



16 janvier 2021 / CONTEMPORARY ART GRAPHICS & DESIGN, PHOTOGRAPHY & CINEMA

Lisa Sartorio : l'image à la recherche du point d'apparition

Lisa Sartorio travaille sur les espaces-limite qui séparent le visible de l'invisible, le regardable de l'irregardable, l'apparaître du disparaître. Ayant vite saisi que l'homme contemporain est noyé sous une cataracte d'images qu'il devient difficile de hiérarchiser, peut-être même de simplement voir, tant leur nombre est grand et leur succession rapide, l'artiste a choisi de travailler à partir de ce qu'il est désormais loisible d'appeler la « matière première *imagéale* ». Gisement immense où les éléments les plus rares côtoient les plus banaux, mais qu'il est néanmoins possible de *raffiner* afin d'en faire sourdre du sens. Comme l'écrit avec justesse Joan Fontcuberta dans *La furie des images, notes sur la postphotographie* (2016), « Pour la première fois nous sommes tous producteurs et consommateurs d'images, et le cumul de ces circonstances a provoqué une avalanche iconique presque infinie. L'image n'est plus une médiation avec le monde mais son amalgame, quand elle n'est pas sa matière première. Nous traversons donc une époque où les images doivent être comprises sous le paradigme d'un excès, une époque où nous parlons d'une production massive ayant pour conséquence l'asphyxie plus que l'émancipation. [...] Il y a un phénomène de soustraction massive des images au milieu de leur apparente abondance ».

Le photographe contemporain est confronté à un défi que le peintre n'avait pas connu en vingt siècles : celui de la répétition et du déjà-vu, auquel la technique digitale a su apporter un maigre répit. Si le monde est certes inépuisable quant au mode d'apparition de ses phénomènes, l'éventail des regards qu'il est possible de jeter sur lui avec un appareil photographique est sans doute plus étroit. Pour le dire autrement, si chaque baiser *vécu* est particulier, la plupart des baisers vus à l'écran se ressemblent.

Le passage de l'invisibilité à la visibilité peut dépendre tout simplement du grossissement, c'est-à-dire in fine de la *résolution* de notre appareil optique. Mais il peut aussi dépendre de l'attention que nous portons au sujet observé : submergés par les images cent fois répétées, écoeurés par les clichés sans nombre du discours, puisque la vitesse qu'impose l'univers médiatique interdit tout autre chose qu'un assemblage de fragments pré-construits, nous ne prêtons plus nécessairement attention aux images ou au discours qui le mériteraient : tout *s'écoule*, l'image au 21^{ème} siècle est devenue liquide.

Le cinéma en fournit avec le *Blow-up* d'Antonioni l'exemple peut-être le plus frappant, puisque l'agrandissement est le motif central du film. Thomas agrandit la photo qu'il a prise dans le parc, et remarque alors une tache claire sur le pré, à la limite de l'ombre que dessine un arbuste. Ce sont la tête et le buste du mort, qui gît là entre le visible du pré ensoleillé et l'invisible de l'ombre qui lui cache le reste du corps. Ce mort qui est pièce à

conviction, cette photo qui devient indice d'un réel. Comme le remarque Alain Bonfond dans *Le cinéma de Michelangelo Antonioni* (2003), ce premier agrandissement définit « un point de visibilité et d'apparition, un point où le visible entre dans la phénoménalité ». Lorsqu'il agrandit davantage la photo, Thomas ne voit plus qu'une tache abstraite sur un fond indistinct. Antonioni s'en explique (*La Revue du Cinéma* n°298, septembre 1975) : « Dans ce film-là je me disais que je ne sais jamais à quoi ressemble la réalité. La réalité échappe, elle se transforme continuellement. [...] Le photographe de *Blow up*, qui n'est pas un philosophe, veut aller voir de plus près, mais il arrive que, parce qu'il grossit trop l'objet, celui-ci se décompose et disparaît. Donc, il y a un moment où on saisit la réalité mais l'instant immédiatement après, elle fuit ». Dans l'en-deçà de la visibilité, nous voyons autre chose, notre réalité est l'environnement de cette réalité que nous ne voyions pas, et probablement dont nous ne soupçonnions pas la présence, ce qui nous interdisait de la chercher. Une réalité capable de changer notre horizon de sens. Dans l'au-delà de la visibilité, cette réalité même est devenue abstraction, elle se confond avec le tableau de Bill, le peintre de *Blow up*. Et cette abstraction ne nous touche pas ; elle peut tout au plus nous plaire. Il n'est pas même certain quel est le plan focal où une réalité, entendue comme phénomène se livrant à notre conscience et non pas seulement à notre vue, apparaîtra ou disparaîtra ; c'est en quelque sorte l'expérience à laquelle nous invite Lisa Soriano.

