

L'Ombre du passé

« Clos ton œil physique, afin de voir d'abord ton tableau avec l'œil de l'esprit. Ensuite, fais monter au jour *ce que tu as vu dans la nuit*, afin que son action s'exerce en retour sur d'autres êtres, de l'extérieur vers l'intérieur. »
Caspar David Friedrich, *Journal*

Que peut-on retenir du romantisme aujourd'hui ? Et comment construire un monde où interfèrent visions intimes et réalité physique ? Ce sont certaines des interrogations que pose, depuis plusieurs années, le travail d'Anne Laure Sacriste, notamment, parce qu'elle fait du paysage le sujet central de son travail. Et même si ce motif n'est pas l'unique questionnement de la peinture de cette période, il n'en demeure pas moins une source de pensée dominante.

Friedrich, Ingres et Böcklin (dont la lecture symboliste de la nature s'inscrit dans une tradition romantique) hantent l'œuvre d'Anne Laure Sacriste.

Leur présence est plus de l'ordre d'une existence fantomatique qui compte dans l'imaginaire de l'artiste que d'une réelle citation de leurs œuvres. Il ne s'agit donc pas tant de se positionner dans une perspective de relecture ou de reprise, mais plutôt, à bien y regarder, dans ce qui serait de l'ordre d'un deuil. Car la peinture d'Anne Laure Sacriste est peut-être, et avant tout, l'expression d'un deuil du romantisme, et par certains de ses côtés, du symbolisme également.

Dans sa conception même, elle fonctionne par un jeu de traces, comme si le support ne gardait que l'empreinte (la mémoire) des motifs (branchages, souches, lacs, cascades, rochers, visages...) traités comme des apparitions (revenants) à travers une matérialité picturale quasiment immatérielle. A ce titre, à côté de ces peintures sans matière, plusieurs œuvres (des dessins sur papier noir ou sur du fragile papier Japon) fonctionnent comme des impressions photographiques, comme si l'artiste était venue appliquer la feuille par simple contact sur l'objet faisant advenir ce qui est de l'ordre de la trace ou de la résurgence du motif : rien de plus, une mémoire, comme un instant photographique. Et l'on sait avec Barthes combien la photographie est inextricablement liée au deuil.

Aux séries des peintures noires (*Mystery*), représentant des rochers anamorphosés en forme de crâne, des arbres et des cascades absorbés par des lacs noirs, et des forêts qui pleurent (*Crying landscapes*) qui plongent le spectateur dans l'épaisseur de l'humus des sous-bois, coexiste un ensemble de portraits de femmes, inspirés de ceux qu'a fait Ingres de l'aristocratie au début du XIXe siècle. Ils en reprennent le titre qui est parfois légèrement augmenté d'un indice : *Madame Duvauçay* devenant *Madame Duvauçay au miroir*, et n'en sont jamais l'exact copie parce qu'ils sont peints à l'envers et traités dans un jeu de noirs et de gris irisés. Car ce qui intéresse Anne Laure Sacriste dans cette série, qu'elle a intitulée à juste titre *Reflexive thoughts* (littéralement « pensées réfléchies »), c'est ce hors champ de la toile qui s'ouvre par le jeu de réflexion dans le miroir du dos de la femme et de l'espace environnant plongé dans l'obscurité. Aucun de ces portraits n'est donc montré de face. L'artiste conçoit un dispositif qui permet de mettre en abîme cette réflexion de l'image. Elle quitte ainsi le strict champ de la peinture, envisagé comme un simple face à face avec le spectateur, et pense l'espace pictural comme une construction qui associe objets et peinture.

Lorsqu'elle montre *Madame Duvauçay au miroir* dans la vitrine de la galerie Saint Séverin (Paris), celle-ci ne nous apparaît pas immédiatement. Il y a d'abord une structure, une boîte rectangulaire noire d'une forme on ne peut plus minimale posée à la verticale qui nous relie immédiatement au cube *Die* (1962) de Tony Smith et à son interprétation hautement anthropomorphique qui est loin d'être incompatible avec son formalisme. Peu à peu, le déplacement devant la vitrine permet d'entr'apercevoir le reflet du portrait dans un miroir, donnant ainsi à voir le spectre de *Madame Duvauçay* et ouvrant sur un autre seuil du visible à travers la révélation d'un corps et d'un visage absents.

