
ODYSSEES HYBRIDES

ÉRIC SUCHERE

Depuis 2009, Armelle de Sainte Marie poursuit trois séries picturales. *Odyssée* (la première et la plus importante en nombre d'œuvres), *Traverses* (depuis 2011) et *Vanités hybrides* (depuis 2016). Chacune de ces séries se déploie dans une approche spécifique de la peinture, dans trois voies suffisamment distinctes et, sans doute, en partie complémentaires bien qu'elles puissent apparaître comme antinomiques.

Odyssée est d'abord, pour l'artiste, liée à la couleur, et ce titre renvoie à « une aventure nouvelle avec la couleur dans l'historique de mon travail¹ ». À l'inverse des œuvres précédentes plutôt économes dans leur registre où l'artiste travaillait « plutôt de façon monochrome, le bleu, la terre, des paysages et des formes assez graphiques, avec de l'encre aussi »², cette série, dès *Odyssée 1*, frappe, ainsi, par son coloris : des bleus et des roses que l'on pourrait appeler péjorativement « layettes », quelques verts et jaunes pâles dans une gamme éteinte, affadie, en des notes de sucrerie où la seule chose qui détonne est ce magenta un peu fort, l'irruption d'une tonalité franche dans la gamme homogène du reste du tableau. Cette irruption de la couleur est liée, pour l'artiste, à un « besoin viscéral, sensuel, de couleur »³. Ce besoin viscéral, cette nécessité intérieure – pour reprendre l'expression de Kandinsky – n'éclairera pas beaucoup le regardeur et lecteur si on la considère simplement sous l'angle du biographique – et, dans ce cas précis, d'un changement d'atelier mais elle fait sens si on la prend d'une manière plus large. L'on se souvient de la fameuse expression de Léonard de Vinci : « La peinture est une chose mentale ». Oui, la peinture est une chose mentale et, également, une chose corporelle. On songera au fard, au maquillage et, tant la couleur, que la surface ou la matière font appel au gustatif – il y a tout un vocabulaire de la peinture qui évoque cela de la « cuisine » à la « croûte ». Comme l'affirme l'artiste : « il y a un côté vaguement écœurant qui peut mettre mal à l'aise. Face à cette débauche-là, à cette séduction acidulée, il peut y avoir un rejet ! (...) Il y a une tendance de ma part à rattacher l'impression picturale au domaine de l'appétit, de la chair, domaine un peu trouble quand même parce que pour moi la couleur n'est pas uniquement quelque chose de gai et de sucré⁴. » Pas uniquement, de l'ordre de la séduction. Pas uniquement de l'ordre de l'intime – une inclination vers telle ou telle tonalité.

¹ Cette citation figurait autrefois sur le site de l'artiste.

² Armelle de Sainte Marie, « États de matière », dans *Armelle de Sainte Marie*, Cahier n° 65, janvier-mars 2017, Artothèque Antonin Artaud, Marseille, 2017, n. p.

³ Armelle de Sainte Marie, « États de matière », dans *Armelle de Sainte Marie*, Cahier n° 65, janvier-mars 2017, Artothèque Antonin Artaud, Marseille, 2017, n. p.

⁴ Armelle de Sainte Marie, « États de matière », *op. cit.*

Parler de la couleur comme enjeu pictural est ardu comme la couleur est ce qui échappe le plus à la chose mentale, à la conceptualisation, et l'opposition maintenue longtemps entre dessin (concept) et couleur (ajout ornemental) a été l'objet de longs débats notamment à la fin du XVII^e siècle, débats initiés par Philippe de Champaigne qui s'oppose à la couleur comme simple séduction et qui amène Roger de Piles à faire l'éloge de sa qualité dans le *Dialogue sur les coloris* où elle est vue, justement, comme nature profonde du pictural même dans l'artifice le plus grand – Rubens est l'exemple que prend Roger de Piles. Alors, à l'instar, la peinture d'Armelle de Sainte Marie est autant du côté de l'analogie (le gustatif, le corporel, etc.) que de l'éloignement le plus grand possible avec elle par l'artificialité. La couleur, chez elle, tient de cela – et l'opposition que fait Roger de Piles entre couleurs naturelles et couleurs artificielles est pertinente même s'il ne s'agit pas, chez Armelle de Sainte Marie de tromper la vue – comme elle tient de l'écart. La peinture est tirillée et pulvérisée par la couleur, par ses accords qui renforcent le chaos visuel de la composition. Et ces roses, bleus verts et jaunes sont autant de souvenirs picturaux des dissonances que ce soient celles du *cangiante*⁵ chez Michel-Ange – on songera aux couleurs des drapés des prophètes de la chapelle Sixtine – ou de la dispersion du regard dans *La Déposition* (1528) de Jacopo Pontormo. Comme chez Pontormo, elle est ce qui déstructure la composition tout en déhiérarchisant les relations spatiales entre les différents objets picturaux. Elle crée autant une organicité qu'une désorganisation savamment calculée. Elle est, à la fois, liaison et déliaison.

Mais la couleur n'existe pas, chez Armelle de Sainte Marie, sans ses modes d'apposition et les peintures de la série mettent en évidence toute une éloquence picturale des surfaces. Dans *Odyssée 4*, par exemple, on trouve de grandes traînées très sèches peintes avec hâte, des coulures qui maculent, des diffusions colorées dans des fonds humides, des taches opaques, de petits coups de brosses énergiques en virgules, des formes circulaires ou en lasso tracées dans un geste plus lent, des taches noires, des recouvrements bruns empâtés... Il y a, là, une richesse des dépôts picturaux qui manifestent la présence de la main, la sur-manifestent même. Avant d'être une mémoire des images, la peinture d'Armelle de Sainte Marie est une mémoire des gestes, de tous les gestes picturaux qui ressurgissent, s'agglutinent, dans une dynamique et une hétérogénéité extrême.