Ce passage de l'invisibilité à la visibilité peut aussi être lu métaphoriquement comme celui de l'ignorance au discernement. Il ne s'agit pas là d'une forme d'illustration des deuxième et troisième règles de la méthode de Descartes : « *Diviser chacune des difficultés que j'examinerais, en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait requis pour les mieux résoudre* », et « *conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître pour monter peu à peu, comme par degrés, jusqu'à la connaissance des plus composés* », ce qui reviendrait à rechercher dans l'analyse du détail la clé d'une élucidation de l'image, comme ont pu le faire avec succès des historiens de l'art de l'importance de Carlo Ginzburg dans *L'énigme de Piero*, qui traite de la *Flagellation du Christ* de Piero della Francesca, ou Salvatore Settis dans *L'invention d'un tableau*, qui traite de *La tempête* de Giorgione. Non pas ; il s'agit de faire en sorte que le regardeur attentif, et donc prédisposé au questionnement parce que libre des prisons de son goût, de ses instincts et de ses urgences, tisse des liens entre la partie et le tout, laisse à la pensée analogique qui est au cœur de la poésie le loisir de se déployer. Le discernement ne consiste pas en effet à trouver *une solution* qui ouvrirait à quelque progrès du savoir, ou à obtenir une quelconque information ; il consiste à savoir séparer les choses par la vue ou par l'entendement, afin de les mieux appréhender dans leur singularité comme dans leur différence, de mieux juger de leur place, afin de sortir de la confusion qui est ennemie de la raison comme du sentiment.

Observons ces paysages ouverts, aux horizons lointains, ces champs de graminées doucement inclinées par le vent : en s'approchant, on constate que ce sont en réalité des fusils d'assaut qui, réduits et accolés en très grand nombre, forment comme un champ de graminées. Cependant, on ne saurait enfermer cette image dans l'évidence d'un quelconque message, d'un énième pamphlet antimilitariste ou anti-belliciste mille et mille fois répété. L'esprit est invité au contraire à se laisser aller, sans gouvernail, à des associations : le champ de bataille, le champ d'honneur, les Champs-Élysées où reposent les héros... L'arme est synecdoque du combat, faultrice et annonciatrice de mort. On peut en ceci la rapprocher de la faux, symbole par excellence de la mort. On sait que la faux (ou la faucille) était l'arme du Titan Cronos, celle avec laquelle il tua son père Ouranos, séparant ainsi le ciel de la terre et inaugurant en quelque sorte le règne du temps et de l'histoire humaine ; l'étymologie de son nom vient probablement du radical indo-européen (s)ker (« couper ») que l'on retrouve dans le grec *κείρω* (« tondre », « couper les cheveux »...). Mais la faux est aussi l'outil des moissons, et donc de la vie. Depuis le néolithique, toutes les grandes mythologies associent la fertilité et l'abondance au sacrifice et à la mort, qui sont la condition même de ce renouveau : on se souvient, parmi bien d'autres exemples, de la déesse phrygienne Cybèle, Mère des dieux, médiatrice entre le monde des morts et celui des vivants et associée à la fertilité, ou encore de Déméter, déesse des moissons, fille de Cronos et mère de Perséphone, qui allait épouser malgré elle son oncle Hadès et se retrouva « en garde partagée » auprès de sa mère le printemps et l'été, quand tout naît et

vit, et auprès de son époux en automne et en hiver, quand tout meurt et sommeille ; la pratique du sacrifice propitiatoire des Méso-Américains est plus parlante encore.



