

Paraphrases

Katalin Aknai — historienne de l'art — 2017 · traduction Catherine Fay

Illés Sarkantyu, exposition « Paraphrases » : une série de trente-sept images de formats variables, suspendues les unes à côté des autres. À quelques exceptions près, ce sont toutes des images photographiques, réunies entre elles selon la conception du commissaire par un lien contingent, ponctué de quelques petits sauts et de ruptures de rythme.

Plus tard une logique inattendue viendra rompre cette association momentanée pour donner à de nouveaux liens la possibilité d'émerger. Cette diversité visuelle présuppose une structure plus solide, outre celle que l'on doit de façon générale à Illés Sarkantyu, en tant que (re)créateur des œuvres. Je précise « de façon générale », parce que bien que chacune des photos exposées se réfère à un artiste ou à une œuvre, parfois, Sarkantyu, en exposant l'artiste choisi, s'expose lui-même, faisant ainsi disparaître l'ultime interstice sémantique entre le soi et le non-soi. Cela nous amène au caractère contradictoire du titre (davantage hérité d'une tradition que conçu pour elle) de cette exposition qui oriente notre imaginaire dans une direction déterminée. Bien que l'ère postmoderne soit depuis longtemps révolue, c'est comme si le mot paraphrase, en tant que procédé de développement, tourbillonnait comme un spectre esthétique un peu fatigué autour d'une interprétation servant à la fois à tout et à rien. Pourtant, d'après sa polysémie originelle, le mot paraphrase induit quelque chose de fonctionnel : commentaire, développement, périphrase ou, dans un sens plus large, transposition libre. Au lieu de parler de citation et de rattachement à l'ingéniosité visuelle d'autrui, le mot qui correspondrait davantage à la façon de travailler d'Illés Sarkantyu serait un terme issu de la rhétorique classique, plus proche du processus créatif engagé dans la vie qui a donné naissance à ces images : la pratique. C'est comme si la même chose, l'objet de notre attention, la pratique et le résultat, était considérée selon des angles pas très éloignés les uns des autres mais malgré tout différents. Il est peut-être possible d'approcher les véritables intentions de Sarkantyu en rappelant le sous-titre d'une sélection comparable de l'auteur : « La Collection d'Illés Sarkantyu » (Galerie La Forest Divonne, Paris, 2016). Le titre français ne met pas tant l'accent sur le sujet que sur la sélection elle-même. Quelle est donc cette « collection » qui, à première vue, ne livre que des représentations vaguement reliées les unes aux autres ? Des objets, des paysages, de la végétation, des intérieurs et des extérieurs, des reproductions et des originaux organisés par thème et de tailles diverses, un réceptacle « d'images trouvées » qui se transforment en tableaux. Même en tant que cabinet de curiosités, dans lequel fusionnent de nombreux objets, la collection est singulière : en faisant le tour des objets, la mise au point s'affine au fur et à mesure, et l'objectif, après avoir cherché à aligner la profondeur de champ entre premier plan et arrière-plan, découvre soudain l'image ; une image qui n'est plus centrée sur les objets représentés mais sur ce qui apparaît au-delà de l'objet, c'est-à-dire la compréhension de celui-ci ainsi que le processus créatif à son origine. Le créateur endosse plusieurs rôles, ceux de chercheur, d'historien d'art, d'archéologue, d'enquêteur et d'archiviste, pour retracer l'histoire individuelle d'un homme. Illés Sarkantyu réussit à personnaliser sa collection tout en évitant toute contingence et toute intimité pseudo-littéraire. On pourrait remplacer le mot « collection » et parler de biographie ou de parcours professionnel centré sur le déploiement de projets dans le temps. Pour mieux comprendre tout cela, il est temps d'effectuer un retour en arrière.

Illés Sarkantyu vit actuellement entre Paris et Bordeaux et il gagne sa vie en réalisant des films documentaires, des photos et des documentations sur des artistes hongrois et français.

