

Des tableaux noirs aux cascades et rochers anamorphosés jusqu'aux récentes peintures monochromes ou encore celles représentant des motifs floraux, le travail d'Anne Laure Sacriste suit avec constance un développement pictural qui place davantage la peinture du côté de l'écran que de celui de la toile. La platitude de la surface devient le réceptacle de l'image comme si celle-là était une surface photosensible sur laquelle apparaîtrait un motif, telle la progressive révélation d'une photographie. Je pense en particulier à la reprise des portraits de femme peints par Jean Auguste Dominique Ingres qu'Anne Laure Sacriste s'est plu à revisiter en privilégiant une peinture noire sur fond argenté rappelant ainsi les daguerréotypes, ou encore la citation des motifs des papiers peints inspirés de William Morris. L'utilisation d'une peinture irisée qui laisse surgir ou disparaître l'image n'y est évidemment pas pour rien dans ce jeu que l'artiste met en place entre la toile et la personne qui la regarde. La perception de l'œuvre n'est pas unique. La surface vibre et varie en fonction de la lumière du jour qui, par définition, n'est jamais la même.

Ce sont ces questions que se sont posées autrement, en leur temps, les impressionnistes et notamment Claude Monet, dont le musée Marmottan Monet donne à voir l'un des plus beaux ensembles de peintures marquées par ce travail en plein air, un moment où la modernité picturale passe désormais par « le transitoire, le fugitif, le contingent » (Charles Baudelaire). Autant d'adjectifs qui résonnent aussi avec le développement de la photographie. Cette continuité de la présentation des peintures de Monet se retrouve dans la salle qui invite une ou un artiste contemporain à proposer une exposition autour d'une œuvre de la collection, et qui est ici présentée avec l'exposition « Berthe Morisot et l'art du XVIII^e siècle » montrée au même moment et qu'on peut lire en contrepoint.

C'est un tableau d'Édouard Manet qu'Anne Laure Sacriste a choisi, et plus particulièrement un portrait de Berthe Morisot (1841-1895) : *Portrait de Berthe Morisot étendue* (1873), parmi le vaste fonds Morisot conservé au musée Marmottan Monet. À l'origine de cette œuvre, il y a la rencontre, au Louvre, en 1868, entre Manet et la jeune artiste présentés par l'intermédiaire d'Henri Fantin-Latour tandis qu'elle copiait un tableau de Pierre Paul Rubens. Les premiers propos de Manet à son égard sont pour le moins condescendants et ironiques : « C'est fâcheux qu'elles [les demoiselles Morisot] ne soient pas des hommes ; cependant, elles pourraient, comme femmes, servir la cause de la peinture en épousant chacune un académicien... C'est leur demander bien du dévouement¹. » Comme d'autres artistes femmes à l'époque, Berthe Morisot est également modèle. Si Victorine Meurent (1844-1928), peintre elle aussi, est l'héroïne

d'*Olympia* (1863) et du *Déjeuner sur l'herbe* (1863) ou encore de *Jeune dame*, dit aussi *La Femme au perroquet* (1866), Berthe Morisot, elle, est la femme assise du *Balcon* (1868-1869) et celle de nombreux portraits.

Entre 1869 et 1874, Manet n'exécute pas moins de dix portraits, dont *Le Repos* (1870-1871), *Berthe Morisot au soulier rose* (1872), *Berthe Morisot au bouquet de violettes* (1872), *Portrait de Berthe Morisot étendue* (1873), *Berthe Morisot à l'éventail* (1874), tous caractérisés par de longues séances de pose que le peintre semblait étirer avec plaisir, ce que rappelle Berthe Morisot lors du décès de Manet en 1883 : « Je n'oublierai jamais les anciens jours d'amitié et d'intimité avec lui, alors que je posais pour lui et que son esprit si charmant me tenait en éveil pendant ces longues heures²... » Avec Eva Gonzalès (1849-1883) et Marie Bracquemond (1840-1916), Berthe Morisot est l'une des rares femmes à être présente dans ce groupe des impressionnistes, essentiellement masculin. À l'invitation de Degas, elle expose dès la première exposition impressionniste de 1874 et jusqu'à celle de 1886. Elle participe ainsi à sept des huit expositions, et, au même moment, épouse, en 1874, Eugène Manet, le jeune frère de Manet. Figure centrale et active de l'impressionnisme, à une période où la place des artistes femmes est marginalisée, ces portraits, dont les qualités esthétiques ont souvent été évoquées, occupent une place singulière qui a peut-être davantage contribué à donner de Berthe Morisot l'image d'un modèle plus que d'une artiste à part entière. Mais leur puissance formelle affirme néanmoins la place d'artiste peintre que voyait en elle Manet³.

De très petites dimensions (26 × 34 cm), ce tableau (*Portrait de Berthe Morisot étendue*) représente Berthe Morisot allongée sur un canapé, vêtue d'un vêtement d'un noir profond se détachant sur le fond d'un papier peint rouge-marron (p. 25). Manet n'en conserve que le visage, découpant la toile, se séparant du corps, recadrant son tableau et finalement l'offrant ainsi à l'artiste qui le garda toute sa vie. Selon l'historienne Beth Archer Brombert, ce découpage est une manière pour Manet de montrer Berthe Morisot dans une pose plus acceptable que celle allongée, attitude associée à l'époque aux femmes peu convenables⁴.

En choisissant cette œuvre, Anne Laure Sacriste interroge le regard d'un homme (Édouard Manet) sur une femme (Berthe Morisot). La peinture révèle le désir, la sensualité et la complicité qui unissaient les deux artistes. Autant de qualificatifs que met en abyme Anne Laure Sacriste en proposant sa propre vision de ce visage dans une héliogravure qu'elle confronte au tableau original (p. 27). Le portrait est réinterprété par le décentrement du visage qui devient la réminiscence d'une image fantomatique apparaissant derrière un voile noir, sorte de monochrome figuratif.

Ce jeu d'image double et de reprise conditionne l'ensemble de l'exposition où, dans la pénombre, des cercles en cuivre accrochés fonctionnent comme des *oculi*. Ces « yeux suspendus » conduisent notre regard et invitent à une circulation à travers la peinture, le film (*Les Jumeaux*, 2011 ; voir p. 36-39) et la sculpture (une grande plaque de cuivre où sont gravés des motifs de ronces [p. 28] et une majestueuse tortue en céramique [p. 41] nommée Berthe — un clin d'œil au prénom de Berthe Morisot — dépourvue des artifices de celle de Jean des Esseintes dans *À rebours*). Autant de manières de traiter ces questions d'apparition et de disparition de l'image qui sont chères à Anne Laure Sacriste et placent ainsi sa réflexion artistique dans le champ élargi de la peinture, celui des espaces de la peinture.

1. Lettre de Manet à Fantin-Latour, 26 août 1868, dans Monique Angoulvent, *Berthe Morisot*, Paris, Éditions Albert Morancé, 1933. Repris dans Stéphane Guégan, « Le cercle Morisot », dans cat. exp., Laurence des Cars, Stéphane Guégan, Isolde Pludermacher, *Manet-Degas*, Paris, musée d'Orsay / Gallimard, 2023, p. 76.