Ce sont donc des mythes très anciens qui sommeillent dans ces champs, et que la déambulation de l'esprit réveille. Une méditation sur ce que la vie suppose et entraîne de combats métaphoriques ou réels, sur ce que nous devons ou non au sang des morts, sur cette trace véritablement tragique qui habite les lieux même les plus apaisants au-delà de leur quiétude apparente. Et qui invite donc à peupler d'histoire la fausse banalité de ces lieux, de ces Arcadies champêtres. Ces champs à la veille de la moisson sont par nature des champs où interviendra le sacrifice symbolique de la moisson, qui donne vie. Mais ils sont aussi des champs où se sont sacrifiés – où ont été sacrifiés – d'innombrables hommes pour des causes qui sont ou ne sont pas les nôtres : des croyances, des identités, des ambitions, des passions dont on pensera ce qu'on voudra mais qui constituent ensemble ce « sur-monde » qui fait l'histoire depuis que Cronos a tué son père sur les instances de Gaïa. Le choix de traiter ces images en noir et blanc prépare le regard à une certaine dramatisation du sujet en l'éloignant du réel immédiatement observable, puisque le monde vécu est en couleurs.

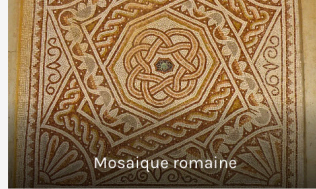
N'oublions pas que nous sommes aussi les fruits concrets, physiquement, mentalement et culturellement, de toutes les batailles, de toutes les invasions, et de tous les massacres mêlés de l'histoire ; les fruits d'Andrinople et des Champs Catalauniques, de Fleurus et de Waterloo, de Verdun et de Stalingrad. Ces événements n'ont pas eu lieu *isolément* dans le tissu de l'histoire, qui est tout d'une pièce : ils supposent tous ceux qui les précèdent, tant dans l'ordre des idées que de celui de la politique ou de la guerre. Sans chacun de ces événements, chacun d'entre nous pourrait avoir existé ou non, se reconnaître telle ou telle identité, voir le monde de telle ou telle manière. Dans le champ de blé, chaque épi compte. Et cette vue que nous offre aujourd'hui le champ, si on veut bien le considérer comme une métaphore de notre histoire humaine, ne serait pas tout-à-fait identique sans chacun des combats et des sacrifices qui l'ont ensanglanté, quand bien même nous voudrions en renier l'un ou l'autre, ou naïvement les renier tous.

Une démarche semblable est à l'œuvre dans une série de photographies en couleur qui ressemblent, lorsqu'on les regarde à une distance de deux ou trois mètres, à une sorte de papier peint style « tartan » tels que les Britanniques, ce grand peuple aux goûts parfois surprenants, les affectionnent particulièrement dans leurs pubs ou les couloirs de leurs hôtels. Lorsqu'on se rapproche, on voit apparaître une complexité qui fait d'abord penser aux fractales de Mandelbrot, ces formes autogigogne, ou encore aux ornements de style Girih que l'on retrouve partout dans l'architecture islamique des 11^{ème} et 12^{ème} siècle, inspirés sans doute des mosaïques d'époque romaine de la province de Syrie. Un raffinement du décor, en quelque sorte.





