



Vue de l'exposition *Shades of Green*  
chez Vera Munro, Hambourg, 2024.  
© Anne Laure Sacriste.

entretien mené par **Mathieu Buard**  
avril 2024, Paris.

# Les gestes de peindre

Entretien avec **Anne Laure Sacriste**

Anne Laure Sacriste, dans son œuvre picturale et dans les dimensions exogènes de l'installation, interroge des trajets où les entre-nettetés agitent et occasionnent l'image, la figure, et le sens multiple du geste de peindre. Par la main, l'outil du réglage est, entre l'exactitude feinte et l'accueil de l'informe, ce qui articule la fixation à la surface du support et parachève la présence tactile, brosse l'apparition d'un quelque chose de fragile et précaire. Un *fine tuning* ou dit autrement, la gestion du geste dans la matière. Fussent-elles imperceptibles ou fébriles, pratiques et matérialités activistes de concert une tension visuelle, une économie de l'attention et comme une touche invisible. Dans cette constellation d'histoires de peinture, le fantôme des images est attrapé, agrippé. Reprendre un éclat, un reflet, un fantôme, voilà un paradoxe joyeux.

## L'Œil et main. *Serial Killer* ?

**Mathieu Buard** Nous venons de regarder les tableaux en cours de préparation de ta future exposition *Shades of green* chez Vera Munro. Notamment, cette série de peintures de feuillages prélevés de *L'annonciation* de Fra Angelico où les gestes, dans un grand travelling de tableaux successifs, investissent l'idée d'un motif répété très virtuose. Les gestes flirtent avec la copie, la reproduction, une écriture picturale prise dans la sérialité de la captation photographique ou cinématographique. Tu disais que le geste « premier » de peindre était une recherche importante. Veux-tu que l'on rentre dans ton travail par ce biais, celui de l'origine du geste et de l'origine du motif ?

**Anne Laure Sacriste** Le motif est une question complexe et aussi centrale pour comprendre ma peinture, et cette quête de l'origine et du premier geste en peinture sont omniprésents et au travail dans toutes mes peintures. J'ai un cursus où s'entremêle, dès ma formation, arts appliqués et beaux-arts, ainsi après un BTS textile à Duperré et une année à *Parsons School* à New York où j'ai découvert la sérigraphie, je suis entrée aux Beaux-Arts de Paris. Le motif textile m'a donc occupé trois ans : comment répéter une image, faire un raccord, imaginer une étoffe, la faire vibrer. Je parle d'une époque où le copier-coller n'existait pas. Tout se faisait à la main et à la photocopieuse : ça laisse des traces dans sa manière de penser une surface, une matière et son tombée, de penser la peinture.

Pour *Shades of green*, en même temps que je peignais ces tableaux de feuillages sur fond noir, je travaillais à des peintures de contre-points, où le lâcher prise est le corollaire de la maîtrise que je mets en place pour représenter le sujet peint. Ces contre-points sont importants et je les envisage comme des échos. Je les appelle aussi parfois des fantômes dont je ne renie pas la dimension spirituelle. J'essaie de me défaire de cette volonté, dans une énergie qui s'apparente au Tao, et moi qui suis dans le contrôle, j'essaie d'avoir un geste totalement épuré de ce contrôle, découplé du regard.

Cela donne des sortes de diptyques que je sépare ensuite, et pour lesquels le regardeur ne sait pas quel tableau est la genèse de l'autre. Sauf que dans l'un, celui de la maîtrise de la représentation de *L'annonciation*<sup>1</sup>, il y a une conscience dirigée, alors que l'autre, celui de taches et traces de pinceaux, offre à voir une force relâchée. Ce n'est d'ailleurs pas qu'une gestuelle, c'est une énergie liée à la concentration du geste de « bien faire ». Par un effet de balance, le geste du « bien peindre » entre mille guillemets regagne en concentration : une virtuosité que la décharge du lâcher prise participe à réactiver.

### Motif et contre motif.

**M.B.** Dans ces moments de grande maîtrise, tu te focalises sur les compositions et les sujets de la grande peinture, celle du Quattrocento, ou celle appliquée de William Morris avec les *After Morris* où tu peins les entrelacs de motifs de ses papiers peints... Peut-on revenir sur l'influence du textile, de l'imprimé sur l'étoffe ?

**A.L.S.** J'ai commencé la série de peinture *After Morris* en 2014. Je connaissais bien son travail et ce qui m'intéressait alors chez William Morris, c'est son rapport à l'espace décoratif, à penser le tout comme un art de vivre, à la fois l'ensemble et le détail. On trouve les motifs que j'ai repris dans ces célèbres papiers peints ou textiles. Les photos nous montrent des intérieurs avec ces tentures et des tableaux de ses amis parmi lesquels on peut citer J. Everet Millais. Cette question sur la hiérarchie de genre m'a toujours habitée peut-être à cause de mon double cursus aussi, et s'est accrue après un premier séjour au Japon. Mais à l'époque, simplement cette idée de faire une peinture à partir d'un textile ou d'un papier peint faisait sens dans l'avancée de mon travail. J'ai ainsi créé un papier peint avec les Ateliers d'Offard à partir des mêmes motifs de William Morris, mais n'ai jamais eu la possibilité jusqu'à présent de le montrer avec les peintures éponymes.