2. *Correspondance de Berthe Morisot avec sa famille et ses amis*, éd. établie par Denis Rouart, Paris, Quatre Chemins Éditart, 1950, p. 114.

3. Voir l'essai de Sylvie Patry : « Berthe Morisot aujourd'hui : "ambiguïtés stimulantes" », dans cat. exp., Sylvie Patry (dir.), *Berthe Morisot*, Paris, Musées d'Orsay et de l'Orangerie / Flammarion, 2019, p. 13 et suiv.

4. Voir Beth Archer Brombert, *Manet. Un rebelle en redingote*, Paris, Hazan, 2011, p. 287-288.

Valérie Da Costa *Nous nous sommes rencontrées lorsque tu présentais ta série «Mystery» à la galerie Art : Concept (Paris) en 2006. C'était la première fois que je découvrais ton travail. Cette série représentait des rochers anamorphosés en crâne, des arbres, des cascades absorbés par des lacs noirs. J'ai été saisie par ces tableaux noirs, j'en ai fait à l'époque un compte rendu pour une revue d'art. Cela a été le début de notre amitié et j'ai ensuite écrit plusieurs textes sur ton travail pour certains de tes catalogues et t'ai aussi exposée («Le Surgissement des images», galerie Saint-Séverin, Paris, 2010 et «L'Image révélée», église Saint-Séverin, Nuit blanche, Paris, 2010). Je suis le développement de ton œuvre depuis de nombreuses années avec les continuités et les changements que tu as opérés.*

J'aimerais pour commencer que nous fassions un saut dans le temps et que nous revenions sur tes années de formation d'abord en textile à l'École Duperré (Paris), puis à l'École des beaux-arts de Paris où tu es entrée en 1991 et as fréquenté les ateliers de Vladimir Veličković, Richard Baquié et Jean-Michel Alberola. Qu'as-tu retenu de ces enseignements? Et avec quoi en es-tu sortie?

Anne Laure Sacriste *Mon cursus a débuté par un BTS à l'École Duperré, qui s'intitulait «Art, textile et impression». Après avoir passé deux ans à la Parsons School à New York, je suis entrée aux Beaux-Arts de Paris où l'enseignement, à cette époque, laissait beaucoup de temps libre. C'était compliqué de prendre ses marques.*

L'enseignement de Vladimir Veličković était focalisé sur une peinture figurative, mais je passais de temps à autre dans l'atelier de Richard Baquié pour lui montrer mes carnets. Il était très bienveillant et m'a encouragée à décrocher mon travail, à faire des films. Il est mort brutalement. J'ai donc passé mon diplôme avec Jean-Michel Alberola.

C'est finalement l'apprentissage de la gravure dans l'atelier de Roselyne Gosset qui a désacralisé et libéré mon rapport

Anne Laure Sacriste et Valérie Da Costa dans l'atelier de l'artiste, rue Desaix, à Paris, été 2023



à la peinture. J'ai emprunté dans ma peinture beaucoup de gestes inhérents aux graveurs et suis venue à la peinture par la gravure.

Quand on grave, il y a des accidents, on ne peut pas tout maîtriser; il faut se servir de ce qui est là. Ce n'est pas l'artiste qui grave, c'est l'acide qui mord la plaque de cuivre. Avant l'impression, la plaque est entièrement recouverte d'encre noire, comme un monochrome, que l'on essuie pour faire apparaître l'image. En sortant des Beaux-Arts, il était trop coûteux pour une jeune artiste de faire imprimer son travail chez un professionnel. J'ai gardé ces plaques de cuivre et les ai progressivement incorporées dans mon travail.

Dans ta peinture, l'histoire de l'art est un ancrage et tu n'hésites pas à multiplier les citations aux artistes du passé. Il n'y a pas chez toi un refus de l'histoire de l'art. Bien au contraire, tu es une artiste cultivée qui joue avec une diversité de références picturales allant de Fra Angelico et Nicolas Poussin à Arnold Böcklin en passant par Jean Auguste Dominique Ingres, William Morris ou, plus proche de nous, Isamu Noguchi. Quand nous nous sommes rencontrées, il était beaucoup question de Böcklin et en particulier du tableau L'Île des morts (1880-1886), dont il a exécuté plusieurs versions. Ensuite, cela a été ta période des romantiques allemands et notamment de Caspar David Friedrich. Puis celle d'Ingres et de ses nombreux portraits féminins (Madame de Senonnes, Madame Duvaucy, Madame Moitessier, la vicomtesse d'Haussonville), qui ont été la source de certaines de tes peintures (p. 14).

On peut dire que, depuis quelques années, tu te réfères au Quattrocento, à la peinture de Fra Angelico, Masolino da Panicale ou encore Piero della Francesca, mais aussi à Isamu Noguchi. Il est intéressant de relier tous ces artistes qui pour certains travaillent sur le paysage (intérieur et extérieur) et pour d'autres sur l'image (le portrait) et de considérer comment ces différents univers te permettent en quelque sorte d'épuiser le motif sans jamais en faire de simples copies, mais toujours en en proposant de nouvelles visions, car tu modifies éléments, points de vue et bien entendu couleurs jusqu'à créer une autre peinture, la tienne.

Au départ, il y a le choix d'une image et le plaisir qu'elle me procure à la regarder. Ce plaisir de l'œil me donne envie de la pénétrer, de l'expurger dans la répétition. Mais avant l'image, il y a, à l'origine de tout travail, la réalité de la peinture. Je veux d'abord prolonger un choc kinesthésique. Reproduire une image encore et encore me permet par l'épuisement de voir ce qu'il en reste, d'en approcher l'essence.

Par ce geste de reprise, je rentre dans la conception de la peinture, au cœur du faire, par exemple de celui d'Ingres. Une ré-appropriation de l'image s'opère ainsi comme un bernard-l'hermite de la peinture. L'image choisie devient ma maison, j'en oublie l'auteur originel car la peinture est désormais mienne.

Ton processus de création revêt presque quelque chose de méditatif. À cela, il faut ajouter la question du cinéma que tu cites souvent (Alain Resnais, Michelangelo Antonioni...). Tu as même réalisé de courts films en Super 8.

Le travail de la peinture peut, selon mon degré de concentration et de disponibilité, me conduire à un état de méditation, c'est-à-dire à être totalement présente à mon travail au moment où la peinture est en train de se faire. Ce n'est pas toujours le cas, mais lorsque ce moment advient c'est précieux.

L'autre aspect que j'explore est celui de la mémoire. Je pense beaucoup au film d'Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad* (1961), avec ses images qui reviennent en boucle autour d'un amour perdu. Ce film est porteur pour moi d'une réflexion sur les images qui reviennent, qui sont persistantes, illustrant ce sentiment de déjà-vu. J'essaie de travailler sur ces images qui m'habitent et de les rejouer en les peignant et repeignant après coup.

J'ai aussi beaucoup regardé les planches d'Eadweard Muybridge et d'Étienne-Jules Marey sur la chronophotographie. Certaines de mes œuvres (peintures et sculptures) font référence au cinéma, par exemple *Gravity Sculpture aux deux peintures noires* (p. 19) dans laquelle la présence du ruban



Disco-graphie *A Perfect Day* (PJ Harvey)
2006
Gravure sur papier Japon, 67 × 94 cm



Lucas Cranach l'Ancien, *Vénus*
1532
Huile sur bois, 37 × 25 cm
Francfort, Städelisches Kunstinstitut

peut évoquer la bobine de film. Il s'agit d'une œuvre hybride, qui revisite *La Mort de Lucrece* de Lucas Cranach l'Ancien (1533) conservée à la Gemäldegalerie de Berlin.

