



## PISTES

ANNE LAURE SACRISTE,  
SURFACES PALIMPSESTES

PAR | Guitemie Maldonado

Dans une exposition récente, Anne Laure Sacriste a présenté un ensemble formé de la juxtaposition, au mur, de plaques de cuivre gravées et pliées et de tableaux peints d'un noir profond d'où émergent, pour l'œil qui s'y est accoutumé, des guirlandes végétales (*Chute florale*, 2012) ou de légers semis de points (*Composition aux points*, 2012), telles des étincelles laissant une trace fugitive dans la nuit. Au-delà de la diversité des mediums, la ligne s'y donne pour essentielle, qui relie les éléments entre eux et imprime un rythme à l'ensemble. Voilà qui rappelle que l'artiste, avant de peindre, a débuté ses expérimentations par le dessin et la gravure. À l'instar de cette dernière technique, une telle composition est régie par un principe d'inversion ou de réversibilité : de l'éclat à l'ombre, des reflets du cuivre à la matité de la peinture, de la matière enlevée (dans la gravure) à la matière ajoutée (dans la peinture). Elle peut susciter, chez le spectateur, une sensation de déjà-vu, ces branchages et feuillages rappelant autant des fragments de la nature que des motifs graphiques, picturaux ou ornementaux. Car si Anne Laure Sacriste pratique la reprise d'images trouvées (d'après des cartes postales ou des publicités) et la citation d'œuvres d'Ingres, de Fragonard, Poussin ou encore Böcklin, c'est bien souvent sur le mode de l'allusion, comme un souvenir estompé et pourtant vivace, comme un nom que l'on aurait sur le bout de la langue.

## Flottement des références

Les titres parfois sont explicites et les œuvres-sources, tels *Le Verrou* de Fragonard ou certains portraits d'Ingres, trop connues pour ne pas être aisément identifiées : le *Portrait de la comtesse d'Haussonville* a ainsi donné lieu à un ensemble de variations, dont un fusain, centrées sur le reflet dans le miroir et la répétition-inversion qu'il inscrit au cœur de



la peinture. Mais le plus souvent, il s'agira d'airs de famille, de ressemblances avec un type d'œuvres ou un style, qui convient le spectateur à une plongée dans les lacunes de sa mémoire, précisément là où se déploie son imagination. Loin de la simple répétition, une série de dessins de 2009 évoque, par l'importance du blanc, la légèreté des traits, leurs intermittences et brusques interruptions, les processus de sélection et de focalisation qui président à la constitution de nos souvenirs. À leur surgissement aussi, telles des présences fantomatiques, des apparitions elliptiques, comportant une part irréductible de mystère. Des mots, des phrases, inscrits à la main au bas de certains dessins, citent des chansons de Nick Cave, P. J. Harvey ou encore des Clash, mais aussi le générique de « L'île aux enfants », restitué en un approximatif « Voici venu le temps des enfants ». De telles citations, on le comprend à la lumière de ce dernier exemple, fonctionnent à la manière de ritournelles : répétitives, donc entêtantes



et rassurantes, on en retient surtout l'agencement sonore, moins précisément les paroles ; ceux qu'elles accompagnent s'y retrouvent autant qu'ils s'y inventent. Tel est le régime de temps qui régit les dessins d'Anne Laure Sacriste et que Vincent Romagny a ainsi caractérisé : « Mais c'est que tout tient dans l'expérience du 're', de la réitération, qui ici est finalement première : un mouvement contradictoire dans lequel une expérience originaire donne lieu à un effet de citation . » On peut le rapprocher de certaines analyses produites par Søren Kierkegaard dans *La Reprise* où il commence par rappeler que chez les Grecs la connaissance est « ressouvenir », avant d'affirmer que, pour la nouvelle philosophie, « la vie tout entière est une reprise » : « Reprise et ressouvenir, écrit-il, sont un même mouvement, mais en direction opposée ; car, ce dont on a ressouvenir, a été : c'est une reprise en arrière ; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant . »

Inscription – Espacement

Le philosophe, pour justifier le rôle déterminant qu'il

attribue à la reprise, recourt à une image qu'il est fort tentant de rapprocher de certaines peintures d'Anne Laure Sacriste et plus largement de son approche de la surface. Il s'interroge en effet : « Sans reprise, que serait la vie ? Qui pourrait souhaiter être un tableau noir, sur lequel le temps écrirait, à chaque instant, un écrit nouveau ou bien un écrit rappelant le passé ? » Comme l'analyse Jacques Derrida à propos de l'ardoise, « on peut toujours [en] reconstituer la virginité en effaçant l'empreinte » et l'un comme l'autre « ne conserve[nt] [...] pas les traces ». Les surfaces noires que l'on trouve dans l'œuvre de l'artiste sont quant à elles produites par recouvrements successifs et s'avèrent denses, à l'examen, traversées de nombreuses traces – de couleurs, d'autres couches, d'images, qui sait ? Parfois elles sont habitées, depuis un angle, par des photographies qui les constituent en champ de force. Loin d'être des surfaces vides, elles résonnent au contraire de multiples échos. Il en va de même, ouvertement cette fois, dans les *Crying Landscapes/Paradis artificiels* (2006) dont les coulures se chevauchent

jusqu'à former la matière de l'œuvre ou à travers l'usage de peintures iridescentes et phosphorescentes qui se chargent de lumière. Les surfaces ainsi constituées paraissent plus proches du palimpseste dont Gérard Genette a fait une image de l'intertextualité qui caractérise l'écriture, « [...] la vieille image du palimpseste, où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence ». C'est de cette manière qu'Anne Laure Sacriste travaille ses dessins sur papier Japon, lequel est si fin qu'il se prête à tous les jeux de dessus-dessous, à toutes les apparitions et collisions, par le biais, par exemple, du collage. Dans sa translucidité, les traces s'ajoutent aux traces et dans son épaisseur infime, les couches se stratifient. Et puis, il y a l'usage étonnant qu'elle fait du papier carbone, non pas comme de coutume pour dupliquer un document et pouvoir en conserver le fantôme, mais pour dessiner comme elle grave, dans la matière, et si ce n'est à l'aveugle, du moins sans pré-voir l'intégralité du résultat. Copies sans original, ces dessins sont, plus que d'autres, des traces de gestes obtenues par transfert et dépôt de matière. Au tableau noir et à l'ardoise, on préférera donc le bloc magique qui a servi à Sigmund Freud pour décrire « l'appareil de perception et l'origine de la mémoire », dans une Note de 1925 que Jacques Derrida a longuement analysée. Le jouet avait tout pour séduire Freud avec ses deux couches superposées, l'une, celle du dessus, en papier et l'autre en cire. La première marque par contact avec la seconde et se vide de ses inscriptions dès qu'elle en est à nouveau détachée, laissant en dessous des traces irrémédiablement invisibles. Freud retient la dualité dont est fait le bloc : « Une



• Atelier Van Lieshout. *Artists Dream*. 2000. Aquarelle sur papier. 70 x 100 cm



surface d'accueil toujours disponible et des traces durables des inscriptions reçues . » Et son commentateur de décliner la « permanence de la trace » associée à la « virginité de la substance d'accueil », la « gravure des sillons » à la « nudité toujours intacte de la surface réceptive ou perceptive », dans ce « double système, accordant la nudité de la surface et la profondeur de la rétention ». Dans les plaques gravées par Anne Laure Sacriste, qui jamais ne seront imprimées, et les papiers carbone, escamotés pour ne laisser que des doubles sans matrice, se jouent de tels va-et-vient entre « inscription » et « espacement », trace et effacement, mémoire et oubli. Une « autre stratification du temps » s'incarne dans ces surfaces d'inscription éminemment matérielles et instaurant des espaces intermédiaires, jamais vierges et toujours en attente, existant en eux-mêmes, mais toujours en rapport avec un en-dehors, une absence. Ils peuvent être rapprochés des mécanismes de la conscience analysés par Freud : « Le texte inconscient est déjà tissé de traces pures, de différences où s'unissent le sens et la force, texte nulle part présent, constitué d'archives qui sont toujours déjà des transcriptions. Des estampes originaires. Tout commence par la reproduction. Toujours déjà, c'est-à-dire dépôts d'un sens qui n'a jamais été présent, dont le présent signifié est toujours reconstitué à retardement, nachträglich, après coup, supplémentairement [...] . »

4. J. Van Lieshout, dans un entretien avec Xavier Franceschi, *Be Seeing You*, [cat. exp.], Brétigny-sur-Orge, centre d'art contemporain, 2000, p. 69.

• Joep van Lieshout. *Mill*. 2006. Encre sur toile. 77 x 78 cm