

Michelle Debat

Catalogue du Musée d'Art et d'Histoire d'Auxerre, 2004

L'œuvre en variations ou la peinture appelée

C'est au risque du geste que le peintre œuvre à organiser l'espace de la toile. Mais il n'est pas rare de percevoir dans la picturalité qui nous en est offerte, la trace de repentirs, l'émergence d'une structure, la transparence d'une ou plusieurs répétitions, la superposition de luminosités ou la juxtaposition de tonalités : bref, l'offrande non préméditée d'une hésitation vibratoire grâce à laquelle le tableau fait sens. Mais l'acte de peindre n'est pas innocent et celui d'Anne Tastemain s'origine dans ce que la représentation picturale aura décliné de la Renaissance à la modernité pour conquérir un espace où la couleur dessine les plans lumineux et où la grille se met en réserve de la surface.

C'est dans ces entrelacs esthétiques et artistiques de l'histoire de la peinture, du damier à la grille, de la répétition apparente à la fausse démultiplication, de l'art de la surface à la rythmique des teintes, de la trace suspendue à la réinscription du geste qu'Anne Tastemain décline des séries allant du plus petit format aux polyptyques des plus grands proposant une suite de variations où carrés et rectangles se jouent de la couleur pour oser inscrire le geste au détour d'une abstraction originelle.

Au regard des œuvres -papiers marouflés sur toile ou peintures sur isorel- entre elles et avec elles, s'initie alors et s'installe peu à peu l'écart sensible d'une structure organisatrice qui doit à la grille une historicité référentielle, et à la répétition modulaire l'engagement d'un acte de peindre où la superposition de plans colorés organise un espace pictural autonome, dégagé de la représentation mais en gage de sa perception chromatique.

Paysages de la couleur

Devant les «Papiers peints» d'Anne Tastemain, il n'est pas inutile de se rappeler que la couleur ne saurait être sans l'interaction de l'ombre et de la lumière, ni sans les jeux de voisinage aux termes desquels elle s'affirme en tant qu'espace, certes autonome, mais aussi en prise avec la nature. « Dans sa technique même, la peinture ne médite-t-elle pas le rapport de l'absolu et du monde, cherchant entre les deux les points de passage? » nous rappelle Yves Bonnefoy¹. Ainsi, tout un pan de la peinture, italienne de Giotto à Fra Angelico, mais aussi française de Poussin à Manet, est là pour nous astreindre à cette quête de « l'être dans l'image » qui ne peut commencer que par le possible du paysage, c'est-à-dire par l'appréhension sensible et perceptible de la nature en clarté et obscurité. Pas étonnant dès lors que l'artiste dénomme précieusement «paysages» des petites toiles en marge de ses grandes peintures. Car depuis la célèbre Théorie des couleurs (1810) de Goethe, on ne peut plus se contenter de comprendre la lumière comme une simple décomposition de la lumière solaire. Pour celui qui sera l'un des maîtres à penser de Delacroix, de Baudelaire et

plus tard des chantres de la couleur émancipée tels Kandinsky, Malévitch, Klee, Mondrian ou Matisse, la couleur procède en effet de trois dimensions essentielles sans lesquelles elle n'existerait pas. Couleurs physiques, chimiques et physiologiques² président en effet à son appréhension tant conceptuelle que naturelle et fait d'elle la composante primordiale de notre perception des êtres et des choses. Les peintres de la couleur seront ceux-là mêmes qui se détacheront du réel pour mieux y puiser leurs forces d'extraction. C'est ainsi que l'abstraction n'a jamais pu résister à la couleur et que la palette d'Anne Tastemain retrouve l'éloquence des ocres, des bleus et des verts comme pour mieux garantir le passage conquérant du paysage naturel au paysage abstrait -celui où la main et la pensée, l'oeil et l'esprit ne font plus qu'un.

Car la couleur est aussi cet instant de «médiation» entre le noir et le blanc, cette capacité qu'a la lumière de s'obscurcir jusqu'au noir, ce moment où l'éphémère apparaît comme essentiel. Question de tempérament dira Goethe à propos de la couleur, question de hiérarchie reconnaissait déjà saint Augustin lorsqu'il voyait dans l'ombre, la «reine des couleurs», question de filiation nous dit aujourd'hui Anne Tastemain dans ces pavements en diptyques où la rythmique noire et blanche «transpire» de couleurs.

