

Jacques Py

Anne Tastemain, édition La maison d'à côté, 2014

Surface et territoire

«Le peintre ne se refuse rien, nous le verrons, de l'espace omniprésent, disons plutôt : de l'étendue. La toile en particulier, la toile blanche et vide est beaucoup plus qu'une surface inerte destinée à disparaître sous les pigments qui la recouvrent. Elle constitue un timbre sonore, brutal, parmi les bruits que le compositeur se charge d'orchestrer. Elle possède une vitalité élémentaire ; elle représente la cellule, choisie dans un organisme sans limite, par où la vie supérieure de l'esprit doit s'infuser au corps tout entier. Ces quatre frontières rigides d'un châssis découpé à la mécanique, le peintre les gagnera à ses propres cadences afin qu'elles deviennent un accord dans le concert des lignes tracées. D'où ce qu'on appelait «déformations», c'est-à-dire les ruses, les détours, les reprises de la forme pour imposer à un milieu matériellement donné, sans lui faire violence, un sentiment et une pensée».
Georges Duthuit, *Le Fauvisme*, Cahiers d'Art II, 1931, p. 80

L'écrivain Paul Louis Rossi se plaît toujours à dire : «Ce qui m'intéresse dans la peinture, c'est la peinture». Cette façon d'évacuer la littérature autour, sur/ou avec les œuvres qu'il approche semblerait une coquetterie pour celui qui a un compagnonnage notoire avec de nombreux artistes, et à propos desquels il a souvent écrit, mais sa formule est une manière salutaire de souligner l'objectif initial du peintre : celui de nous parler de peinture en premier lieu et non des sujets ou des thèmes qu'il traite. Ainsi, presque honteux d'une assertion aussi simpliste, l'écrivain assume une appréciation de la peinture par le seul fait de la présence de la matière sur un support, tant il est vrai que la représentation d'un motif, ou même rien de précisément figuratif, lui importe moins que cet enrichissement du regard par la manière avec laquelle s'incarne de façon indiscutable la peinture. À propos de son oeuvre, Martin Barré tenait toujours à préciser : «Je peins des peintures, des propositions picturales, des questions sur/à la peinture»¹. Dès lors comment expliquer cette relation qui s'impose au spectateur et qui reposerait sur le seul vocabulaire résumant l'acte de peindre avec une mise à l'écart de références autres que ce qui en apparence le fonde?

Saura-t-on jamais expliquer pourquoi, dans l'œuvre d'Anne Tastemain, l'essence d'une peinture marquée par son environnement s'y révèle, alors même que rien ne s'y montre

ostensiblement? Naturellement, c'est bien une surface qu'il s'agit d'occuper, voire de conquérir, par la présence incontestable d'une «matière visuelle»², une peau de peinture tendue d'une pulsation matérielle et immatérielle qui vient faire résonner la couleur c'est-à-dire une substance qui, par son traitement qualitatif, aura la propriété de produire une émanation impalpable destinée, au-delà de la sensibilité rétinienne du spectateur, à instruire en nous une délectation intellectuelle. Comment trouver les mots pour dire qu'à partir d'une seule touche sur une toile l'on peut affirmer que l'un est peintre et l'autre pas? Mais résumer ainsi l'opération n'éclaire pas pour autant le phénomène, d'autant que l'opposition proclamée à une autre époque entre rétinien et cérébral n'a pas de pertinence ici, et que la peinture d'Anne Tastemain ne peut se synthétiser à cette seule problématique.

La simplicité n'a jamais exclu la richesse, elle en serait ici le paradoxe. L'artiste déploie ses couleurs sur la toile sans que le geste ne transmette une écriture particulière, sans que l'on puisse lire dans les trajectoires du pinceau une expressivité étudiée, ni en déduire une émotion. Il serait même vain d'y rechercher simplement une impatience ou au contraire une application studieuse à étaler de la peinture à coups de brosse sur une surface. Ici, les va-et-vient du geste s'apparentent à un enchevêtrement de passages pour occuper une forme qui s'approche d'un rectangle, même si ses bords se refusent à la rigidité géométrique d'un périmètre qui le définirait clairement. Dans l'obstination d'une application pelliculaire de cette pâte colorée, elle «brosse son support», suivant l'expression convenue. Le cerne est une clôture peinte d'un espace approprié par la couleur. Une limite que la peinture se donne dans un dialogue engagé entre les subtiles nuances d'un aplat et celles d'une frange qui restent indissociables du pourtour du châssis. La lisière et la surface sont contraintes à l'enrichissement réciproque, par contraste autant que par affinité. Sans que l'on ne puisse disjoindre la peinture de sa couleur et la matière du geste, l'artiste nous désigne en permanence un acte de recouvrement sans volonté transgressive, ni désir affirmé d'expérimenter de nouvelles normes picturales, car l'artiste en connaît bien les éphémères reconnaissances.