Ornement de style Girih



Mosaïque romaine



Pub anglais



Un pas de plus et nous apercevons ce qui semble être la façade d'un bâtiment indéfiniment répétée, et un individu cheminant sur une chaussée non pavée. Un dernier rapprochement, et nous voyons clairement cet individu marcher dans une rue aux couleurs ocre, laide, jonchée de gravats, peut-être à la suite d'un séisme, ou d'un bombardement. Le décor occultait le désastre, à moins que ce ne fût le désastre qui, vu de loin, semblait beau, ou « décoratif ». Vue du dehors, vue du dedans. Ce qui fait la différence, c'est précisément la distance, c'est-à-dire l'engagement, le rapport affectif ou émotif ; ne dit-on pas des êtres liés d'amitié qu'ils sont *proches*, et de ceux qui s'ignorent qu'ils sont distants ? La distance physique à la photographie est métaphore de la distance émotionnelle qui donne sa « charge » à l'objet visuel, et peut transformer le laid en beau aussi bien que le beau en laid, distance qui sépare aussi le jugement esthétique du jugement éthique, semblant ainsi confondre le point de vue classique qui, depuis la Grèce, associait le Beau au Bien et dont rend compte le syntagme *καλὸς κάγαθός* (« bel et bon ») qui formait l'idéal d'harmonie de l'individu. C'est Kirkegaard qui, s'opposant au Kant de la

Critique de la faculté de juger (« le beau est le symbole du bien moral »), insiste dans *Ou bien...ou bien* (1843) sur l'incompatibilité entre les deux idéaux, entre le stade éthique et le stade esthétique.

La problématique de la visibilité est diversement abordée dans un travail que l'artiste a entrepris sur les camps de concentration, et plus exactement sur la mémoire qui habite ces lieux de honte et de massacre, comme le souvenir des batailles hante tant de champs où sont tombés les anonymes. De ce camp elle ne montre qu'une trace de l'approche, sous la forme très minimale de traverses de voies de chemin de fer posées sur une courte distance, dans une trouée de la forêt polonaise ; des éléments de photographie pliés en cylindres figurent des troncs, qui sont disposés devant l'image principale, sur laquelle ils projettent leur ombre. Ombre des arbres qui répète l'ombre des horreurs qu'on ne voit plus mais à la présence desquelles on ne saurait échapper. Ombre portée d'une histoire qui se tient derrière vous, et dont la noire projection vous glace.



L'approche, le « chemin visuel », recueille une intensité de sentiment que l'image résolutoire, le « bout du chemin », n'apporte que rarement du strict point de vue de la vision, et non pas naturellement du vécu. La montée en tension est le lieu où le pressentiment de ce qui va se jouer, ou bien le resurgissement de ce qui en effet s'est joué, se double de l'angoisse propre au flou de l'incertitude comme à celui de la mémoire. Les réalisateurs de films d'horreur ou de catastrophe le savent bien, où tout se tient entre ce savoir préexistant du spectateur qu'un épisode épouvantable doit *inéluçtablement* survenir, et la survenance de cet épisode même. Il en va de même avec les histoires que l'on raconte aux enfants : l'événement est tout entier dans sa préparation, telle que mise en scène par le narrateur. Il est déjà contenu dans l'image mentale que suscite un environnement, une ambiance visuelle et sonore. Au cinéma, Antonioni en fut l'un des grands maîtres : il atteint même ce point-limite où l'événement va rester hors-champ. Dans l'ouvrage précité Alain Bonfand écrit avec son habituelle lucidité : « *L'image enferme le récit. Elle s'impose, suivie par une histoire improbable, inédite, mystérieuse ; cette histoire est l'invisible de l'image qui paradoxalement la rend visible* ».

Evoquer sans montrer revient aussi à ne pas asséner de vérité particulière ; un événement que l'on décrit visuellement est un événement que l'on enferme dans une certaine perspective phénoménologique, morale et idéologique, et qui se prête ainsi à l'adhésion ou au rejet, qui séduit ou répugne. C'est l'inverse des icônes, par exemple, qui ne prétendent évidemment pas *montrer* Dieu ou la Vierge, puisqu'ils sont au-delà de tout espace de représentation, mais qui sont un *support* de prière et de méditation. Il y a quelque chose dans le travail de Lisa Sartorio qui incline aux états méditatifs.

