflet, c'est au contraire l'impossible transgression de cette limite qui est instituée. Même minuscule, même en se postant en à l'envers au fond de l'image, le photographe ne pourra pénétrer l'espace interne de l'appareil

photographique ni précéder ni accompagner l'image dans le trajet de sa formation dont les surfaces miroitantes, les reflets à l'envers rappellent le processus.

Quel est alors le lieu du photographe ? Celui de l'objet ? Celui de l'image ? La nature morte déjà citée donne avoir leur impossible coïncidence, l'irréductible distance à l'objet. Impossible d'entrer dans le lieu de ce/celui qui est vu (a fortiori quand celui qui est vu est le reflet de celui qui voit), impossible de connaître l'autre dans son intériorité. Car se mettre à la place du lieu de l'autre, ce n'est pas prendre sa place, c'est déplacer la nôtre, ce n'est pas nous incorporer dans son lieu, c'est à son lieu substituer le nôtre. L'image aussi à son lieu propre. Les (51 natures mortes) se refusent à nous faire croire qu'il serait possible de voir les objets comme des intériorités ouvertes.

La répétition des titres et des maigres contenus de ces photographies (mais nous n'avons pas pour autant affaire à des natures mortes réduites à l'essentiel) reprend les questions déjà posées par la peinture de nature morte à la peinture en général : quoi voir dans la représentation d'objets sans valeur ? Pourquoi les représenter a de la valeur ?

Inventaire : pourquoi par la volontaire limitation de l'inventaire à un tiroir, l'ensemble de ce travail photographique refuse et dénonce le rêve d'un inventaire parfait, celui qui, pour avoir atteint la preuve, la vérité pure, constante, échapperait au temps et à la variation ?

Avec la série intitulée 7 natures mortes (reliques), le caractère totalisant, voire totalitaire de l'inventaire, est abandonné à ce qu'il prétend vaincre. Touchées par la moisissure, ces natures mortes nous invitent gravement, c'est-à-dire dans la conscience de la mort, à chercher autrement la vérité, à attendre, depuis soit, l'avènement de l'autre, im-pré-visible.

Il ne s'agit pas d'accuser la puissance illusionniste de l'image tout en lui déclarant allégeance -quel artiste aurait été assez naïf pour réduire à cela son débat avec l'image ?-, il ne s'agit pas de dénoncer la vanité d'un double du monde, mais de penser la relation à nos doubles.

C'est d'admettre l'impossibilité de son expansion, c'est de dire la limite de son propre lieu que l'artiste fait la preuve de son existence. De composer avec la disparition, il fait une œuvre.

Alors quel est le reste (la relique) de toutes ces photographies ? En plus des objets, l'être. C'est ici que nous nous y retrouvons.