Autre paradoxe, le recouvrement ne va pas sans l'effacement, comme si le retrait avait pour effet d'en dévoiler les enjeux. Il faut avoir regardé dans les couches successives l'émergence des dessous, la persistance des fonds qui ont supporté les remplissages successifs, les embus qui dénoncent l'intime antagonisme de l'huile et de l'essence, l'absorption graduée des médiums par les fibres des supports, pour en connaître les arcanes. Anne Tastemain crée un espace de lumière recluse et sans ombre, par le recouvrement de la blancheur initiale de l'apprêt. Un espace sans horizon, une butée mate et frontale opposée au regard, tel un miroir sans image, une surface de réflexion picturale. Paysages aléatoires : la série joue d'entrebâillements, de rythmes et de silences instruits de variations musicales dans une partition spatiale composée de polyptyques, parfois séparés par un jour où la lumière s'engouffre dans l'épaisseur affirmée des châssis et qui contraint ce hors-champ à figurer au coeur des assemblages. C'est bien là que la peinture s'investit sur ce territoire autonome conquis sur la réalité qui entoure l'artiste, un territoire autonome à qui il s'agit de donner un langage pour le faire parler et que cette parole, somme toute économe de mots, puisse composer des phrases pour concurrencer le discours exubérant de la nature qui cerne l'atelier de l'artiste.

«Je suis un peintre beauceron», lancé comme une plaisanterie ce propos traduisait chez Jean-Pierre Pincemin le besoin de raccorder sa peinture à son environnement³. De fait,

par cette fanfaronnade qui l'aurait fait passer aux yeux de ceux qui ne le connaissaient pas pour un peintre régionaliste, il remettait en cause progressivement l'autarcie d'une peinture uniquement générée par ses constituants. Les dogmes d'une époque avaient implicitement imposé aux artistes l'interdiction de porter leur regard et leurs sentiments sur les choses extérieures afin de se concentrer sur la seule fabrique de l'oeuvre. La perspective de Valprofonde dans l'Yonne, tout comme la Beauce de Pincemin, offre à Anne Tastemain un panorama quotidien étiré jusqu'à l'horizon de terres céréalières et de forêts, déployant en toutes saisons des nuances d'ocres jaune et rouge, de verts foncés, de marnes sombres et de sols fraîchement retournés que les teintes indécises d'une herbe montante transforment délicatement, avant que la violence du colza ne précède les étés. Olivier Debré aimait également s'immerger dans l'atmosphère de la vallée de la Loire pour peindre des toiles. Ce lien au paysage n'aura jamais été rompu chez eux, ni aujourd'hui chez elle. Pablo Picasso l'énonce au cours d'une conversation avec Christian Zervos : «Il n'y a pas d'art abstrait. Il faut toujours commencer par quelque chose. On peut ensuite enlever toute apparence de réalité; il n'y a plus de danger, car l'idée de l'objet a laissé une empreinte ineffaçable. C'est lui qui a provoqué l'artiste, a excité ses idées, mis en mouvement ses émotions. Idées et émotions seront définitivement prisonnières de son oeuvre; quoi qu'elles fassent, elles ne pourront plus s'échapper du tableau ; elles en font partie intégrante, alors même que leur présence n'est plus discernable»⁴.

La nuit qui tombe sur un paysage n'en supprime pas pour autant sa présence mais en bouleverse singulièrement sa perception. Ce noir, au XVIIe siècle banni des tableaux par l'Académie des Beaux-Arts, devient présent de manière endémique dans l'oeuvre d'Anne Tastemain qui en revendique même un rôle singulier dans ses études. En préalable, ne faudrait-il pas plutôt parler «des» noirs? Au mur de l'atelier se décline tout un nuancier des variantes de cette couleur, avec leurs dénominations qui rappellent les origines organiques, minérales ou géographiques des pigments. Les noirs qu'elle emploie incarnent pour l'artiste ce lien encore possible à la réalité et se révèle de manière flagrante dans ses dessins sur papier, Paysage chinois, ou bien lorsque Anne s'inspire de la statuaire antique, Peplum(s), de chapiteaux médiévaux, Grotesques, ou des Mangas d'Hokusai. Avec un plaisir qu'elle reconquiert dans la liberté d'une relation plus directe au sujet, elle morcelle les lignes qui composent initialement le drapé des sculptures grecques et romaines ou traduisent l'expressivité d'une figure médiévale ou baroque comme d'un fragment d'estampe japonaise. Pour atteindre la dynamique d'un mouvement, l'ellipse de son geste repose sur sa suspension calculée dans le rapport au format de sa feuille ou du tableau où elle se plaît à rompre avec l'orthonormie de ses peintures colorées. Le pinceau épuise sa charge de matière, les noirs se raréfient, le trait devient graduellement rugueux et chiné sur le papier, fluide et transparent sur la toile, jusqu'à disparaître sous nos yeux. De ces dégradations d'intensité naît un mouvement, un rythme graphique. Issus de cette pratique régulière du dessin, ces noirs persistent ainsi dans ses peintures et pourraient être compris comme si l'évocation narrative questionnée par ses lignes tracées sur de grandes feuilles s'était dissoute dans l'obscurité atmosphérique de ses aplats ; une manière de prendre et se déprendre d'une acuité de regard porté sur des références artistiques aussi bien que sur l'environnement immédiat de l'atelier. Dessins et peintures ; le postulat commun serait cette tenue à distance des modèles par le reniement constant des transpositions strictement analogiques de la réalité et le refus de toute perspective albertienne.