Pavés-mosaïques et damiers déclinés

Dans les séries des années 1997-1998, l'on pourrait reconnaître la prégnance d'une construction familière chère à l'histoire de la modernité : la grille. Les peintres de cette avant-garde, les mêmes d'ailleurs qui ont si bien élu la couleur comme «mère» de leur tableau, nous ont appris au siècle dernier que la structure d'une toile n'est pas nécessairement, à l'image du dessin perspectif, l'amplification d'un dessin linéaire fait sur motif. Il est sûrement plus complexe d'éliminer l'un pour se satisfaire de l'autre, mais devant les grands damiers d'Anne Tastemain on ne peut faire l'économie des termes de dallage, de quadrillage, de l'historique de leur utilisation artistique et donc de l'emprise symbolique qu'ils révèlent quant à la position du peintre devant la nature. Sans retrouver la géométrie perspective de la Renaissance italienne, il est toutefois difficile de s'abstraire de cet ancrage référentiel. Mais là où l'organisation de l'espace était soumise à l'optique pour faire de l'image peinte un outil de connaissance du réel, pour faire qu'objet et image, réel et représentation se superposent et se confondent au service d'un savoir et non d'un imaginaire ; il en avait été différemment quelques siècles auparavant lorsque le spectateur était amené à traverser l'image pour «faire image» lui-même. C'est à l'art de la surface - celui de l'icône et celui des mosaïques byzantines qui n'ont d'ailleurs pas été contemporains par hasard -que les panneaux-mosaïques d'Anne Tastemain nous renvoient dans un premier temps. Le tableau n'est pas creusé par un point de vue fixe, ni même «dessiné» et affirmé dans sa profondeur illusionniste par un dallage figurant les lignes de fuite. La surface peinte interroge le regard sur une esthétique de la mosaïque qui, de Byzance hier à la vision aérienne aujourd'hui, ne peut empêcher de s'inquiéter de la matière même de la surface ainsi recouverte. Si l'art de la mosaïque fut en effet paradoxalement enclin à conquérir la représentation picturale, c'est-à-dire à figurer et non plus à décorer géométriquement murs, sols et architecture, c'est grâce à l'utilisation de petits cubes de pâte de verre colorée. Il parvint ainsi à concurrencer la peinture, mais surtout à animer par la lumière réfléchi ou reflétée les édifices religieux de l'époque gréco-romaine et byzantine. Dans le silence du recueillement, l'ombre et la lumière émanaient de la transparence colorée de la matière même du recouvrement mural. Cette oscillation entre la surface et l'espace aura alors contribué à dégager la représentation d'une quelconque prétention à connaître le réel, à déplacer le point de vue vers un «point de regard», et ce, grâce à la prise en compte de la matérialité même des tesselles choisies. Cette dimension

esthétique qui passe par l'affirmation des qualités physiques de la surface est celle que l'on retrouve dans les polyptyques noirs et blancs de l'artiste. Si le carré est le motif de ces damiers, il n'est pas cependant nécessairement le fait d'une mise à distance d'une certaine subjectivité comme certains l'ont parfois utilisé ou dit. Chez Anne Tastemain il est avant tout support et acteur de la peinture même. Matité et brillance, opacité et transparence s'opposent et se succèdent au fil des noirs et des blancs répétés jusqu'à organiser un pavé mosaïque ouvert au monde. Toujours prêt à continuer hors-cadre son emprise visuelle, ce dernier ne cesse de faire «trembler» les dalles de son quadrillage par le geste même du peintre laissé pour trace. En effet, coulures noires ou blanches maculent partiellement certains carrés, semblent en relier d'autres, même si quelques-uns restent inachevés par la coupure du cadre-support. Le spectateur assiste ainsi à l'articulation visuelle du pavé-mosaïque par le faire pictural et participe dans le même temps à l'expansion hors-champ d'un fragment de peinture en prise avec le réel. C'est ici que l'artiste rejoint les peintres d'une abstraction comprise comme manière de dire soi et le monde, en évitant d'une part tout récit -qu'il soit littéraire, psychologique ou scientifique- et d'autre part le formalisme le plus ascétique. Alors, noirs ou blancs apparaissent en réserve ou font eux-mêmes réserve, figurant les éléments linéaires d'une grille à demi-apparente, de telle sorte que l'on ne sait jamais qui de la ligne ou de la surface l'emporte. Le véritable sujet de ces damiers-mosaïques pourrait être cet équilibre instable, cette tension nécessaire qui habite la surface pour dire l'espace car «l'espace, c'est quand ça fait un angle, quand ça s'arrête, quand il faut tourner pour que ça reparte. Ça n'a rien d'ecto-plasmique, l'espace ; ça a des bords, ça ne part pas dans tous les sens, ça fait tout ce qu'il faut faire pour que les rails des chemins de fer se rencontrent bien avant l'infini»³.

