

Jusqu'à récemment, Anne Laure Sacriste n'allait jamais au Louvre. A quoi bon, quand on est une peintre contemporaine, aller se gorger d'influences désuètes, a priori un peu restreintes pour la jeune artiste pleine d'allant qu'est Sacriste depuis sa sortie des beaux arts en 96. La peinture, se dit-elle, se doit de s'inspirer d'enjeux nouveaux, d'influences actuelles, d'horizons dégagés, et pas d'une tradition encombrante et de problématiques liées à un *mimesis* plus vraiment d'actualité en cette période de démultiplication des images. La jeune femme s'intéresse plutôt alors au cinéma, un mode de production d'images contemporain interrogeant lui aussi la relation spectateur/image mais dans une relation dynamique à la mémoire, au cadrage, au point de vue. La peinture comme captatrice d'une narration dynamique, s'intéressant au hors champ, à la subjectivité de la représentation: des images ouvertes sur le monde extérieur. C'est alors avec surprise qu'elle décèle depuis quelques années dans sa pratique des affiliations pourtant bien profondes avec les Ingres, Poussin et autres Caspar Friedrich auxquels elle évitait jadis soigneusement de confronter son regard: ils sont là, fichés de manière irréversibles dans son œil de peintre, et surtout, d'artiste. Cette vision éculée de l'« artiste peintre » fascinée par le romantisme et les toiles de maîtres, elle la rejetait: le souhait de faire une peinture « moderne » engloutissait tout, et repoussait violemment toute référence.

C'est paradoxalement au moment où ALS se met à assumer cet héritage qu'elle décide de se libérer de la concession la plus forte à la tradition existant encore dans sa pratique de peintre, et d'artiste, à savoir l'accrochage: soit la place de la peinture dans son environnement de monstration. Ce faisant, elle brise avec autorité un des maillons problématiques ayant trait à la nature même de la peinture et de sa relation au spectateur: l'autonomie. En effet, jusqu'à récemment, Anne Laure accrochait ses peintures comme n'importe quelles peintures: bonne hauteur, un clou, du blanc, du recul. Merci beaucoup de laisser le tableau faire son travail. Ne pas y croire serait se tirer une balle dans le pied. Oui mais voilà: l'autonomie étouffante ne suffit plus à Anne Laure. Le travail suffoque, bien sagement accroché sur son mur blanc. Les répliques inversées d'Ingres sourient mystérieusement, Jocondes niveaux de gris, sur les murs de l'atelier et semblent dire tout le reste, ce qui ne devrait pas être incorporé au nom de cette sacro-sainte, *rognotudju* d'autonomie. Et donc un jour, elle lui casse les pieds, l'autonomie. Sacriste cale un canapé recouvert d'un foulard devant une toile. Et hop! Autant pour Armleder, autant pour Mies Van der Rohe, autant pour l'autonomie.

Depuis des années pourtant, Anne Laure s'en joue, de l'autonomie. Anne Laure n'a jamais eu, curieusement, de complexe ou de timidité pour le *multimédia*. Depuis des années, dans sa pratique cohabitent gravures, installations, impressions, dessins, objets, collections, dans une hiérarchie toujours figée par la critique qui exige d'un peintre la pureté, quitte à le figer dans des comportements d'autrefois, un certain fantasme de l'artiste pour qui les autres médiums seraient des supports inféodés au noble projet de la peinture.

Pourtant il semble au contraire que loin de venir nourrir le projet d'Anne Laure, ce sont plutôt eux qui s'en nourrissent. Le travail d'Anne Laure aurait-il en fait pour objet la peinture elle-même, loin des thématiques symboliques que la critique ordinaire voudrait y voir?

Il a sans doute fallu un peu de temps, et de maturité, pour que ces mécanismes complexes se mettent à jour. En effet, cette étiquette lourde de « peintre » a sans doute été l'arbre, à l'image des sujets peints et repeints par Anne Laure, branchages, troncs, feuilles et lianes entrelacées, cachant la forêt de la densité de sa pratique. Car même lorsque Anne Laure peint ces forêts inextricables, le sujet n'est que métaphore, image psychanalytique, support de contemplation. Les branchages innombrables sont juste les chemins visuels pratiques sur lesquels le regard peut se couler, se ramifier, se perdre, comme le noir des tableaux précédents n'était que la vaste nappe visuelle destinée à nous engloutir pour mieux nous faire dériver vers un ailleurs, situé à un autre endroit que la toile même. La peinture de Sacriste n'est que support, elle ne se destine pas à elle-même, elle est réflexion sur la nature de la peinture certes mais aussi écran, support de projection, image renvoyant sans cesse le spectateur à ses propres fantasmes, reflets, pensées.