Sa thèse de fin d'études à l'université d'art appliqué de Budapest en 2000 consiste en une série de photographies intitulée « Vizit », dans laquelle il revisite des photographies clandestines de l'excentrique photographe de la Nouvelle-Orléans, Ernest J. Bellocq, que ce dernier a réalisées avec des prostituées dans le quartier chaud de Storyville et qui furent retrouvées après sa mort. Sarkantyu reprend quelques topos de l'histoire de l'art, en mettant en scène des amis, des modèles et lui-même. Les intérieurs rappellent étonnamment les photos originales et, en fait, le jeune créateur, qui s'efforce d'élaborer une atmosphère « authentique », emmène en même temps le spectateur dans les régions obscures de ses recherches personnelles. Il est le visiteur de ses propres images, qui transparaît et apparaît ici et là, et c'est cela, la vraie paraphrase, presque un piège pour le regard, parce que, entre la reconstruction et la construction, entre le présent et le passé, doté des capacités magiques d'un voyageur dans le temps, (ou bien soutenu par le métier, sa maîtrise des prises de vue et de son travail au studio), Illés Sarkantyu fait disparaître les frontières temporelles, entre la fiction et la réalité, de façon troublante. Notre attention est attirée sur une image discrètement introduite dans l'exposition, la seule où apparaît un être (en fait, l'auteur lui-même), qui semble assez isolé parmi les autres. Toutefois si nous imaginons sa présence parmi d'autres éléments biographiques, elle signale l'amorce d'une suite logique. Sur certaines des premières photos, c'est comme si l'auteur souhaitait nous faire remarquer que tout commence avec l'analyse et l'observation approfondies de l'objet.

Illés Sarkantyu arrive à Paris en 2002 et, après les difficultés inhérentes à l'intégration, son premier travail en tant que professionnel consiste à rassembler une documentation visuelle de la collection orientée vers l'art abstrait géométrique du couple de collectionneurs Judit Nemes et András Szöllösi-Nagy. Grâce à ce travail, il fait la connaissance d'artistes et d'intellectuels hongrois vivant en France, tels Anna Mark, Vera Molnar, Alexandre Hollan, Yvette Biro, Janos Ber, Josef Nadj et François Fejtő : une série de portraits témoigne de son réseau en formation.

En 2004, il fait un film sur les « Reliefs » d'Anna Mark, et se voit confier de plus en plus la réalisation de portraits filmés d'artistes français. La série continue avec Guy de Malherbe, Pierre Tal Coat et avec le « portrait » du château du Domaine de Kerguéhennec et c'est en tant que signifiants, qualificatifs et titres ou légendes qu'apparaissent leurs noms sur ces murs, comme pour rappeler leurs différentes rencontres.

Faire un portrait filmé est un exercice compliqué du point de vue conceptuel et visuel. Faire un film authentiquement évocateur est une entreprise risquée. Pour que le regard soutenu de la caméra ne se pose ni trop ni pas assez longtemps sur un mouvement particulier, par exemple un insecte qui volète et des arbres qui se balancent au vent, il faut très bien connaître le sujet : il faut se couler un certain temps dans l'autre et s'approprier sa pensée. Le naturel curieux et le penchant pour la recherche d'Illés Sarkantyu sont la garantie de ce rapport « contractuel » avec le sujet, en lui permettant de reconnaître et de comprendre les caractéristiques élémentaires et précises de l'artiste dont il trace le portrait et de percevoir dans un même élan la nature de son environnement, qui n'est pas sans influence sur sa vision. On peut comparer les connaissances accumulées au cours du travail, une certaine forme d'appropriation du sujet et les réflexes et les impressions qui influencent son regard, aux ingrédients nobles qui s'agrègent sur les flancs d'un récipient

au cours d'une cuisson organique. Grâce à l'expérience acquise lors de différents travaux, Sarkantyu mesure sa pertinence et son orientation à l'aune de sa sensibilité, de son imaginaire et de son sens des proportions : l'un des meilleurs exemples en est « l'image retrouvée ». « Sans titre » est un tableau aux bords déchiquetés, sorti d'une poubelle, qui révèle d'incontestables valeurs picturales grâce à une seule intervention, un agrandissement. Est-ce une bonne ou une mauvaise image ? Peut-on voir une touche de Matisse sur ces grandes feuilles de ficus le long de la maison ? Pourquoi « La Scène » d'Éric Rondepierre, qui est le tirage de l'intérieur d'une boutique de seconde main, a-t-elle échappé à la moisissure, ou pourquoi Sarkantyu donne-t-il aux pierres de la collection de Pierre Tal Coat la taille d'un pavois ? Et, en tant qu'héritiers tardifs du surréalisme, que pensons-nous de la « Canne à pêche déplacée » ? L'œuvre de Pierre Tal Coat ne se présente pas à nous frontalement mais la trace de sa main, essuyée sur un mur crasseux, ainsi que le profil d'une boîte à cigare barbouillée d'huile nous confrontent à cet acteur singulier de la peinture française du XX^{ème} siècle.