Tenons et mortaises se côtoient d'une toile à l'autre, comme les cicatrices d'une scission

antérieure. Dissociation, expansion, césure, imbrication, le format a-t-il été sectionné ou bien multiplié, est-il divisé ou assemblé ? À travers la répétition et la juxtaposition de châssis identiques, on retrouve la grille, liminaire dans le parcours d'Anne Tastemain. L'équité des présences colorées est nécessaire à la cohésion de l'ensemble, elles sont contenues dans le même projet. Singularité d'un égalitarisme engagé dans l'excès initial des différences que l'artiste recherche et rabroue par la suite. « Je voulais montrer, par des traces ou des points d'impact dans une surface claire, ce que serait une peinture « désencombrée » de l'objet, de la couleur, de la forme, n'offrant plus que des fragments d'un espace existant aussi bien ailleurs que dans ses fragments tangibles »⁵, pour Martin Barré, et comme une étape dans le parcours d'Anne Tastemain, la peinture constitue une expérience supplémentaire du visible, détachée de sa dépendance servile au motif, et devient l'enjeu d'une reprise de ses éléments fondamentaux puis de leur mise en scène dans l'espace de monstration.

Au cours des visites successives à l'atelier d'Anne, on découvre les migrations fréquentes de ses toiles, leurs assemblages toujours éprouvés, jusqu'à ce que les dispositifs d'accrochage prennent en compte l'organisation des formats, dans un rapport dialectique satisfaisant de la peinture avec le vide entre les toiles et la blancheur des cloisons. Par la tranche des châssis, là où la stratification des dépôts successifs de peinture transparait, le tableau se fait objet, une présence physique affirmée qui accapare l'espace dans une dimension supplémentaire de l'œuvre afin de « forcer sa réverbération dans l'espace d'exposition, dans et sur la surface neutre amorphe du mur, aller dans le mur même. C'est par l'irraisonnable que la peinture se livre : une traversée de la matérialité à l'espace du vide, de cette chose faite de main humaine à son dessaisissement dans la lumière de la peinture à la peinture »⁶.

Arrivé à ce point, il faudrait inévitablement chercher comment s'inscrit l'œuvre dans la logique d'une histoire de la peinture et de sa mise en exposition, car l'engagement d'un artiste l'encourage à imaginer une écriture singulière comme à ambitionner des affinités, subir des influences, voire revendiquer des filiations. Si s'affranchir des théories et des systèmes de représentation reste l'une des problématiques majeures de la peinture depuis la fin des écoles esthétiques, par les images et les citations qui peuvent l'inspirer, Anne Tastemain poursuit sa peinture autant avec ce que sa pratique lui enseigne, qu'animée par l'appréciation d'œuvres antérieures, des lectures ou des échanges avec quelques artistes. L'œuvre s'instruit ainsi de tous ces contextes et -en cela- l'artiste entretient la volonté de se placer dans la continuité d'une tradition picturale.

« Ce n'est une nouveauté pour personne d'affirmer qu'au fond, il n'y a pas de question de sujet en art. Une œuvre est à sujet toutes les fois qu'elle n'a pu s'élever au-dessus de la description. Je ne crois pas qu'un seul tableau ait pu émouvoir par son sujet. On objectera sans doute que le fait anecdotique permet de rendre l'art plus compréhensible aux masses. C'est d'une philanthropie détestable. L'ignorance des foules n'est qu'un état provisoire dû à la mauvaise gestion de la société. On ne saurait y conformer l'art »⁷.

Jacques Py, 2014

1 Cité par Charles-Arthur Boyer, «Martin Barré, à nouveau», Correspondances, Martin Barré, James Brooks, Corinne Laroche, catalogue galerie Laurent Mueller, Paris, 2012, non folioté.

2 J'emprunte à Christian Bonnefoi cette formule.

3 On pense en particulier à ces grandes peintures composées de trois bandes verticales que Pincemin appelait communément ses Grandes Pleureuses.

4 Christian Zervos, «Conversation avec Picasso». Cahiers d'Art VII-X, 1935, p. 174.

5 Cité par Charles-Arthur Boyer, Op. cit.

6 Éric Corne, «De la peinture à la peinture», Voir en peinture, catalogue de l'exposition, co-édition Le Plateau, Fonds régional d'art contemporain d'Île-de-France, La Lettre volée, 2003, p. 9.

7 Christian Zervos, «Fait social et vision cosmique», Cahiers d'Art VII-X, 1935, p. 149.