En effet il ne s'agit pas tant de reprendre les images ordinaires associées à la peinture (l'eau, le paysage, le reflet, le miroir) que de disséquer comment la peinture et son fantasme continuent d'irriguer notre imaginaire, le structurent: comment le romantisme, la forme même du tableau, du cadre, conditionnent notre réception des images et continuent de proposer une fenêtre active sur le monde et sa représentation. Notons au passage que la référence au cinéma a permis de nombreuses années à Anne Laure de revendiquer cette notion de « fenêtre active »: elle continue d'ailleurs de parsemer ses installations de formes faisant appel à cet imaginaire, de la vidéo super 8 et son bruit de projecteur caractéristique, aux fauteuils rouges installés en regard de certaines œuvres comme une évocation d'un mouvement imminent auquel le spectateur pourrait s'attendre. Cette référence s'élargit de façon générale à la notion de « spectacle », comme en témoigne notamment la mise en scène de la Sainte Victoire dans un espace noir, le tableau simplement éclairé de façon volontairement *dramatique* par deux projecteurs de scène braqués sur la toile et faisant ressortir son côté iridescent, *paillettes*.

On le voit alors, Anne Laure porte une attention particulière aux conditions de réception de ses peintures: cette mise en scène méticuleuse des tableaux les inclut de fait dans une pratique d'installation où c'est le tableau qui participe de la mise en scène plus que cette dernière qui serait conçue comme un écrin pour l'objet final.

Cette distinction cruciale entre accrochage et installation, met en lumière un aspect singulier du travail de l'artiste, dévoilant un projet différent et résolument ancré dans une logique très contemporaine de *display*, destinée à ouvrir le projet peinture sur autre chose que la contemplation finale de l'œuvre.

L'exposition du centre d'art l'Onde est alors peut être le fameux tournant cristallisant ces deux points cruciaux. Premièrement, la peinture chez Sacriste comme surface, comme écran: le sujet comme prétexte caché à évoquer autre chose, comme les étendues de mer déchaînée peintes par Friedrich ou les vastes étangs brumeux peints par Turner ne sont bien évidemment pas que des paysages naturalistes mais les métaphores d'intérieurs psychiques tourmentés, reflets d'un siècle, d'une époque, d'une sensibilité. Et deuxièmement, la peinture comme impossible, et c'est là un dur constat, autonome. Anne Laure semble faire le deuil de l'autonomie de la peinture, et loin de lui donner le coup de grâce ce constat la rend vivante, presque joyeuse. La peinture, libérée du dur constat de devoir faire le boulot toute seule, peut enfin s'appuyer sur autre chose, sur le *display*, pour faire vivre et ricocher sa virtuosité et sa polysémie. Les sujets des toiles se reflètent dans une vidéo super 8, dans des eaux fortes délicieusement surannées: ils se dévoilent au sein de mises en scène intimes autoritairement encadrées par l'artiste, que ce soit par l'éclairage, la hauteur d'accrochage, la couleur des murs, le point de vue suggéré ou obligatoire: posées ou suspendues, les images ont un cadre d'apparition véritablement décidé par l'artiste, et c'est quelque chose au final à rapprocher d'une approche dix-neuviémiste de la peinture, où le cabinet de curiosité, son accumulations d'images et ses murs rouges sombres étaient encore monnaie courante et où l'on appréciait plus souvent la peinture entre bourgeois en intérieur qu'au Louvre où la muséographie balbutiante commençait d'imposer les normes d'accrochage objectif qui définiraient plus tard le légendaire et tyrannique *white cube*, écrin sanctifié de l'école moderniste et de son fer de lance, la peinture abstraite.