**M.B.** Ton geste de peinture est-il celui de la répétition, de la copie ?

**A.L.S.** Oui, c'est une reprise plutôt qu'une copie, je dirais. La reprise invite aux déplacements, aux correspondances. C'est un protocole, et la contrainte du cadrage qui appelle à ce que l'on rejoue les choses. Qu'est-ce qui te pousse à peindre une composition et te donne le désir de refaire la toile ? Qu'est-ce qu'un original ? Quelle est la source émotionnelle d'une image, son aura ? Je pense qu'une peinture à sa vie propre.

<sup>1</sup> Et *L'annonciation* ne serait pas de Fra Angelico selon Daniel Arasse, et rien que cela m'intéresse au regard de la question de l'auteur...

<sup>2</sup> *Portrait de B. M. étendue*, exposition au Musée Marmottan Monet, 2024.

Depuis trois années j'étudie, peins et repeins *L'annonciation* de Fra Angelico par fragments. Cette peinture, je l'ai fantasmée, je l'ai peinte maintes fois en petits formats d'après des mauvaises photos avant d'aller la voir au Prado... Je ne l'ai donc connu d'abord qu'en reproduction. Une image, une copie et une réduction, qui donne à comprendre la composition dans l'ensemble. Dans l'usage et la lecture contemporaine d'une image reproduite je veux dire ; démultipliée

mais jamais dans l'expérience de la réalité de la peinture et la profondeur de ces détails. Présenter l'originale et sa reproduction sur le même plan, je l'ai donnée à voir à l'exposition sur Berthe Morisot<sup>2</sup> au musée Marmottan : cette tension entre la reproduction et la peinture, c'est aussi se défaire du fantasme pour entrer dans le réel. Le corps de Berthe



Détail de l'œuvre *Brambles I*, 2023,  
eau-forte, 200 x 100 cm.  
© Anne Laure Sacriste.



Conversation piece : *Body and Mind* 2023,  
huile sur bois, 73 x 100 cm / rubans et  
cuivre variation. © Anne Laure Sacriste.

offert, peint par Manet, j'y pense, recadré pour la décence à l'époque, refoulant ainsi le fantasme explicite du peintre, m'a paru évident : cette silhouette alanguie de femme désirée et dangereusement désirable recadrée... Cette mise de dentelles portée, les plis érotiques des étoffes... Le cadrage supposé originale que j'en propose redonne à voir ces enjeux.

Et finalement, le motif finit par relever d'un mystère, et mes peintures seraient la tentative de le comprendre, comme une série d'enquêtes. Il y a du mystère dans l'image comme dans les zooms de la séquence de *Blow up* qu'Antonioni joue. C'est l'idée de l'indice impénétrable et qui concentre l'attention. C'est cela qui m'intéresse de peindre et d'en prolonger l'attention dans la peinture : en extraire l'essence même de l'image jusqu'à l'épuisement.

**M.B.** Avec un geste qui n'est plus celui de la représentation, qui échappe au figurable et à l'idée de la représentation ?

**A.L.S.** Complètement, c'est se déprendre de cette représentation et de décharger les pinces, et accompagner cette grande détente par rapport à la concentration. Je souhaite que cela construise un entre deux. C'est parfois le « lâcher prise » qui apparaît le plus virtuose, c'est aussi cela qui m'intéresse. Qu'est-ce qu'y fait qu'on décide que c'est une bonne peinture ?

**M.B.** Ce qui me frappe dans tes peintures extraites de Fra Angelico, c'est la façon dont tu les synthétises et que l'on comprend à la lecture de la toile que ce n'est ni un trompe-l'œil, ni du mimétisme...

**A.L.S.** Pour l'exposition, chez Vera Munro, j'ai choisi un morceau de trois centimètres du tableau de *L'annonciation* qui devient un grand panorama de six tableaux de feuillages démultipliés, chacun de 83 par 100 cm sur un fond noir. Le motif végétal est un nouveau *pattern* de variations. Le geste de la reprise, entre l'œil et la main, par une fine pellicule picturale, un voile de peinture quasi immatérielle, par transfert, anime la peinture et questionne l'apparition des images. La copie s'éloigne, la notion d'auteur se complexifie. L'œil fouille au-delà de ce qu'il voit réellement et la main suit à l'instar d'*Orion Aveugle*.