Dans cette perspective, l'installation *reverse island* créée pour le Musée d'art moderne de Saint Etienne, se présente comme la recherche d'une mise en espace, d'une théâtralité de la peinture à partir d'un ensemble de toiles articulées et peintes *recto verso* présentant d'un côté les peintures noires et de l'autre les forêts qui pleurent. Elle pourrait s'apparenter à un décor que le spectateur n'est pas invité à voir dans son intégralité mais par fragments en fonction de l'endroit où il se place.

Ce n'est donc pas un hasard si l'artiste a choisi de peindre sur des châssis en bois qui reprennent la structure de paravents. Ce sont des supports qui se modifient et peuvent prendre des configurations différentes interrogeant ainsi les limites mêmes de la planéité en peinture. Mais le paravent est aussi un objet (de l'intime) qui occulte et nous empêche de voir ce qui se passe derrière nous contraignant ainsi à l'imagination.

Die Toteninsel reconstitue le paysage de *L'Ile des morts* de Böcklin, dont elle en reprend aussi le titre ; ce paysage qui joue lui-même sur l'ambiguïté d'une image se situant à mi-chemin entre l'artifice et la nature. Car cette île, qui est de la forme d'un hémicycle, est une sorte de scène, de décor de théâtre, pourrait-on dire, qui vient justement accueillir une scène : celle d'un deuil. L'histoire raconte qu'une jeune veuve rendit visite à Böcklin à Florence et lui commanda « un tableau pour rêver ».

L'Ile des morts (dont trois de ses versions nous sont parvenues à ce jour) était déjà sous-entendue dans plusieurs tableaux noirs d'Anne Laure Sacriste dont les titres : *Le rivage des morts*, *L'Ile au crâne* semblaient fonctionner comme la mémoire souterraine, inconsciente du dit tableau dans son esprit ; une mémoire que *Die Toteninsel* révèle désormais sous une forme spatialisée.

Une fois encore, le paysage est donc plus une affaire d'imaginaire que de réalité. Car même filmée sur le motif, une cascade devient sous le regard de l'artiste une image déréalisée qui n'est plus qu'une lointaine apparition de la nature (*Songes*, vidéo, 2009). Ce dialogue entre imaginaire et réalité qui s'instaure est le résultat de ce perpétuel va-et-vient entre des images mentales et des images réelles qui constitue le monde du peintre. Il n'est donc pas si surprenant que cela de voir qu'elle opère sa réflexion à partir d'un montage d'images qu'elle n'avait jusqu'à présent jamais montré, mais dont elle a fait le sujet de ce catalogue. Un ensemble de planches où se rencontrent, par exemple, une photographie des temples d'Angkor envahis par la jungle et une image de grotte ou bien celle d'une forêt sous la neige avec une carte postale reproduisant un tableau de Friedrich.

Il y a dans cette organisation une approche qui serait de l'ordre d'une survivance s'opérant d'une image à une autre au-delà du temps et des sujets, simplement comme un moyen de mettre en forme le déroulé d'une pensée et d'un cheminement artistique, comme si avec Ingres, Böcklin et Friedrich, l'historien de l'art Aby Warburg pouvait être c'est autre fantôme se manifestant dans le monde d'Anne Laure Sacriste. Lui, que l'histoire de l'art considéra pendant longtemps comme un père inclassable parce que sa vision peu orthodoxe des images l'avait conduit à mettre en place le concept de survivance (*Nachleben*) ou comment, notamment, il voyait les formes de l'Antiquité se poursuivre dans celles de la Renaissance. Son atlas *Mnemosyne*, réalisé à la fin des années

vingt, est à ce titre un incroyable montage visuel sans texte proposant une continuité dans la lecture des images à travers la notion de *Pathosformel* (« formule de pathos »).

Cette errance des images, et leur contenu sensible, c'est aussi ce que nous livre à sa manière Anne Laure Sacriste, ce qu'elle nous dévoile de sa pensée comme un immense palimpseste imperceptible qui signifierait que créer c'est porter en soi des fantômes.

Valérie Da Costa

Voir sur cette question l'étude de Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Editions de Minuit, Paris, 1992.

On doit aux travaux de Georges Didi-Huberman d'avoir contribué à une redécouverte de la pensée d'Aby Warburg. Voir, à ce sujet et entre autres choses, l'incontournable essai, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Editions de Minuit, Paris, 2002.