Cranach reste une référence essentielle. J'ai travaillé sur les recadrages de certains de ses tableaux pour réfléchir à cette notion du hors-champ qui est très importante car elle pose la question de ce que l'on voit et de ce que l'on ne voit pas, ce qui laisse la place au fantasme et au désir. Ce décadage constant que j'opère me conduit à zoomer dans le tableau à la recherche de l'indice ultime. Et à ce titre, je pense souvent au film de Michelangelo Antonioni, *Blow-Up* (1966) et à cette idée qu'en fouillant l'image on voit des choses que l'on ne pensait pas voir. L'image contient toujours plus que ce que l'on pense y voir.

Mon obsession pour Cranach pose également la question du corps et de la féminité. En regardant ses tableaux, j'ai été fascinée par la liberté de représentation de ce corps féminin, qui est tellement contemporain. D'ailleurs, dans *Gravity Sculpture aux deux peintures noires*, il est question de la mort par le sujet intrinsèque de la peinture, mais aussi du rapport de la femme à son corps et à la maternité.

Comment envisages-tu ce corps féminin ?

À la fin des années 2000, j'ai réalisé une série de peintures, « Reflecting Thoughts », composée de quatre portraits inspirés par Ingres, dont un que tu as montré à la galerie Saint-Séverin (*Madame Duvaucy* [p. 14]).

Dans cette exposition, on apercevait indirectement le tableau à partir de son reflet dans un miroir. Ces quatre portraits sont des reprises des tableaux originaux réalisés au format, mais en noir sur fond argenté, rappelant ainsi un daguerréotype. Ils deviennent alors des monochromes et apparaissent davantage comme des fantômes que comme des femmes incarnées.

Aujourd'hui, la sensualité que dégagent les corps peints par Cranach m'attire. Dans le choix que je fais de ces peintures, qu'il s'agisse de *Vénus* (ci-dessus) ou de *Lucrece*, il est question de ces corps pleins de vie. En recadrant ces corps et en laissant de côté la tête, j'ai à la fois l'impression de leur rendre une liberté afin qu'elles existent en tant que telles, mais c'est aussi un geste violent qui fait appel à la pulsion de mort qui nous habite tous. J'essaie de faire émerger cette tension à l'œuvre dans ces peintures de corps féminins à la fois gorgés de désir et déjà proches du néant. Cette porosité, cette tentative de synthèse entre des pôles *a priori* inconciliables m'intéresse.

Ce qui fait la spécificité de ton travail pictural, c'est l'absence de matière. Tes peintures fonctionnent comme des écrans à l'instar de celles de Fabio Mauri

ou de Mark Rothko, pour ne citer que ces deux exemples, qui ont travaillé avec ce principe.

J'aime beaucoup ces deux artistes qu'une forme de transcendance rassemble. Oui, des écrans. J'ai toujours cherché à gommer toute trace de matière dans la fabrication de mes peintures, comme si l'image était déjà là avant moi. La toile-écran évoque le transfert, une forme de report qui met à distance l'image, mais également de décharge (psychanalytique). Je travaille sur des supports en bois, ce qui implique un autre rapport à la peinture qui se situe du côté de l'objet et du sacré telle une icône.

Le «faire», la technè, est chez toi très important car il traverse tous les médiums que tu explores : le textile, la gravure, la céramique, la laque, le vitrail (tout récemment) dans lesquels il est à chaque fois question du geste de la main qui fait l'œuvre. Contrairement à des artistes qui n'exploreraient qu'un seul médium, tu aimes te confronter à une diversité technique et prendre des risques, comme les grandes figures féminines des avant-gardes historiques Sophie Taeuber-Arp et Sonia Delaunay, dont l'œuvre est déterminante dans la richesse et l'inventivité des moyens d'expression.

Paradoxalement, j'ai peur de me répéter, l'exploration d'un nouveau matériau est pour moi très stimulante car cela implique des gestes spécifiques et donc une autre manière de penser le travail. Je viens de terminer une tapisserie à Aubusson en réponse à un appel à projets dont j'ai été lauréate. Le point de départ est *L'Annonciation* de Fra Angelico (1426) conservée au musée du Prado à Madrid.



Madame Duvaucy
2019
Acrylique iridescente sur toile, 76 × 59 cm

Au départ, il y a le choix d'une image et le plaisir qu'elle me procure à la regarder. Ce plaisir de l'œil me donne envie de la pénétrer, de l'expurger dans la répétition.

Après avoir conçu le carton, j'ai choisi les matières et la gamme colorée. Nous avons beaucoup échangé avec les lissières afin qu'elles puissent s'emparer du sujet, mais j'ai délégué la question du «faire» car je ne suis pas lissière. Il s'agit ici d'un travail de traduction, l'image que j'ai conçue en peinture est apparue dans une autre langue à travers le tissage.

À l'heure où l'on redonne la place qu'il se doit aux artistes femmes, quelles sont pour toi les personnalités inspirantes ?

Tu cites Sophie Taeuber-Arp et Sonia Delaunay que je regarde attentivement. L'intensité qu'elles accordent à une peinture ou à un motif textile est pour moi très instructive. Je ne peux m'empêcher de remarquer cette absence de hiérarchie entre ces

différents médiums et donc cette grande liberté qui existe davantage chez les femmes que chez les hommes.

J'ai découvert au Japon le travail de la céramiste Lucie Rie lors d'une magnifique exposition qui lui était consacrée. Cette artiste, par sa rigueur et l'exigence des formes, m'inspire. On connaît trop peu son travail en France, certainement trop subtil et classique pour notre époque.

Les motifs floraux que tu as choisis pour cette tapisserie et qui sont aussi présents dans certaines de tes peintures me rappellent ceux plus tardifs du Printemps (vers 1480, Florence, Galerie des Offices) de Sandro Botticelli. Cinq cents espèces végétales que l'on peut nommer ont été répertoriées : bleuet, œillet, rose, jacinthe, jonquille, anémone, marguerite, fraisier, iris, etc. Le rapport à la chose existante et à sa représentation picturale qui touche à la vaste connaissance botanique qu'avaient les artistes et les scientifiques à la Renaissance est tout à fait fascinant, et ne se réduit pas dans le tableau à de simples petites taches de couleur ne renvoyant à rien.

Oui, déjà chez Fra Angelico, dans son *Annonciation*, près de soixante ans plus tôt, une quarantaine d'espèces avait été identifiée. Penser que Fra Angelico ait accordé autant d'importance à peindre avec précision cette flore, au même titre que la représentation de la Vierge ou de l'ange Gabriel, est assez bouleversant. C'est comme si les choses terrestres étaient équivalentes aux choses sacrées. Cet amour du Quattrocento date d'un voyage en Toscane avec mon père quand j'avais quatorze ans. Cela a été un tel choc esthétique, un tel bouleversement intérieur que je suis devenue peintre après.