La grille piégée le temps du geste

Si l'organisation structurelle de la grille persiste dans la suite des diptyques sur papiers (1996-1997), c'est que le peintre travaille «ce avec quoi la grille résiste»⁴, s'appropriant un langage référencé qui n'a de cesse malgré tout de prendre la couleur comme expression et la lumière comme moyen. Depuis la Renaissance les peintres ont œuvré avec cette question : «Comment appliquer la loi perspective à l'univers coloré de la peinture»? Certains, au début du XXe siècle, ont voulu rompre grâce à la grille cette quête datée, mais peu y sont parvenus ou du moins n'ont-ils pas obtenu la planéité parfaite qu'ils en escomptaient. Malévitch ne croyait plus au plan tandis que Mondrian reconnaissait que la grille continuait à «creuser» la toile. Alors pourquoi refouler ce qui est impossible -cacher ce geste que je ne saurais voir, casser cet espace que je ne pourrais remplir- Paul Klee aura peut-être approché cette construction modulaire de l'espace à partir de plans colorés superposés, jouant ainsi l'illusion d'un motif répété. Anne Tastemain retrouve cette sensibilité d'une pensée du paysage en jouant des transparences que lui offre le choix de ces papiers rendus opalescents à force d'absorption de pigments nourris d'huile. La légèreté du support choisi est au service de la transparence recherchée, cette manière détournée de reconquérir une illusion de profondeur en laissant apparaître des stigmates de repentirs. Comme un juste retour de l'histoire de la peinture, la surface matérielle redonne à la peinture dite abstraite les moyens de sa propre représentation. Sans prétendre revenir aux thèses du célèbre théoricien des plans diaphanes appliqués à la perspective aérienne⁵, il est toutefois indéniable que ces «Papiers peints» s'éloignent de la simple utilisation d'une structure de composition pour laisser place à l'expression du geste et au matériau. Si l'artiste semble déclinier les possibilités plastiques que la peinture abstraite a su mettre en exergue, les peintres qui ont pensé l'abstraction ont toujours

trouvé moyen de lui redonner corps. Ainsi Sean Scully sait-il redonner une sensualité à ses carrés et rectangles organisés en bandes verticales ou horizontales ; de même Anne Tastemain délaisse les surfaces lisses pour redonner texture et chair à des partitions où le carré est encore la note figurée dominante. Laissant apparaître, grâce à la transparence du médium, les différentes couches de couleur, elle fait affleurer le fond à la surface et redonne ainsi corps à la nature bidimensionnelle du support. Faussement dupliqués, ces lés de «Papiers peints» ne s'originent pas pour autant dans un quelconque champ décoratif : une tension salvatrice résiste -là où se joue toute l'ambiguïté d'une grille à demi effacée et presque piégée- et protège les deux champs colorés d'une répétition méthodique. La fluidité de la matière colorée contribue alors à différencier ce qui des champs colorés participe du diaphane ou anime le feuilleté lumineux qui garantit leur champ vibratoire. Le geste et la géométrie se retrouvent au service d'une couleur dont l'origine n'est que pure abstraction perceptuelle. Ne persistent alors à la vue que ces tracés gestuels conquérant un ocre sous un noir, traversant un vert sur un brun ou balayant de blanc un jaune encore imbibé de bleu. L'abstraction alors n'est plus qu'échange entre l'artiste et le monde, le corps et la nature dès lors que la pensée élit un motif dans le moment signifiant qu'est le temps intériorisé du geste.

