

Si intensément vide

Éric Suchère

Objet

Quel est l'objet de la peinture ? Et, particulièrement, quel est l'objet de la peinture que l'on appelle abstraite ? La question semble simple mais mérite d'être posée comme, à force d'habitudes, on accepte l'idée d'une telle peinture et qu'elle semble aller de soi, aller en soi. Il est pourtant évident que toute l'histoire de l'abstraction pose la question de l'écart, écart entre ce que l'on voit et ce que l'on peut dire sur ce que l'on voit, de la difficulté à faire émerger du sens – voire du lisible – à partir du visible – et c'est en cela que le qualificatif d'abstrait, que le substantif « abstraction », prend, alors, tout son sens. De Malevitch à Pollock, de Newman à Lasker, d'Agnes Martin à Blinky Palermo, il me semble que la peinture abstraite ne dit pas grand-chose, ne dit rien, est un vide – ce qui ne veut pas dire qu'elle n'est rien ni qu'elle n'a aucune valeur.

Je l'ai déjà écrit et je le réécris : c'est une des qualités de la peinture de Fabienne Gaston-Dreyfus. La peinture de Gaston-Dreyfus n'émet aucune théorie, n'affirme aucune symbolique, ne dit rien et se place hors du commentaire. C'était déjà le cas des peintures aux formes hétérogènes des années 2004 à 2012, c'est encore plus le cas dans les peintures aux rectangles aboutés circulant autour d'un vide central – et les dernières peintures affirment cela avec encore plus de force. J'écris, donc, que la peinture de Fabienne Gaston-Dreyfus est, dans l'évidence de ses propositions récentes, une peinture littérale – comme celle de Michel Parmentier par exemple. Cette peinture ne s'inspire pas d'éléments vus dans la nature, dans l'espace urbain ou dans des formes extérieures à celle de l'art. Cette peinture n'est pas un arrangement de formes micro ou macroscopiques stylisées, cette peinture n'est pas déduite de relations architectoniques extérieures à elle-même... Cette peinture est une somme de formes-gestes – à peine des formes ou des formes *in fine* ou malgré elles et surtout des gestes – qui ne valent que pour eux et, ne présentant rien d'autre qu'eux, n'induisent rien d'autre qu'eux – sinon, bien sûr, le geste qui leur a donné naissance.

Gestes

Revenons sur cette question du geste, dans les peintures plus foisonnantes des années 2000 et du début des années 2010, il s'agissait de coups de brosses hâtifs, d'éléments frottés, de volutes, de tourbillonnements, de ronds affirmés, empilements de traits verticaux, de coulures et dégoulinades... tout un répertoire affirmant une richesse de la rhétorique. J'ai écrit « gestes » et j'insiste. Il importe que ce soient des gestes et non des formes pour deux raisons. La première c'est que les formes pourraient renvoyer par analogie au monde – voir plus haut –, alors que les gestes, eux, ne renvoient qu'à la peinture. La deuxième, c'est que cette gestualité – qui n'est en rien expressionniste – accentue la temporalité du parcours pictural. Nous suivons les gestes dans leur liaison, mais, également, dans leur fabrication. Une fabrication de l'hétérogène, de l'hétérogénéité permanente, de la disjonction, du frottement, du grincement... dans un discursif âpre aux cassures volontaires. Chaque geste a sa propre rythmique, son propre tempo, son propre registre affectif et expressif et la question devient alors de les lier, autant que de les délier, de rassembler ces bribes dans une organisation qui ne répondrait à aucun schéma préconçu – c'était en cela que cette peinture ressortait d'une abstraction syntaxique.

Depuis 2013 environ, cette dimension gestuelle – cette affirmation de la main qui trace –, est encore plus évidente. L'amplitude des surfaces qui parcourent le pourtour est celui du bras et la direction des coups de brosse est obtenue par un balayage vertical et

horizontal extrêmement visible. Il n'y a plus qu'un geste répété de gauche à droite, de droite à gauche, de haut en bas et de bas en haut – avec une réduction des effets visuels que l'on trouvait dans les peintures précédentes. Rien, donc, que l'évidence d'un balayage où le geste n'affirme aucune virtuosité – comme on pourrait en trouver dans les portraits de fantaisie de Fragonard ou chez De Kooning et comme on en avait encore quelques résidus dans les peintures de Fabienne Gaston-Dreyfus d'avant 2013. Le geste est évident, simple, simplifié à l'extrême, comparable à celui que l'on ferait pour repeindre un mur – et comparable ne signifie pas identique. Il est là, s'affirme, se voit, sans artifice, dure et âpre et, donc, désaffecté, à la fois plein de *sprezzatura* en même temps que dépourvu de cette qualité. « Plein » parce que l'on n'y voit pas les signes de l'art – et l'on peut dire que ces peintures sont gauches, ce qui est littéralement vrai, puisqu'elles sont produites par la main gauche alors que Fabienne Gaston-Dreyfus est droitnière – et « dépourvu » parce qu'il n'y a rien de dissimulé dans cette affirmation de l'évidence.