Depuis de nombreuses années, ta réflexion sur la peinture dépasse le seul espace de la toile pour englober celui de l'exposition. Les œuvres se répondent, constituent des installations où tout est lié et dialogue.

Effectivement, chaque proposition est le fruit d'une réflexion qui intègre la spécificité du lieu et la manière dont le travail va être dévoilé. J'envisage le travail du peintre en deux temps. Il y a évidemment la fabrication de la peinture dans l'atelier, puis la sortie de l'atelier.

Dans la construction d'une exposition, les peintures agissent comme des punctums, afin de créer des tensions entre les différents éléments (peintures, sculptures, etc.) et le lieu dans lequel elles sont présentées.

Quand j'ai conçu l'exposition «Wabi-Sabi (Part I)» au Box à Marseille, invitée par Marc Féraud, j'ai été confrontée à un *white cube* de 400 mètres carrés avec une vision panoptique. J'ai alors réfléchi à un accrochage qui ne permette pas au spectateur d'embrasser d'un seul regard l'ensemble de l'exposition, en proposant une alternance de très petits tableaux (21 × 28 cm) et de grands polyptyques (195 × 150 cm). Cela obligeait ainsi le visiteur à se déplacer et à faire l'expérience de l'œuvre dans une certaine durée.

Au contraire, la récente exposition au Centre européen d'actions artistiques contemporaines (CEAAC) de Strasbourg («Le Monde sans les mots»), à l'invitation d'Alice Motard, se situe dans un ancien magasin de verrerie datant de 1890. Ce lieu a une identité très marquée avec des colonnes et plafond peints, j'y ai réalisé des œuvres spécifiquement pour entrer en résonance avec l'espace. Dans tous ces espaces composés, je cherche à créer une forme d'harmonie et de beauté.

Tu mets, depuis quelque temps, de vrais et/ou de faux animaux dans tes expositions. Que signifie pour toi cette présence animale ?

En 2015, j'ai fait une exposition intitulée «Tableaux, nature morte et *Still Life*» (galerie Julio Gonzalez, Arcueil), une tortue vivante figurait parmi des tortues en céramique afin de jouer de la confusion et de mettre en avant cette porosité entre le vivant et le mort, parfois ténue. Au CEAAC, j'ai introduit pour la première fois un animal empaillé, une chouette. Je l'ai choisie pour son caractère énigmatique et nocturne. Je voulais une présence forte et discrète, qui veille sur l'exposition une fois les lumières éteintes. Avec cette chouette deux tortues en céramique, Adam et Ève, dialoguent ensemble.

Tu as beaucoup séjourné au Japon, qu'est-ce qui t'a attirée et fascinée dans ce pays ?

Depuis 2015, j'ai effectué divers séjours au Japon. J'ai adoré être plongée dans un monde où je ne comprenais rien, ni la langue, ni les codes, mais où, par ailleurs, j'étais perméable à tout ce que je rencontrais sans *a priori*. Ces voyages nourrissent encore mon travail aujourd'hui; ce pays me manque. Ce monde sans mots intelligibles que j'ai habité pendant presque six mois m'a permis d'approcher un état de calme intérieur, où seule l'expression par le geste était



Daitoku-ji, Kyoto
2016

possible. Mon apprentissage de la céramique s'est fait grâce à la répétition des gestes que me montrait mon *sensei* (maître japonais). Nous n'avons jamais échangé une parole.

Mon premier séjour, dont le projet intitulé *Pêcher des pierres* a pu être mené à bien grâce à une bourse de la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, a donné lieu à un film du même nom présenté par Sophie Auger en 2016 à L'Onde (Vélizy-Villacoublay). Le point de départ était une réflexion sur les jardins et notamment sur le Jardin de la Paix qu'Isamu Noguchi a conçu à l'Unesco à Paris en 1958, jardin zen pensé avec l'aide du maître

Mirei Shigemori. J'ai appris que dans les jardins zen il y avait deux figures archétypales : la grue et la tortue. Je me suis progressivement mise à faire des tortues en terre avec un maître céramiste à Kyoto. La tortue est ainsi devenue une sorte de signature, figure emblématique de mon travail qui fait appel au modelage, mais aussi au dessin et à la gravure, une sorte de syncrétisme des techniques.

En reparcourant ton travail pour mener cet entretien, j'ai pensé au rapport au temps qui, je trouve, est présent dans certaines de tes œuvres : dans tes dessins de plantes, de même qu'à travers cette présence animale. Tu travailles avec le temps.

C'est vrai. Je n'y avais pas pensé, mais maintenant que tu l'évoques cela me semble évident. J'aime également travailler sur le motif. Au Japon, j'ai réalisé une série de dessins sur papier noir représentant des feuilles et des fleurs de lotus au moment de la fanaison. Je faisais un dessin par jour en me contraignant à cette temporalité, une sorte de discipline proche de la méditation.

L'invitation qui t'a été faite par Érik Desmazières est de concevoir une exposition personnelle au musée Marmottan Monet en dialoguant avec une ou plusieurs œuvres conservées dans les collections du musée. Qu'as-tu choisi ?

Parmi l'importante collection du musée, j'ai choisi le portrait qu'Édouard Manet a fait de Berthe Morisot (*Portrait de Berthe Morisot étendue*, 1873) et quelle a conservé toute sa vie (p. 25). Ce choix s'est immédiatement imposé à moi; je connais ce portrait depuis toujours et je l'aime énormément pour plusieurs raisons. D'abord, parce que c'est une peinture très puissante. Manet connaissait

très bien Berthe Morisot puisqu'elle a été l'une des rares femmes de l'aventure impressionniste, mais aussi parce qu'ils étaient très proches – leurs familles se fréquentaient (elle épouse son frère cadet Eugène Manet en 1874). Ce portrait révèle donc l'intimité qui existait entre les deux artistes. Et puis, ce qui est fascinant, c'est qu'aujourd'hui nous n'en connaissons qu'un fragment, Manet ayant découpé la toile autour du visage et ainsi opéré un recadrage. Ce geste m'intéresse car il montre ce qui nous est donné à voir et tout ce qui manque, son corps et bien d'autres choses encore.