**M.B.** Tu fais un lien très immédiat entre l'œil, la main et les clairs-obscurs de l'atelier-grotte ?

**A.L.S.** Ce sont des indices ténus que je reproduis... des éclats, quelques pointes lumineuses. Je peins par fragments et tensions visuelles, et tente de saisir ce qui tient la matière, entre éblouissement et aveuglement. J'ai fait une série autour des grottes suite à une résidence au pays basque où j'ai visité la grotte du Mas-d'Azil. Me sont apparus des drapés, dans les stalactites et les stalagmites qui me faisaient totalement penser aux statues classiques et bien sûr aux étoffes de velours et soieries que l'on trouve de manière très détaillée dans les robes qu'a peintes Ingres dans sa série de portraits de femmes. J'étais restée seule dans ce lieu à dessiner ces formations rocheuses de plissés, pendant près de quatre heures ; une expérience d'être seule dans la grotte, concentrée comme à l'atelier, dans ce ventre et d'observer comme la sensation de ces motifs et plis apparaissant, organiques et quasi utérins. Anfractuosités minéralisées, vêtements classiques, réduction de motifs de parures en puissance. Retour aux sources.

**M.B.** Une quête, et à la manière d'un *Serial killer*, de celui qui répète un geste, avec une méthodologie et un protocole. Et là il y aurait un cadre qui préfigure l'image qui arrive. Et lors de ce travelling, les mêmes feuilles mais qui ne sont jamais les mêmes feuilles, entre différence et répétition.

**A.L.S.** Oui, la part cinématographique est très importante et notamment dans le geste du travelling, des répétitions mais surtout de mouvements et d'avancées de caméra qui

recomposent l'image telle que l'organise la série *Shades of green*. Quand tu présentes deux tableaux à l'identique, tu n'échappes pas au jeu des différences, de la comparaison. Et ce qui m'intéresse dans le mouvement, c'est qu'il fabrique de la perte, du manque et du désir. Et donc des tensions.

### Matière, fantôme et constellation

**M.B.** J'aimerais que l'on parle de ces grandes plaques de bois peints, avec les images fantômes dans la pénombre. Faire un fantôme avec le geste de peindre. Matérialiser un fantôme, est-ce lui donner chair par l'étoffe comme Max Ernst joue avec des tissus animés et habille la *persona* dans « L'Ange du foyer » ?

**A.L.S.** J'aime beaucoup cette idée que tu évoques de donner corps à un fantôme. C'est trouver un espace entre la vie et la mort qui lui permettrait de se poser. C'est dans cette porosité qu'est apparu dans mon travail, une série de drapeaux, taillés dans des tissus occultant noir, le passage à la lumière est impossible. Ces fantômes sont saisis dans un instant donné. Un suspens. L'étoffe l'incarne à ce moment-là la dépouille.

Sur ces bois, je cherche un jeu ténu, là encore, une présence absence, où une marque, une tache vont se produire, sans volonté, des gestes surgissant depuis la fibre du bois. Déjà dans un état de fantôme, un voile qui habille. À la manière d'un film japonais tel que *Les contes de la lune vague après la pluie*. L'expression de la matérialité, incarné dans cette matière, c'est un spectre que je relaie et accueille. Dans ma peinture sur toile, comme en gravure, il y a l'envie de gommer le geste, et là il réapparaît accompagné d'une lueur, telle une étoffe.

L'œuvre saturée de sombres, les éclats construisent la lisibilité de l'image imprimée, notamment incarnée par le tirage en gravure. L'encrage au noir où l'apparition de l'image se fait en montées et en saturations. Comme chez Goya que j'ai beaucoup observé, cet éclat de blanc dans la gravure. Une effraction de la lumière tout contre un noir profond.

**M.B.** Trouver le blanc en gravure, c'est frotter la plaque, c'est très tactile ?

**A.L.S.** Le blanc du papier, c'est une réserve, c'est aussi l'empreinte de l'artiste et une sensualité certaine. Proximité avec la main, le plat de la main, un geste intime. Là où la matière pourrait tendre à disparaître dans la peinture, dans les bois peints avec les obscurités ou avec la gravure par les éclats de lumière, je procède de gestes fugaces et changeants qui ouvrent la matière.

**M.B.** Avec la céramique et les gestes étendus par les rubans, les objets textiles et les plaques de cuivre pliées, la peinture se déploie pourrait-on dire ?

**A.L.S.** Au Japon, au Murin-an (jardin patrimoine de l'Unesco), on m'avait proposé de construire dans l'espace du Tokonoma de la demeure une composition qui reprenait les gestes classiques de cette tradition d'agencement : une estampe, un vase, un fragment végétal, un obi... J'ai finalement utilisé tout l'espace de la pièce, avec des gestes extrêmement précis, des choses très discrètes, où le regard reliait par extension là aussi les qualités et les espaces entre les choses, comme dans une grande constellation dont les tracés sont aussi visibles que gommés. La tension visuelle que je cherche dans mes tableaux-installations se trouve là, étendue aux dimensions métaphoriques de l'observation de la scène. Ce que dit Michel Foucault à propos des Ménines dans *Les mots et les choses*, l'analyse de qui regarde et ce qui regarde, me parle.