Déploiement

Donc, un geste désaffecté et réduit qui semble s'opposer aux précédentes peintures de l'artiste. Dans celles-ci, les gestes s'enchaînaient dans une sorte de « marabout, bout de ficelle » qui constituaient, définissaient, un parcours de l'espace. Elles l'arpentaient, le déroulaient et l'œil du regardeur suivait leurs fluctuations et leurs métamorphoses. Elles rendaient compte, par analogie, de la manière dont notre regard zigzaguait, dérivait, revenait à son point de départ... dans un cheminement erratique et de va-et-vient permanents et sans repos – c'était peu de dire que cette peinture était électrique. Les dernières peintures semblent prendre le contrepied de celles-ci et le processus pictural que Fabienne Gaston-Dreyfus a mis en œuvre est extrêmement simple : un geste est répété jusqu'à former une surface rectangulaire. Une fois que ce « rectangle » induit par le geste et son amplitude trouve son équilibre et son aboutissement, un autre « rectangle » est exécuté à côté et ceux-ci viennent s'établir sur tout le pourtour de la toile. Il y a à la fois déroulement puisque l'œuvre s'établit dans cet enchaînement et stratification dans chaque surface colorée. Il n'y a plus parcours erratique mais ordonnancement méthodique. Il n'y a plus l'énergie du rebond (formel et visuel) pour le regardeur mais concentration maximale dans le plus grand calme et repos, dans la circulation d'un bloc pictural à l'autre.

Si les blocs rectangulaires sont aboutés, collés les uns aux autres, chacun est visible indépendamment des autres et la peinture doit être vue autant comme un ensemble que comme un composite. Chacun des éléments se livre pour lui-même autant que dans sa relation avec les autres et chacun d'eux montre, sur son bord, les différents errements, tâtonnements, modifications qu'il a subit. Tous les passages sont visibles par une frange où ce qui est dessous, même recouvert, influe sur la dernière couche, perturbe la tonalité établie et le regard passe sans cesse de la périphérie au centre de chaque bloc coloré. La peinture montre ce qu'elle est : évidemment un art du recouvrement autant qu'une surface définitive. Il ne s'agit pas tant d'un palimpseste, mais d'exhiber plutôt ce qui les fait advenir, en quelque sorte brouillons, ratures et états temporaires, comparables, en cela, à ce qu'avait fait Ponge dans *Le Carnet du bois de pins* (1947) où le poème délivrait comme œuvre accomplie tous ses états successifs.

Couleur

Au déroulé des peintures antérieures s'oppose, donc, le stratifié, mais cette stratification n'empêche pas les jeux d'échos, même si ces échos et rebonds se font, s'effectuent dans le similaire et non dans le différencié. Le regard passe, revient, constitue des rapports

entre ce qui jouxte, ce qui est à proximité, mais aussi en passant du bord inférieur au bord supérieur, d'un côté à l'autre. La peinture est cloisonnée, en caissons – un peu comme dans la Chapelle des Scrovegni de Giotto avec son harmonie réduite à quelques tonalités reprises d'une fresque à l'autre – et il s'agit autant d'isolement que de contiguïtés. Chez Fabienne Gaston-Dreyfus, les tons éteints se répondent autant d'un bord à l'autre que d'un bout à l'autre dans l'écart donné par le vide central blanc. Dans les peintures précédentes, ce blanc était déjà là, majeur et omniprésent. Il réfutait l'idée d'une profondeur, affirmait la présence du support, niait la possibilité d'une illusion spatiale. Les formes étaient sur le blanc, parfois plaquées, à la surface, toujours à la surface et, même si certaines se recouvraient ou s'estompaient, cela ne suffisait pas à creuser l'espace. Ici, le stratifié s'oppose à l'absence, le clair au sombre, l'éteint au lumineux, le centre à la périphérie et, ce blanc, du coup, devient autre, non plus superficielle non illusionniste dont on peut faire abstraction pour regarder les gestes, mais surface au même titre que celles qui l'entourent. Le blanc n'est pas absent, il est une absence, un manque visible.

Lyrique

Le blanc, l'absence, le vide... On pourrait en référer à toute une mystique littéraire et penser à cette fameuse formule de Mallarmé « L'armature intellectuelle du poème, se dissimule et tient – a lieu – dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers » et, peut-être, que, pour une fois, cette référence à Mallarmé peut résonner autrement que comme un poncif comme il me semble que le blanc central composé par les surfaces périphériques est l'objet de la peinture de Fabienne Gaston-Dreyfus. Certes la couleur la compose et semble primer mais ce manque, cette absence, irradie et s'impose. Où : cette forme posée en creux prend sa présence de son vide, comme un espace où le corps manque – par l'absence de gestes faits par l'artiste –, comme un espace en attente de corps – et l'analogie est possible, dans les dimensions des peintures avec un cercueil ou tombeau cerné de ces « Calmes blocs ici-bas chus d'un désastre obscur ».

Ou l'on pourrait penser, à la suite d'une discussion que j'ai eue avec l'artiste dans laquelle elle me disait que ce blanc était là pour accueillir une peinture absente et était la somme de cette absence, à la fameuse *Station sur la terrasse* de Valéry : « car cette forme divine, cette absence complète, cet Être qui n'était que non-Être, et comme l'Être de ce qui ne peut Être – exigeait justement une *matière* impossible, et le creux vivant de cette forme *savait* que cette substance manquait et manquerait à jamais au monde des corps – et des actes... »