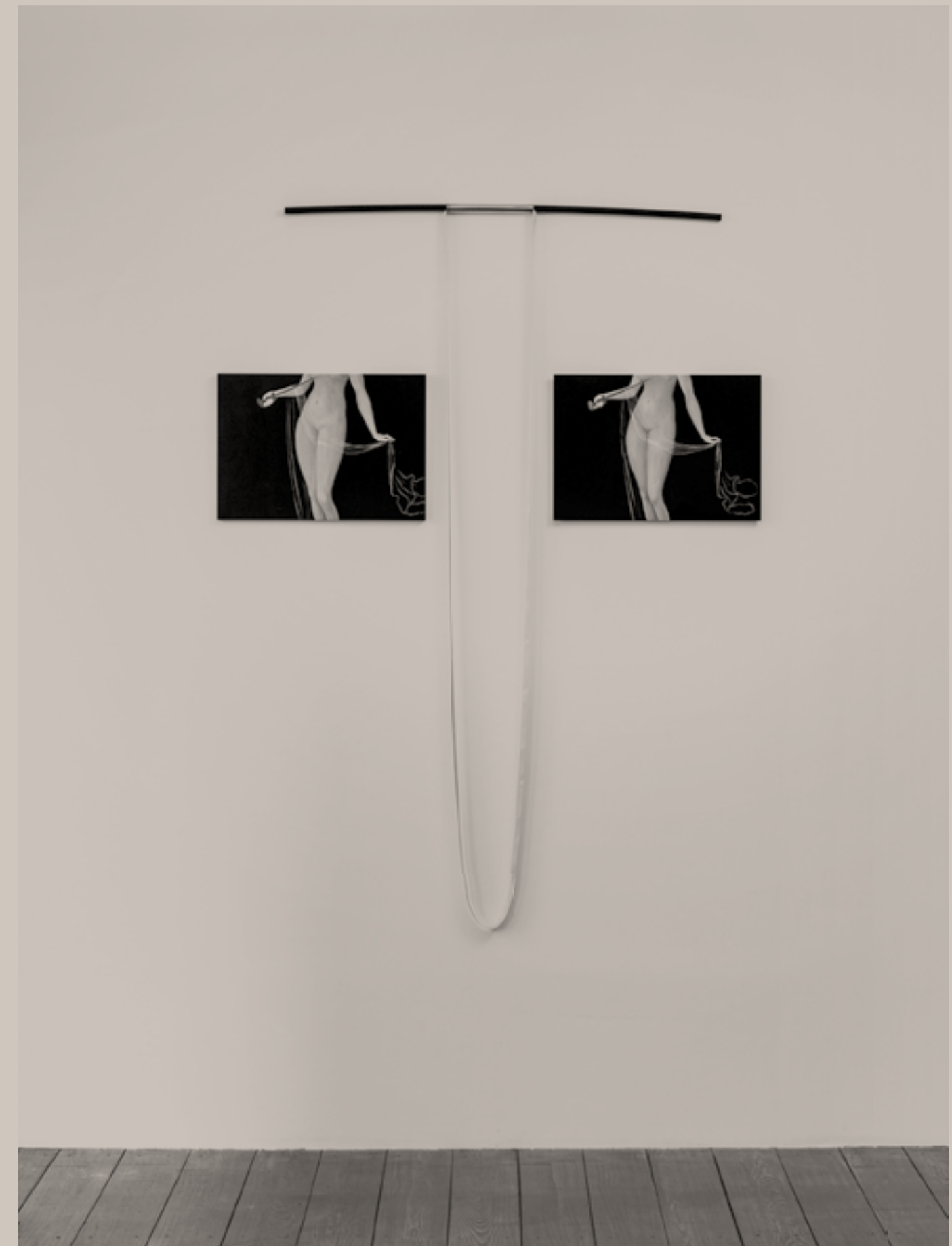
Comment as-tu envisagé cette exposition puisque la proposition est d'intervenir dans une seule salle, à la fois distincte et dans la continuité des peintures de Claude Monet exposées dans le sous-sol du musée ?

L'espace proposé n'est pas un *white cube* au sens classique du terme, mais un espace fait d'angles. J'ai imaginé une dramaturgie autour de l'image fantôme en le plongeant dans la pénombre dans laquelle chaque élément se répond en tension.

J'ai commencé à réfléchir à l'exposition en partant de cette infraction dans l'image (le portrait de Berthe Morisot) et de cette manière de se la réapproprier. En écho au portrait original accroché dans la salle, j'en ai proposé ma version : une héliogravure saturée de noir qui fait disparaître l'image de Berthe et paradoxalement la révèle de façon fantomatique dans un décadrage de l'image, laissant apparaître le blanc du papier sur un pourtour important, en référence au geste de Manet (p. 27).

Autour de ces deux images (l'une peinte, l'autre reproduite) dialogue un ensemble d'œuvres hétérogènes : des sculptures (plaque de cuivre gravée d'un motif de ronces, cercles en cuivre suspendus, tortue en céramique que j'ai nommée Berthe en hommage à l'artiste), des peintures monochromes et un film Super 8 que j'ai réalisé il y a plusieurs années au Musée archéologique de Naples et qui aborde la question du double. Cet ensemble constitue un hors-champ possible du portrait de Manet, comme une révélation de la part manquante. Toutes ces œuvres composent un corpus d'images fantasmées qui parlent du désir et cherchent à redonner forme à l'absence tout en mettant au cœur de l'installation les questions du regard et de la perception.

Dans le cadre des « Dialogues inattendus », j'ai appelé l'exposition « Portrait de B. M. étendue » qui, tout en reprenant le titre du tableau éponyme, propose une lecture personnelle et contemporaine de cette triangulation entre Manet, Morisot et la peinture.



Gravity Sculpture aux deux peintures noires
2020
Huile sur bois, cuivre et rubans, dimensions variables

UNEXPECTED DIALOGUES

The Musée Marmottan Monet is a house – a home, both literally and figuratively. First, it was the residence of its founders, a townhouse with Empire-style decoration located in the 16th arrondissement of Paris, acquired by Jules Marmottan and embellished by his son Paul. But it is also an eternal home, a precious setting – in other words, the environment chosen by thirty collectors and descendants of artists to house their heritage. Having no children, Victorine Donop de Monchy, Michel Monet, and Julien and Denis Rouart, for example, chose this institution to be their legatee and in so doing endowed it with the world’s leading collections of work by Claude Monet and Berthe Morisot.

The history of the collections at the Musée Marmottan Monet thus reflects that of our families. It is articulated around two essential notions: filiation on one hand, and transmission on the other.

The Fondation de l’Académie des Beaux-Arts has chosen to ask contemporary artists to reflect on its roots, that is, its collections, and at the same time to define their own. These artists have each been invited to produce one or several works relating to our collection. This is not just a matter of paying homage to the illustrious dead; rather, the idea is to get these artists to explore their creative DNA in order to put their fingers on the true nature of their connection to the art of their predecessors. Just as filiation cannot be reduced to simple family likeness, so the exchange between contemporary and past masters cannot be limited to strict appearances. It is a progression, a path, a process of introspection that we are inviting them to share. It is a journey whose starting point we might perhaps be able to conceive (an elective affinity, a theme, a style), but whose destination is often less obvious than it may at first seem, becoming evident only after a surprising dialogue. The past nourishes the present. The converse is just as true. By bringing to bear the treasure of their lived and felt sensations, the critical vision and practice of these twenty-first century artists enrich our sense and also our knowledge of the works hanging on our walls. They offer us, in turn, an opportunity to initiate an unexpected dialogue. For that we thank them.

Érik Desmazières
Member of the Institut
Director of the Musée Marmottan Monet

THE WORK IS A RENDEZVOUS

From blackboards with waterfalls and anamorphic rocks to the recent monochrome paintings and those depicting floral motifs, Anne Laure Sacriste’s work consistently follows a pictorial development that places painting more on the side of the screen than that of the canvas. The flatness of the surface becomes the receptacle of the image, as if it were a photosensitive surface on which a pattern is about to appear, like the gradual revelation of a photograph. I’m thinking in particular of Sacriste’s revisiting of Jean Auguste Dominique Ingres’s portraits of women, which she reprised in black paint on a silver background reminiscent of daguerreotypes, and of her quotation of wallpaper motifs inspired by William Morris. The use of iridescent paint, in which the image seems to appear and disappear, obviously has a role in the interplay between the canvas and the viewer. There is no single perception of the work. The surface vibrates and varies according to the light of day, which, by definition, is never the same.