Une série de photographies de villes soumises à des bombardements lors de conflits récents en Irak, en Syrie, au Donbass ou ailleurs nous éclairent sur une forme d'invisibilité qui est celle du même. Dans leurs effets, et à distance, tous les conflits se ressemblent. On

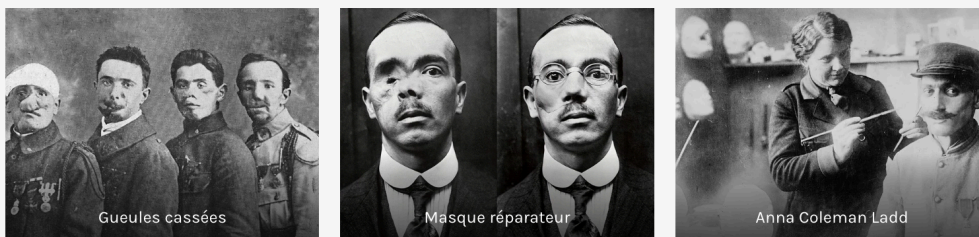
songe à la phrase qui ouvre *Anna Karénine* : les familles heureuses se ressemblent toutes... Ce sont les mêmes bâtiments qui s'effondrent, les mêmes incendies, les mêmes décombres, les mêmes ciels voilés de poussières et de fumées blanches ou noires. L'emploi d'un papier Japon autorise ici des effets de matière propres à mieux rendre ces fumées éparses qui sont la signature de toutes les guerres dans leur phase active. Si les images de guerre sont toujours plus ou moins les mêmes, chaque guerre en particulier tend à disparaître derrière son archétype, à se rendre invisible derrière l'idée de la guerre.



L'image ne nous dit ni vraiment le lieu, ni vraiment la cause, ni vraiment ce qui se joue : ça fait la guerre. Ici, là ou ailleurs. Un effet de saturation voile littéralement le regard, jusqu'à empêcher toute forme d'implication, de compassion, ou d'indignation. Une vraie beauté se dégage d'ailleurs de ces images. *L'adieu du cavalier* (1915), de Guillaume Apollinaire, revient en mémoire : « Ah Dieu ! Que la guerre est jolie / avec ses chants, ses longs loisirs... ». Mais aussi le « *Nous voulons chanter l'amour du danger... Nous voulons glorifier la guerre* » du Manifeste Futuriste de 1909 : la guerre fait de belles images. Dans ces photographies, l'homme est totalement absent. Ni soldats, ni cadavres : seuls les immeubles sont blessés, se tordent, fument, éclatent. Vides peut-être. Ils semblent se faire la guerre entre eux. Ce que montrent les images de Lisa Sartorio, c'est tout à la fois *l'invisibilité du drame* de la guerre dont nous ne percevons souvent que les indices, toujours semblables, et *l'invisibilité* qui résulte, pour tout sujet photographié, du « bombardement des images » qui prétendent le capturer. Invisibilité non pas optique, mais d'essence. Portrait d'un *sujet sans qualités*, pour reprendre le titre du chef d'œuvre de Musil.

Dans un registre différent, qui peut se concevoir comme une réflexion sur ce qui est « regardable » comme sur la nature de l'identité de la personne humaine, l'artiste a travaillé sur les images de « gueules cassées » de la Première Guerre mondiale ainsi que sur celles des femme vitriolées par leurs époux, leurs amants (si l'on ose dire) ou leurs prétendants.

Il y aurait eu au lendemain de la guerre environ 300.000 « gueules cassées » en Europe, dont 15.000 en France ; l'exactitude des nombres est invérifiable. Soldats dont le visage est mutilé, parfois méconnaissable, et qui provoque horreur ou dégoût, rendant ainsi impossible la vie sociale, affective, familiale des victimes. Suzanne Noël, pionnière de la chirurgie réparatrice, fit ce qu'elle pouvait avec les techniques d'il y a un siècle. Anna Coleman Ladd, une artiste américaine vivant à Paris, confectionna des masques qui venaient reconstituer les parties de visage manquantes ou trop meurtries, afin que l'individu puisse au moins se montrer sans susciter de répulsion.