Un nom important figure dans la série, celui de Lucien Hervé, dont la veuve, Judith Hervé, a chargé Sarkantyu, en 2007, de documenter, numériser et mettre en ordre l'héritage photographique de son époux. Alors qu'il travaille sur les archives de l'atelier, et qu'il pénètre de plus en plus profondément dans l'univers et le contexte intellectuel de l'artiste, célèbre pour ses photos d'architecture, sur le fil entre abstraction et figuration, avec une précision et un sens de l'équilibre dignes d'un ingénieur, Sarkantyu tombe sur un matériau explosif. Que trouve-t-il dans les profondeurs du studio ? Des dossiers de couleurs vives, des intercalaires et des chemises avec des numéros, des lettres et des autocollants, des petits bouts de papier et des gommettes, des assemblages dont les fonctions sont énigmatiques. En ouvrant les dossiers d'un Hervé fasciné par la colle et les ciseaux, les surligneurs et les notes, les listes, les énumérations et les index, les planches contact rangées par thèmes dévoilent l'alchimie de toute une vie en action. En se fondant sur la logique de Lucien Hervé, Sarkantyu classe et organise les dossiers (selon les artistes, les lieux et les thématiques) et, en délimitant précisément les contours, il photographie l'œuvre de toute une vie enfermée à l'intérieur des classeurs. Bien qu'il me manque une preuve directe, je pense que la découverte du mode de pensée analytique de Hervé, de même que la pratique sélective qui va de pair avec la concentration, ont dû influencer le mode de création de Sarkantyu.

En 2011, l'exposition « Mihály » n'est rien d'autre que la « radioscopie » d'une photo retrouvée qui a capturé un seul instant de la vie d'un soldat – le père de l'auteur –, et où le traitement de la mémoire – la fragmentation – remplace une mémoire sans images. Ce ne sont pas de simples agrandissements que l'on voit mais des modèles recréés à partir de la réalité photographique, des découpages rigoureux et de nouvelles prises de vue des objets et des états reconstitués. La situation initiée par la photographie provoque d'abord des questions, bien sûr, mais, dans l'optique de l'exposition, on retrouve vraiment les détails de la méthode de Hervé, sa façon de souligner et de dévoiler les détails, et d'effectuer des coupes quasi chirurgicales dans les éléments de la réalité. Que fait Sarkantyu à partir de l'univers de Hervé ? Il classe et représente à la fois tous ces documents de nature mixte. Quand on regarde les couvertures des classeurs rangées côte à côte à un fil de distance, le treillage blanc que dessine cet écart, les couleurs diverses, les inscriptions divers, et leur fonctionnalité maladroite, en prenant de la distance, on ne peut s'empêcher de penser à des images modernistes (« Contacts », 2007-2012). En changeant de mise au point, en lisant

les inscriptions, l'ensemble prend une nouvelle dimension : un travail intellectuel de fond prend vie devant nous, mystérieux parce que surpris dans son mouvement et son élaboration, ce qui perturbe la pureté stérile obtenue en laboratoire et nous offre des données plus intéressantes qu'une image iconique, dénuée de sentiments. Les références qui se font et se défont au cours de ces changements de focus font naître non seulement les Contacts, c'est-à-dire les images et les objets exposés, mais également la tenue de l'exposition. Il est intéressant de noter que, par rapport à ce système de référence, la nature morte devient dominante, de façon presque palpable. Illés Sarkantyu ne défie pas les règles du quotidien, « dictées » par la pratique, l'opportunité et la fonction, mais il enregistre les situations et, au fur et à mesure que s'accomplissent les tâches et qu'elles deviennent du passé, il les transsubstantie en collection imaginaire ouverte. On entend presque le chuchotement malicieux des amours sur les gravures d'un maniérisme tardif, qui rappellent le sens de la vie et de la disparition : Non omnes moriar, « Je ne mourrai pas tout entier ».

Budapest, juin 2017.

Texte écrit à l'occasion de l'exposition Parafrázisok au centre de photographie contemporaine Robert Capa, 2017.

Traduction : Catherine Fay.