These are the questions that the Impressionists asked themselves in their time, and in particular Claude Monet, of whose work the Musée Marmottan Monet holds one of the finest collections. Here was an artist who worked outdoors, at a time when pictorial modernity was engaging with “the transitory, the fugitive, the contingent” (Charles Baudelaire). And these are adjectives that also resonated with the advent of photography. This link with Monet’s paintings is reflected in the room in which a contemporary artist is invited to mount an exhibition based on a work from the collection, and which here resonates with the exhibition “Berthe Morisot et l’Art du XVIII^e Siècle”, being shown in the museum at the same time and serving as a possible counterpoint.

Sacriste has chosen a painting by Édouard Manet, a *Portrait of Berthe Morisot Reclining* (1873). There are numerous paintings by Morisot (1841–1895) herself in the museum collection. The starting point for the work was Manet’s encounter, in 1868, with the young artist at the Louvre, through the intermediary of Henri Fantin-Latour. She was copying a painting by Peter Paul Rubens at the time. Manet’s first remarks to her were condescending and ironic, to say the least: “It is unfortunate that they (the Morisot girls) are not men; however, as women, they could serve the cause of painting by each marrying an academician . . . That is asking a lot of them in terms of devotion.”¹ Like other female artists of the period, Berthe Morisot was also a model. While Victorine Meurent (1844–1928), also a painter, was the heroine of *Olympia* (1863) and *The Luncheon on the Grass* (1863), as well as *Young Lady*, or *Woman with a Parrot* (1866), Morisot was the seated woman in *The Balcony* (1868–69) and the subject of numerous portraits.

Indeed, between 1869 and 1874 Manet painted no fewer than ten portraits of her, including: *Repose* (1870–71), *Berthe Morisot with a Pink Shoe* (1872), *Berthe Morisot with a Bouquet of Violets* (1872), *Portrait of Berthe Morisot Reclining* (1873), *Berthe Morisot with a Fan* (1874), all characterised by long sittings that the painter seemed to take pleasure in stretching out, as Morisot recalled at the time of Manet’s death in 1883: “I shall never forget the days of friendship and intimacy with him, when I sat for him and when the charm of his mind kept me alert during those long hours.”² Along with Eva Gonzalès (1849–1883) and Marie Bracquemond (1840–1916), Berthe Morisot was one of the few women to be included in the mainly male Impressionist group. At Degas’s invitation, she exhibited with these fellow artists at the first Impressionist exhibition in 1874, and would continue to do so up to the one in 1886 – in all, seven of the eight shows. She also married Eugène Manet, the painter’s younger brother, in 1874. Morisot was a central, active figure in Impressionism, at a time when women artists were marginalised in the art world. These portraits, whose artistic qualities have been frequently discussed, occupy a singular place but may be one reason why Morisot was often seen more as a model than as an artist in her own right. However, their formal power nonetheless affirms Manet’s recognition of her as a painter.³

Very small in size (26 x 34 cm), this painting (*Portrait of Berthe Morisot Reclining*) shows Morisot reclining on a sofa, wearing a deep black garment set against a background of red wallpaper (p. 25). Manet cropped the original painting, leaving only the bust, and gave the reframed portrait to its subject, who kept it all her life. According to the historian Beth Archer Brombert, this cutting down was a way for Manet to show Berthe Morisot in a more acceptable pose than that of her reclining, one associated at the time with disreputable women.⁴

In choosing this work, Sacriste is examining the way a man (Édouard Manet) looks at a woman (Berthe Morisot). The painting reveals the desire, sensuality and complicity that united the two artists. Sacriste brings these qualities into sharp relief by presenting her own vision of the face in a photogravure that she compares with the original painting (p. 27). The portrait is reinterpreted by the decentering of the face, which becomes the reminiscence of a ghostly image appearing behind a black veil, a kind of figurative monochrome.

This interplay of doubles and reprises conditions the exhibition as a whole, where, in the half-light, hanging copper circles function like *oculi*. These “suspended eyes” direct our gaze, inviting us to move from painting to film (*The Twins*, 2011; see p. 36–39) and even sculpture (a large copper plate featuring bramble motifs (p. 28) and a majestic ceramic turtle (p. 41) named Berthe – a nod to Morisot’s given name – devoid of the artifice of Jean des Esseintes’s one in *À Rebours*). These are just some of the ways in which Sacriste addresses what for her are the key issues of the appearance and disappearance of the image, placing her artistic reflection in an expanded field, that of the spaces of painting.

Valérie Da Costa

The Spaces of Painting Conversation between Anne Laure Sacriste and Valérie Da Costa

Valérie Da Costa *We met when you were presenting your Mystery series at the Art : Concept gallery in Paris in 2006. It was the first time I'd seen your work. The series depicted rocks anamorphosed into skulls, trees and waterfalls absorbed by black lakes. I was captivated by these black paintings and wrote a review of the show for an art magazine. That was the start of our friendship, and I went on to write several texts about your work for some of your catalogues, as well as exhibiting it (“Le surgissement des images”, Galerie Saint Séverin, Paris, 2010 and “L’Image révélée”, Église Saint Séverin, Nuit Blanche, Paris, 2010). So I've been following the development of your work over many years, with all its continuities and the changes you've made.*

I'd like to start by taking a step back in time and looking at your training, first in textiles at the École Duperré (Paris) and then at the École des Beaux-Arts in Paris, where you enrolled in 1991 and worked in the studios of Vladimir Veličković, Richard Baquié and Jean-Michel Alberola.

What did you learn from this teaching? And what did you come away with?

Anne Laure Sacriste My studies began with a Textile Art and Printing BTS at the École Duperré. After spending two years at the Parsons School in New York, I entered the Beaux-Arts in Paris, where in those days the teaching left a lot of free time. It was complicated to find your feet.

Vladimir Veličković’s teaching focused on figurative painting, but from time to time I would go to Richard Baquié’s studio to show him my notebooks. He was very kind and encouraged me to break down the barriers in my work and make films. He died suddenly. So I took my diploma with Jean-Michel Alberola.

In the end, it was learning about engraving in the studio of Roselyne Gosset that demystified and freed up my relation to painting. In my painting, I borrowed many of the techniques that are part and parcel of the work of engravers. I came to painting through engraving.

When you’re engraving, accidents happen, you can’t control everything, but you have to use what’s there. It’s not the artist who engraves but the acid that bites into the copper plate.

Before printing, the plate is completely covered with black ink, like a monochrome, which is wiped off to reveal the image.

When I left the Beaux-Arts, it was too expensive for a young artist to have her work printed by a professional

printer. So I kept those copper plates and gradually started to incorporate them into my work.

Your work is grounded in art history and your paintings make frequent references to past artists. You're not someone who rejects art history. On the contrary, you're a cultured artist who plays with a wide range of pictorial references, from Fra Angelico and Nicolas Poussin to Arnold Böcklin, Jean Auguste Dominique Ingres, William Morris and, closer to home, Isamu Noguchi.