La fenêtre retrouvée le temps d'un échiquier

Le chemin que poursuit Anne Tastemain dans ses derniers grands diptyques en papier marouflé (2001-2003) semble synthétiser dans une liberté assumée ce que la peinture doit à l'ambivalence du thème de la fenêtre, depuis Alberti en passant par les paysagistes du XIXe jusqu'à Matisse et bien sûr nombre de photographes. Mais si la grille ici résiste comme matrice du tableau, elle devient de manière autonome une rythmique colorée dont les rectangles scandent des pans prêts à s'ouvrir sur un espace au-delà. Comme les volets entrebâillés au lever du jour, le bleu du ciel ou le vert de la nature semblent vouloir reconquérir l'espace du dedans, celui que la peinture tente inexorablement de traduire en équivalences de teintes, de clarté et d'obscurité. La trame colorée que l'artiste découvre maintenant s'éloigne de la grille envisagée comme simple structure ou méthode d'abstraction. La grille se confond avec ce même qu'elle a contribué à dessiner en soustraction de l'espace quadrillé. Le module constructif disparaît au profit d'une figure intégrant le réel comme source même d'abstraction. L'oeil du spectateur est pris au piège d'un battement oscillatoire entre la fuite vers l'extérieur et la démultiplication interne du tableau. De timides obliques apparaissent en effet au-dessus des rectangles enchâssés les uns dans les autres et alignés suivant un dispositif restant orthogonal mais l'appel d'un point de fuite fictif est aussitôt destitué par la force centripète d'un «point de regard» happé par la totalité de l'espace peint. Le plan du tableau est «troué» d'échappées dont la fiction préserve l'impossibilité même de sa propre mise en oeuvre. C'est à une double ambivalence que le peintre entraîne ici notre perception. Ambivalence d'une mise en abyme de la fenêtre par la répétition de rectangles verticaux dont la texture colorée dit plus le corps au travail que l'intention d'une vue perspective, ambivalence conceptuelle où la démultiplication de fenêtres-rectangles à l'intérieur même du tableau ouvre au langage pictural le champ métaphorique d'un paysage abstrait. De plus, la verticalité empêche l'installation d'une ligne d'horizon paysagère là où la duplication -aussi fausse soit-elle- «ne produit qu'une «image» qui n'est ni le modèle, ni la copie. Il se passe alors une sorte de fusion interne comme une reconnaissance et non une ressemblance qui transforme le tableau en actes. [...] le geste pictural devient à son tour matrice»⁶ et autorise la couleur seule à «faire prendre le tableau» comme le concevait Henri Matisse. Même si dans les

«tableaux-fenêtres» d'Anne Tastemain, les bruns, ocres, verts et bleus participent toujours d'une organisation sérielle, la couleur affirme délibérément son pouvoir structurant dans le fait même qu'elle s'attribue de plus en plus souvent, parfois même de manière systématique, la forme du tracé vertical comme substitut de celle de la surface rectangulaire. On ne peut plus guère alors parler de grille mais de marquage coloré distribuant des pans de peinture dont la structure orthogonale préserve un langage pictural qui a à voir avec un certain modernisme, mais qui en appelle plus au rythme musical qu'au réseau géométrique. Cette bascule vers une sensibilité autre, devant ce qui pourrait apparaître comme un jeu différentiel entre surface et couleur, module et répétition, ouvre en fait à une véritable rhétorique du paysage lorsque celui-ci n'est que «la peau -trouée par les sens- de l'immense visage humain»⁷. Pas étonnant alors de vouloir reconnaître dans les dernières toiles, la répétition de fenêtres entrouvertes sur le monde, mais aussitôt closes par le rythme angulaire de leur chambranle esquissé. L'imaginaire s'arrime alors à une architecture modulaire dont se joue l'artiste dès que se réduit la palette de couleurs. Le brun nourrit le blanc, le noir recouvre l'ocre quand ce n'est pas le bleu qui teinte le vert ou irise l'ocre vermillon.

Mais dans tous les cas, c'est à une véritable variation perceptuelle que nous convie Anne Tastemain lorsque l'appel de la peinture l'amène à faire du même (le module, carreau ou fenêtre) et de l'autre (la répétition, grille ou pans de couleur) le sujet de son oeuvre. Car n'est-ce pas le propre de la variation que de faire exister le thème? À l'instar de Schönberg - peintre et compositeur - pour qui «le commentaire devient le sujet, dès lors que dans la variation, chaque transformation ou métamorphose du sujet comporte son renouvellement»⁸.

Michelle Debat, 2004

1 Y. Bonnefoy, « Sur la peinture et le lieu », L'improbable et autres essais, Paris, Éditions Gallimard, coll. Idées, 1983, p.183.

2 J.W. Goethe, Traité des couleurs, trad. Henriette Bideau, préface de Rudolf Steiner, Paris, Éditions Centre Triades, 1980.

3 G. Perec, Espèces d'espaces, Paris, Éditions Galilée, 1974/2000, p.160.

4 R. Krauss, « La grille », L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes, Paris, Éditions Macula, 1993, p. 93.

5 Abraham Bosse (1602-1676), graveur français, grand admirateur de Nicolas Poussin et « perspecteur ». Louis Marin dans son inépuisable ouvrage Détruire la peinture, nous rappelle la thèse selon laquelle « la perspective aérienne est la perspective linéaire, géométrie appliquée à ou prolongée dans l'univers de la couleur ». Paris, Éditions Galilée, 1997, p.183.

6 R. Rubinstein, entretien avec C. Perret, Exit l'image, Bernard Piffaretti, Catalogue de la Fondation Cartier, Paris, 2003, p. 4.

7 V. Segalen, Peintures, Paris, Éditions Gallimard 1983, p. 39.

8 Massin, De la variation, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 40.