Alors, Anne Laure Sacriste, peintre nostalgique, voire passéiste, ou au contraire artiste libérée prête à virevolter d'une époque à l'autre de l'histoire de l'art du moment que son art vive, s'émancipe, palpite, au sein d'un giron par elle-même choisi, loin des commissaires conservateurs et des muséographies aigries? Les années 90 ont vu un nombre croissant d'artistes clamer haut et fort leur droit à forger les contextes de monstration de leurs œuvres, allant ainsi jusqu'à se faire les commissaires de leurs propres expositions. Les artistes de l'esthétique relationnelle d'abord, de Gonzales Foerster (dont les arrangements de type « chambre » - où se côtoient figures murales,

vitrines, objets, pièces de mobilier, éclairage tamisé - rappellent certains arrangements d'ALS) à Parreno (idem, on voit bien où une grosse envie de cinéma et de moquette rouge peuvent mener un plasticien obstiné), ainsi que des artistes plus âgés mais non moins décidés à se jouer des contextes comme Armleder (là encore, une certaine proximité avec ALS dans l'ironie – et un certain réalisme - quand à la place des œuvres d'art en intérieur est à noter), ont établi comme un des acquis artistiques de notre siècle naissant le fait qu'une œuvre d'art ne se désolidarisait jamais complètement de son contexte, et qu'un des rôles de l'artiste était certainement d'empiéter de façon ouverte et délibérée sur le champ de son autonomie en tâchant d'aller plus loin encore dans sa création en considérant le contexte de réception de l'œuvre comme faisant partie de l'œuvre elle-même (du contexte d'accrochage à celui social et géopolitique de l'endroit où se déroule l'exposition par exemple). Anne Laure Sacriste, artiste relationnelle? Sans aller jusque là, on notera la sensibilité de l'artiste à ce courant esthétique majeur de la fin du XXe siècle, et sa volonté de faire éclater les cadres traditionnels perceptifs de la catégorie peinture par sa réceptivité à l'innovation esthétique et critique disponible, loin de la réputation isolationniste des peintres de chevalet.

Notons enfin un dernier aspect intéressant du travail de l'artiste, à rattacher à la quête de l'autonomie ainsi qu'à cette histoire de relations à un contexte, et à rapprocher d'une certaine condition féminine. On peut voir que les artistes les plus audacieuses de ce début de décennie continuent en fait, dans la lignée des Sturtevant, Levine et autres Stockholder, de poser leur regard décentré comme un contrepoint discret à la marche du monde toujours soumise à l'unicité du point de vue masculin, hétérosexuel, blanc et occidental. Pas étonnant alors que la figure de l'hermaphrodite, du double sexué ou homosexuel, apparaissent si souvent dans le travail de Sacriste: souvent de façon indicielle, déformée, mais au cœur du travail; et que Ingres, peintre au final obsédé par un exotisme libérateur, soit son peintre fétiche, celui auquel elle s'assimile le plus, allant même jusqu'à réexécuter les tableaux qui lui sont les plus proches dans une quête obsédante du remix, du fait de « rejouer » la donne avec ses propres visions, ses propres obsessions. Ainsi, lorsqu'elle repeint les célèbres portraits féminins d'Ingres; les peint elle à l'envers, en niveau de gris, comme un reflet tardif entrevu dans une glace à la tombée du jour; le spectateur voit ces portraits comme de l'autre côté du miroir, en son intérieur. De même, les cascades et leurs espaces dérochés l'obsèdent elles comme des hors champs qui rendent possibles d'autres attitudes, d'autres comportements. La représentation suggère ce qu'elle déroche du regard. Cette conscience de l'importance de l'intérieur, du caché, du hors champ, pourrait être vu comme un point de vue très féminin, lié à des positions de voyant/voyeur symptomatiques des thématiques de pouvoir de type *gender* affirmant la position de la femme comme une position située et capable de points de vue échappant à l'homme, et par là, à la société dominante. Il y a une volonté de changement de point de vue chez Sacriste: on retiendra au final que ce n'est pas tant l'envers du décor, pris dans un sens manichéen, que l'envie d'offrir un autre point de vue parmi de multiples autres. L'artiste s'acharne à peindre ce qui bouche la vue, ce qui l'arrête, le point de vue d'où tout paraît dissimulé, invisible. Drôle de projet pour un peintre, mais projet sans doute vital pour une femme artiste: peindre, pour se rendre visible à soi-même et au monde.