When we first met, there was a lot of talk about Böcklin and in particular the painting Island of the Dead (1880–86), of which he produced several versions. After that came your thing about the German Romantics and especially Caspar David Friedrich. Then there was Ingres and his many portraits of women (Madame de Sennonex, Madame Duvaucey, Madame Moitessier, The Vicomtesse d’Haussonville), which were sources for some of your paintings (p. 14).

For some years now you have been referring to the Quattrocento, to the paintings of Fra Angelico, Masolino and Piero della Francesca, as well as to Isamu Noguchi.

It’s interesting to link all these artists, some of whom worked on landscapes (interiors and exteriors) and others on portraits, and to consider how these different worlds allow you to work through the subject but never simply make copies, always proposing new visions by changing different elements, points of view and, of course, colours until what you come up with is another painting, your own.

It all starts with the choice of an image and the pleasure I get from looking at it. It is this pleasure of the eye that makes me want to enter into it, to purge it through repetition. But before the image, there is the reality of painting, which is the basis for all my work. There is this kinaesthetic shock that I want to prolong. By reproducing an image over and over again, exhausting it, I can see what remains, approach its essence.

Through this action of reworking I enter into the conception of painting, into the heart of the art of making, for example that of Ingres. In this way, I appropriate the image, like a painting hermit crab. In this way, the chosen image becomes my home, and I forget its original maker because the painting is now mine.

There’s something almost meditative about your creative process. Then there’s the question of cinema, which you often quote (Alain Resnais, Michelangelo Antonioni). You’ve even made short films on Super 8.

Depending on my degree of concentration and openness, the work of painting can lead me to a state of meditation, by which I mean being totally present in my work at the time when the painting is being done. This isn’t always the case, but when it happens it’s precious.

^[1] Letter from Manet to Fantin-Latour, 26 August 1868, in Monique

^[2] Angoulvent, Berthe Morisot, Paris, Éditions Albert Morancé, 1933. Reprinted in S. Guégan, “Le cercle Morisot”, in exh. cat., Manet-Degas, Paris, Gallimard and Musée d’Orsay, 2023, p. 76.

^[3] The Correspondence of Berthe Morisot with her Family and Friends, trans. Betty Hubbard, London, Lund Humphries, 1957, p. 131.

^[4] See the essay “Berthe Morisot: Stimulating Ambiguities” by Sylvie Patry, in Berthe Morisot: Impressionist Woman, New York: Rizzoli Electa; Philadelphia: in association with the Barnes Foundation; Dallas: Dallas Museum of Art; Quebec: Musée National des Beaux-Arts du Québec, 2018, p. 13ff.

^[5] See Beth Archer Brombert, Edouard Manet. Rebel in a Frock Coat, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

The other aspect I'm exploring is memory. I think a lot about Alain Resnais's film *Last Year in Marienbad* (1961), with its insistently returning images of a lost love. For me, it's a film that reflects on images that keep coming back, that persist, illustrating this feeling of déjà vu. I try to work on these images that I have in my head and to replay them by painting and repainting them afterwards.

I have also looked a lot at the chronophotography plates of Eadweard Muybridge and Étienne-Jules Marey. Some of my works (paintings and sculptures) refer to cinema. This is the case, for example, with *Gravity Sculpture with Two Black Paintings* (p. 19), in which the presence of the ribbon could be seen to evoke a film reel. It's a hybrid work that revisits *The Death of Lucretia* by Lucas Cranach the Elder (1533) in the Gemäldegalerie in Berlin.

Cranach remains an essential point of reference. I've been working on reframing some of his paintings in order to reflect on the question of what is off-camera, which is very important because it raises the question of what we see and what we don't see, leaving room for fantasy and desire. This constant reframing that I do leads me to the idea of zooming into the painting in search of the ultimate clue. In this respect, I often think of Michelangelo Antonioni's film *Blow-Up* (1966) and the idea that when you really dig into the image you see things you never thought you'd see. The image always contains more than we think we see.

My obsession with Cranach also raises the question of the body and femininity. Looking at his paintings, I was fascinated by the freedom with which this female body is represented, which is so contemporary. In *Gravity Sculpture with Two Black Paintings*, the painting is about death by virtue of its subject, but it's also about a woman's relationship with her body and motherhood.

How do you see this female body?

At the end of the 2000s, I devoted a series of paintings to *Reflecting Thoughts*, consisting of four portraits painted by Ingres, including one that you showed at the Galerie Saint-Séverin (*Madame Duvaucy* [p. 14]).

In this exhibition, the painting was seen indirectly through its reflection in a mirror. These four portraits reprise the original paintings in their original format, but in black on a silver background, reminiscent of a daguerreotype. In this way the portraits become monochromes, appearing more like ghosts than embodied women.

Today, I'm drawn to the sensuality of the bodies painted by Cranach. I chose these paintings, be they of Venus or Lucretia (p. 13), because they are bodies that are full of life. By reframing these bodies, setting the head to one side, I have the impression that I am giving them their freedom so that they exist in their own right, but also committing a violent act that appeals to the death drive in all of us. I try to bring out the tension in these paintings of female bodies that are both bursting with desire and already close to oblivion.

And it's this porosity, this attempt to synthesise poles that in principle are irreconcilable, that interests me.

What makes your pictorial work so special is the absence of matter. Your paintings function like screens, like those of Fabio Mauri and Mark Rothko, to name but two examples, who adopted this principle.

I really like those two artists, who are united by a kind of transcendence.

Yes, screens. I've always tried to erase any trace of material in the making of my paintings, as if the image was already there before me. The canvas-screen also evokes transference, a form of postponement that distances the image, but also of (psychoanalytic) release.

I work on wooden supports, which implies a different relationship to painting, one connected more to the object and the sacred, like an icon.

The question of "making", of technè, is very important to you because it runs through all the mediums you explore: textiles, engraving, ceramics, lacquer, stained glass (most recently), all of which are about the gesture of the hand that makes the work.

Unlike artists who seem to explore just one single medium, you like to try all kinds of different techniques and take risks, like the great female figures of the historic avant-garde movements, Sophie Taeuber-Arp and Sonia Delaunay, whose work was of key importance in the richness and inventiveness of its means of expression.

Paradoxically, I'm afraid of repeating myself, but exploring a new material is very stimulating for me because it implies specific gestures and therefore a different way of thinking about the work. I've just finished a tapestry in Aubusson following a tender for projects that I won. The starting point was Fra Angelico's *Annunciation* (1426) in the Prado in Madrid.

Once I'd made the cartoon, I chose the materials and the colour range. We had a lot of discussions with the weavers so that they could get to grips with the subject, but I delegated the question of "how to do it" because I'm not a weaver. This is a work of translation: the image I created in painting appeared in another language through weaving.

At a time when women artists are being given their rightful place, who are the figures you find inspiring?

You mention Sophie Taeuber-Arp and Sonia Delaunay, both of whom I look at closely. The equal intensity they bring to a painting and a textile motif is very instructive for me. I can't help noticing the absence of hierarchy between these different media, and therefore the greater freedom that exists more among women than men.

In Japan, I discovered the ceramist Lucie Rie at a magnificent exhibition of her work. She's an artist whose

rigour and formal strictness inspire me. Her work is not well known in France. No doubt it's too subtle and classical for our times.