Les joueurs de skat, par Otto Dix (1920), sont peut-être le tableau le plus célèbre sur ce sujet difficile. Dix avait observé cette scène dans un café de Dresde, puis l'avait rendue par le pinceau de sorte que l'inhumanité de la guerre fût rendue visible par la déshumanisation des vétérans blessés : leurs membres inférieurs se confondent avec les pieds du mobilier, leurs visages sont composés d'un mélange de chairs et de prothèses mécaniques, le pied de l'un est devenu sa main comme s'il était un singe, ils sont sans regard et sans expression. Otto Dix use d'un double contraste : entre le désastre vécu et la frivolité d'une

partie de cartes à la terrasse d'un bistrot, et entre la souffrance endurée et la fierté du combattant qui arbore son uniforme et sa décoration malgré l'état où il est réduit. Mais ce jeu dont le regardeur voit toutes les cartes et les joueurs aucune, puisqu'elles sont tournées vers nous, est aussi un jeu cruel où le soldat ne sait rien ni de l'enjeu ni des cartes dont son camp dispose, un jeu où c'est lui qui est le jouet de forces plus grandes et plus terribles. Le joueur a déjà tout perdu, ce sont les cartes qui figurent son destin qui ont joué avec lui.



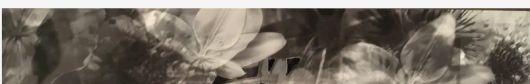
Les joueurs de skat - Otto Dix (1920)

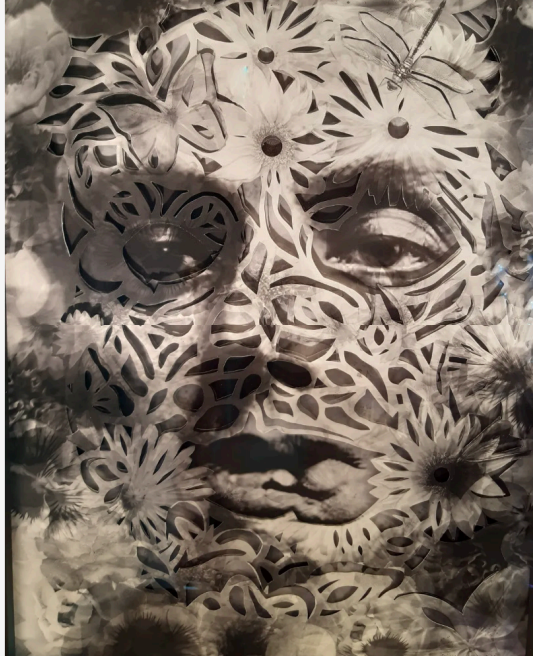
D'autres artistes ont repris cette thématique : on retiendra surtout les portraits de Philip Gurrey, un artiste anglais né en 1984, qui suggèrent le désarroi de s'être perdu soi-même, de la perte de sa propre image.



Portrait par Philip Gurrey

L'étrangeté de cette expérience se trouve accentuée en un moment de l'histoire humaine, le nôtre, où tout un chacun diffuse en permanence sa propre image aux quatre vents, mais une image remodelée, rehaussée, où l'on introduit volontiers par la technique numérique ce que l'on sait être attendu par le regardeur pour lui plaire ou l'intéresser. A l'ère numérique, chaque image est un masque, ou est suspectée de l'être : Anna Coleman Ladd dissimulait l'irregardable par un masque afin que l'on puisse continuer à être regardé. Nous enjolivons nos autoportraits afin de contraindre autrui à nous regarder.