Une peinture en dialogue avec des céramiques et des rubans colorés qui dessinent autrement les réseaux d'un tableau plus grand, ce qui m'intéresse c'est d'infuser l'installation de tensions et de nœuds visuels... Lorsque je pose une grande tortue, une de mes

sculptures céramiques d'une échelle conséquente, un cercle en cuivre de 2 m de hauteur, je vectorise l'espace du CEAAC<sup>3</sup>, le geste d'installer et de composer, c'est absorber le regard par la forme de la tortue figurative et la figure du cercle qui apportent un extérieur à la peinture et fabrique la gravité, les lois de l'attraction pour l'installation. Entre abstraction et figuration, la constellation prime.

Déplier et replier, transformer ces choses avec l'intelligence de la main seule. Le Sensei<sup>4</sup> auprès duquel j'ai fait de la céramique, un jour m'a dit « you've got good hands. » Cette parole a été pour moi une intronisation à cet art. J'avais passé mon flocon avec succès.

### Les bonnes mains ?

**M.B.** Qu'est-ce que peindre des mains alors, autant que des étoffes et des voiles ? Je pense à la série des toiles inspirées du *Suicide de Lucrece* de Cranach ? Les textiles et les vêtements y ont une place importante ? Ce voile quasi transparent, ou encore les étoffes ajustées qui révèlent une certaine nudité ?

**A.L.S.** Pour cette série, il y a d'abord la matière de cette chair, qui est très sensuelle. Et quand j'en ai fait la reprise, une version fantôme, où la chair est évanescence, telle une dilution ou une porosité entre le vivant et le mort, entre deux mondes est apparue.

J'ai beaucoup observé la manière dont Cranach a peint ses voiles. C'est un coup de pinceau inframince. Vêtements intangibles, il s'agit vraiment d'un fantôme là encore qui tourne autour du corps, qui tend à cacher à moitié le sexe de la Vénus, tout en l'offrant majestueusement. Cette étoffe tissée si finement et délicatement est un hommage à la vie, à l'origine de la vie qu'incarnent ces vénus. Et d'un corps contemporain, canon de beauté au présent.

Et puis quand je regardais le tableau, je voyais la position de ces mains, les organes représentés et l'occasion d'un motif avec une énigme cabalistique. Et étrangement je ne voyais pas le poignard. Je voyais ce corps de femme, quasi nue, d'une facture extrêmement libre parce que c'est un corps imparfait, dont j'ai retiré la tête au moment du cadrage pour la reprise pour la rendre plus contemporaine, et d'en faire un corps écran, de son temps encore, sur lequel on pouvait se projeter. Et ces mains, pour moi, c'était la représentation des passages à l'acte, au delà de la main d'une métaphore du passage à l'acte. L'accomplissement d'un geste et le parachèvement de cet acte... celui fatal de se donner la mort comme celui de la création. Et d'une gestuelle retournée, qui n'a pas avoir avec la virtuosité, mais qui interroge le repentir du geste... À des niveaux très différents, sédimentés et donc de sens enchâssés.

C'est l'image du Saint-Suaire, une image comme trouvée sur l'étoffe. Mon travail de la main est de gommer la main, dans des mouvements paradoxaux, de jouer l'absence d'expression du geste, et d'avoir une grille interprétative.

Ce que je cherche dans la peinture, la gravure, c'est l'expérimentation du geste. Faire bouger les lignes et trouver la traduction des matérialités, matériaux et médiums... c'est la variation qui m'intéresse. Et de la mémoire de l'œil qui est sollicitée et qui continue de chercher, de localité en localité. Les formes décoratives, illustratives sont empêchées par le geste cassé, réinterrogé, dans la pratique et cela décale le cœur de ces motifs. Jamais les mêmes mains donc. Entre vibrations et irisations, métamorphoses, la répétition est méditative, une manière de garder cette tension. Chaque élément se tend, comme de grands rouages articulés et indissociables où les repentir, le cheminement, la partition posent l'œuvre dans une brèche. Gommer un geste tout en le faisant, au profit du surgissement de l'image. ■

<sup>3</sup> *Le monde sans les mots*, exposition au CEAAC - Centre européen d'actions artistiques contemporaines de Strasbourg, 2023.  
<sup>4</sup> Sensei est un terme japonais désignant « celui qui était là avant moi, qui est garant du savoir et de l'expérience d'une technique ou d'un savoir-faire ».