The floral motifs you chose for this tapestry, which are also present in some of your paintings, remind me of the ones in Botticelli's Spring (c. 1480, Uffizi, Florence). Five hundred plant species that can be named have been listed: cornflower, carnation, rose, hyacinth, daffodil, anemone, daisy, strawberry plant, iris, etc. What is fascinating is this relationship to existing reality and its pictorial representation, which reflects the vast botanical knowledge that artists and scientists had in the Renaissance, and which cannot be reduced in the painting to simple little patches of colour referring to nothing.

Yes, already in Fra Angelico's *Annunciation*, almost sixty years earlier, some forty species have been identified. It is really moving to think that Fra Angelico attached so much importance to painting this flora with such precision, in the same way as he depicted the Virgin or the angel Gabriel. It's as if earthly things were equivalent to sacred things.

My love of the Quattrocento dates back to a trip to Tuscany with my father when I was fourteen. It was such a huge aesthetic shock, such an inner upheaval, that I became a painter afterwards.

For many years now, your thinking about painting has gone beyond the canvas to encompass the exhibition space. The works respond to each other, forming installations in which everything is linked and in dialogue.

That's right. Each proposal is the fruit of a process of reflection that takes into account the specific nature of the venue and the way in which the work will be unveiled. I see the painter's work as having two stages. There's obviously making the painting in the studio, then there's how it leaves the studio.

In the construction of an exhibition, the paintings are shown as punctums, in order to create tensions between the different elements (paintings, sculptures, etc.) and the place in which they are shown.

When I conceived the "Wabi-Sabi (part I)" exhibition at Le Box in Marseille, at the invitation of Marc Féraud, I was faced with a 400 m² white cube with panoptic vision. So I thought about a layout that would *not* allow the viewer to take in the whole exhibition at a single glance. What I came up with was an alternation of very small paintings (21 x 28 cm) and large polyptychs (195 x 150 cm). This meant that visitors had to move around and experience the work, which took a certain amount of time.

In contrast, the recent exhibition at the CEAAC in Strasbourg ("Le Monde sans les Mots"), at the invitation of Alice Motard, was set in an old glassworks dating from 1890. It's a place with a very strong identity, with painted columns

and ceilings, so I created works there that were produced specifically to resonate with the space. In all these composed spaces, I seek to create a form of harmony and beauty.

For some time now, you've been using real and/or fake animals in your exhibitions. What does this animal presence mean to you?

In 2015, I organised an exhibition entitled "Tableaux, Nature morte et Still Life" (Galerie Julio Gonzalez, Arcueil), in which a living tortoise was put in among ceramic tortoises in order to create confusion and highlight the sometimes tenuous porosity between the living and the dead. At the CEAAC, I introduced a stuffed animal for the first time, an owl. I chose it for its enigmatic, nocturnal character. I wanted a strong yet discreet presence that would watch over the exhibition once the lights were out. The owl is accompanied by two ceramic turtles, Adam and Eve, in dialogue with each other.

You have spent a lot of time in Japan. What is it about the country that attracted and fascinated you?

Since 2015, I've been to Japan several times. I loved being immersed in a world where I understood nothing, neither the language nor the conventions, but where, on the other hand, I was porous to everything I encountered and had no preconceptions. Those journeys still enrich my work today; I miss the country. This world without intelligible words that I inhabited for almost six months enabled me to approach a state of inner calm in which only expression through action was possible. I learnt ceramics by repeating the actions shown to me by my *sensei* (Japanese master). We never exchanged a word.

My first stay, during which I was able to carry out my project titled *Pêcher des pierres* (Fishing for Stones) thanks to a grant from the Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, gave rise to a film with the same title which was shown by Sophie Auger in 2016 at L'Onde (Vélizy-Villacoublay). The starting point was a reflection on gardens, and in particular on *The Garden of Peace* that Isamu Noguchi created at UNESCO in Paris in 1958, a Zen garden designed with the help of the master Mirei Shigemori. I learnt that in Zen gardens there were two archetypal figures: the crane and the tortoise. I gradually began making clay turtles with a master ceramist in Kyoto. The tortoise has thus become a kind of signature, an emblematic figure in my work, which draws on modelling as well as drawing and engraving, a kind of syncretism of techniques.

Looking back at your work before this interview, I thought about the relationship with time, which I think is present in some of your work: in your drawings of plants, but also through that animal presence. You work with time.

It's true and I hadn't thought about it, but now that you mention it, it seems obvious to me.

I also like to work directly from the subject. In Japan, I produced a series of drawings on black paper depicting lotus leaves and flowers when they were starting to wither. I made one drawing a day, keeping to this timeline, a kind of discipline, close to meditation.

When Érik Desmazières invited you to exhibit at the Musée Marmottan it started with you choosing a work from the collection. What did you choose?

I chose from the museum's extensive collection a portrait of Berthe Morisot by Édouard Manet (*Portrait of Berthe Morisot Reclining*, 1873), which she kept all her life (p. 25). This choice seemed obvious right from the outset. It's a portrait I've always known and I love it for many reasons. Firstly, because it is a very powerful painting. Manet knew Berthe Morisot very well, since she was one of the few women involved in the Impressionist adventure, but also because they were very close – their families knew each other (she later married Eugène Manet, the artist's younger brother). This portrait therefore reveals the intimacy that existed between the two artists. And what's fascinating is that today we only know a fragment of it, because Manet cropped it by cutting the canvas away around the face. This act interests me because it shows what we are given to see and everything that is missing, i.e. her body and many other things besides.

How did you plan this exhibition, given that the proposal was to work in a single room that is both separate and continues on from the paintings by Claude Monet on show in the museum basement?

The space proposed is not a white cube in the classical sense of the term, but a space made up of angles. I imagined a dramaturgy centred on the phantom image by immersing it in the half-light in which the elements answer each other in tension.

It was on the basis of this breach in the image (the portrait of Berthe Morisot), and of this way of reappropriating it, that I began to think about the exhibition. Echoing the original portrait hanging in the room, I proposed my own version: a photogravure saturated in black that makes Berthe's image disappear and paradoxically reveals her in a ghostly way in a reframing of the image, allowing a large expanse of the white of the paper to appear (p. 27).

Around these two images (one painted, the other reproduced), there is a dialogue between a group of heterogeneous works: sculptures (a copper plate engraved with a bramble motif, suspended copper circles, a ceramic tortoise that I named Berthe in homage to the artist), monochrome paintings and a Super 8 film that I made several years ago at the Museo Archeologico in Naples, which explores the question of the double. This group

of works could constitute what exists out of the frame of Manet's portrait, like a revelation of the missing part. All these works make up a body of fantasy images that speak of desire and seek to give form to absence, while at the same time placing questions of the gaze and perception at the heart of the installation.

For the "Dialogues inattendus" (Unexpected Dialogues) series, I called the exhibition "Portrait de B. M. étendue" which, while taking the title of the painting of the same name, offers a personal and contemporary reading of this triangulation between Manet, Morisot and painting.



Édouard Manet
Portrait de Berthe Morisot étendue
1873
Huile sur toile, 26 × 34 cm
Paris, musée Marmottan Monet