Dans le cas qui nous occupe, la photographe a usé d'un masque dont le propos n'est nullement de reconstituer le visage, ce qui ne ferait qu'occulter la blessure et donc la nier ; la dentelle de papier à motif floral qui recouvre le visage laisse au contraire entrevoir la blessure par ses jours. Le blessé s'en trouve *décoré*, non pas d'une médaille octroyée pour sa bravoure, mais d'une métaphore de ce qui *en lui* a pu être beau et n'a pas eu la possibilité d'être exprimé dans sa vie, faute de visage. Nous ignorons en quoi pouvait consister cette beauté ; mais nous pouvons la supposer dans son humanité. Une beauté *malgré tout*.

Tout autre et proche pourtant est le sens que l'on attribue spontanément à ces visages de jeunes femmes vitriolées, et donc défigurées par la pulsion de jalousie, de vengeance ou de ressentiment des hommes qui leur ont infligé cette violence. Historiquement, et dans le cadre européen, cette « pratique » a d'abord été le fait de femmes enceintes se vengeant des hommes qui les avaient délaissées : un certain nombre de procès en attestent au tournant du 19^{ème} et du 20^{ème} siècle. Depuis, elle est devenue un véritable fléau en Asie du Sud, où il s'agit pour l'essentiel d'hommes se vengeant d'avoir été éconduits, et notamment de s'être vu refuser une demande en mariage. La concentration du phénomène sur cette aire géographique est le signe qu'il y est au moins toléré par de larges segments de la société, et répond à des injonctions culturelles qui, soit n'existent pas, soit trouvent un exutoire différent dans d'autres contextes.



Le propos n'est pas ici de dénoncer ces cultures traditionnelles, quelque intolérables nous en paraissent certains aspects, mais de considérer comment l'artiste, qui a rencontré toutes les victimes dont elle fait le portrait, a su reconforter sinon soigner ces femmes par sa pratique artistique. L'irregardable se trouve en quelque sorte atténué voire aboli par le regard *transfigurant* que rend possible la photographie. Ces femmes qui n'osent plus se montrer en public et se sentent privées de leur identité paraissent la recouvrer par cet acte inverse de la défiguration qu'est le portrait. Un tissage fait de bandelettes d'images recouvre la partie du visage la plus intensément brûlée, le « fil de chaîne » étant d'une opacité différente de celle du « fil de trame », et comportant parfois des images telles que de petites feuilles. Il en résulte que la peau semble tissée avec son ornement, et non pas occultée. Le tissu ainsi constitué fait songer à un pansement qui soigne, non pas cet autre tissu biologique qu'est la peau, mais *du regard de l'autre*, et soigne sans doute aussi le regard de la victime sur son propre visage. Regard souvent abîmé lui-même par une perte au moins partielle de la vue, due aux effets de l'acide.

Le tissage « en toile Vichy » fait clairement allusion à la pixellisation à laquelle on recourt pour flouter un visage, qu'il soit celui d'une victime ou d'un criminel d'ailleurs : moyen d'interdire l'identification. L'identité que l'acide abîme irrémédiablement est occultée

mais non pas niée par la pixellisation, une technique utilisée dans but de protection de l'individu face à la foule hostile, vengeresse, psychotique, qui est tapie dans l'anonymat des téléspectateurs ou de l'internet. On sait bien qu'en Asie du Sud, les victimes sont souvent rejetées, traitées comme si elles avaient été coupables, couvertes d'opprobre, dissuadées jusque par leurs familles d'ester en justice. Victimes de l'acide mais aussi d'une inversion des signes. Voici que l'artiste étend sa protection symbolique sur ce moi blessé, blessé d'une blessure que l'entourage redouble souvent par son hostilité. On voit dans ces portraits le regard de l'œil intact échapper, ou bien regarder au-delà de qui lui fait face. Un œil habitué désormais à refuser le regard de l'autre. Un œil qui, se sachant irregardable, ne regarde plus. Mort de l'identité et mort du regard vont de pair : les portraits de Lisa Sartorio tentent de restaurer ce lien, de réparer l'identité par la restauration du regard.