On pourrait parler d'abstraction syntaxique, mais il ne s'agit pas d'une mise à distance critique des effets picturaux par des collages de surface et d'une négation de la touche de l'artiste dans sa capacité à toutes les faire. Ce brio, cette éloquence est, d'abord un ravissement pour l'œil au sens premier du terme : pure vision dans un transport hors de soi où la chose surgit avec violence. Ce ravissement est semblable à ces accords colorés écartelés évoqués plus haut. Il assume une fonction similaire qui consiste à disjoindre, à faire coexister le dissemblable, à réunir dans le chaos et

⁵ Si une couleur ne peut pas être assombrie ou éclaircie pour faire un modelé, le *cangiante* est une technique qui permet d'utiliser une autre couleur comme substitut au ton d'origine.

l'entropie par l'entrelacement et la superposition, à assurer un mouvement perpétuel. Les objets picturaux s'entrechoquent dans une instabilité constante ainsi que l'affirme l'artiste : « J'ai certainement le désir de montrer une instabilité, qu'il y ait quelque chose de flottant, de suspendu et mouvant, de pas totalement figé. (...) Des plans totalement différents avec des profondeurs transparentes qui seraient flottantes, avec d'une toile à l'autre des motifs qui se répondent, une toile dont le flux mènerait à une autre⁶. » L'œil fait agir ces différences autant qu'il s'y perd, lutte pour tenter d'y remettre de l'ordre autant que ces surfaces deviennent ce qui permet l'évocation, par analogie, des surfaces du monde : liquide, soyeux, poilu, rêche, lisse, etc. Chacune de ses surfaces permet une transposition permettant de créer une image sensorielle intuitive.

Le flux, comme l'affirme l'artiste, est constant et se dépose, dans un premier temps, dans toute sa complexité en mimant presque – j'écris mimer car le temps de la peinture est plus lent que celui de la pensée – les changements d'idées, les inflexions de la pensée, ses errements, les hésitations, les éclats fugitifs... tout ce qui peut – aurait pu – se produire dans l'esprit du peintre. La peinture est un monde où les « extrêmes [...] coexistent. Avec un travail souvent de superposition, recouvrement, étagement d'états dont les strates restent perceptibles. Un monde qui bruisse⁷... »

Si la surface est suggestive, elle l'est, d'abord, pour le peintre. Ainsi que l'affirme Armelle de Sainte Marie, « C'est la matière-couleur qui conduit essentiellement le travail⁸ ». Ce qui se dépose matériellement, sans intention, au départ, de faire image, est ce qui va la suggérer, amener à. Rien de neuf sous le soleil comme cette pratique est bien ancienne. La tache, la macule, est utilisée depuis longtemps. On connaît l'anecdote de Protogène, évoquée par Pline l'ancien, qui, ne réussissant pas à représenter l'écume à la gueule d'un chien aurait lancé son éponge imbibée sur sa peinture et aurait, ainsi, achevé sa représentation, tout comme l'on connaît le précepte de Léonard de Vinci conseillant de regarder un mur barbouillé de taches pour y voir paysages et batailles. Alexander Cozens publiera sa *Nouvelle méthode pour secourir l'invention dans le dessin des compositions originales de paysages* en 1785. Cela deviendra plus commun au XIX^e siècle avec les dessins de Victor Hugo, la klecksographie⁹ de Julius Kerner (1857), la théorie de la *macchia*¹⁰ de Vittorio Imbriani (1868), les dendrites de Georges Sand (dans les années 1870), les *Kaffee-Klexbilder*¹¹ (1880) de Wilhelm von Kaulbach, les peintures de Gustave Moreau, les *Gobolinks or Shadow Pictures for Young and Old*¹² (1896) d'Albert Bigelow Paine et de Ruth McEnery Stuart et l'on pourrait continuer avec *Pays merveilleux* (1894) d'August Strinberg produit par des taches de couleur appliquées du bout du couteau ou les frottages de Max Ernst. Sauf que dans le cas d'Armelle de Sainte

⁶ Armelle de Sainte Marie, « États de matière », *op. cit.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Néologisme formé à partir de « Klecks » (tache ou pâte en allemand).

¹⁰ Tache en italien.

¹¹ Littéralement « image de tache de café ».

¹² Que l'on pourrait traduire par « Goblincence ou images d'ombres pour petits et grands ».

Marie, il ne s'agit pas de provoquer le paysage par la propriété qu'a la tache d'exciter l'imagination mais de faire émerger de l'informe de la peinture ce qui pourrait presque constituer un paysage mais ne l'est pas totalement ou reste dans l'hésitation permanente entre la peinture abstraite et la peinture figurative, entre la peinture et l'image – ces couples antinomiques n'étant pas synonymes les uns des autres, loin s'en faut.

Il y a un balancement constant entre les deux registres dans le rapport permanent entre la frontalité du dépôt pictural et des débuts de modelé où la tache devient objet, élément définissant le début d'une illusion. Taches et coulures se précisent, sont repassées, se superposent, deviennent des formes abstraites ovoïdes, ectoplasmiques ou proches de protozoaires. Ces éléments, eux-mêmes, peuvent donner naissance à des ébauches de paysages, éléments mis en perspective prenant de l'épaisseur et de la profondeur jusqu'à la figuration et devenant vaguement palmiers, fontaines, rocs ou éléments plus indécis. Il ne s'agit pas d'amener la tache vers le paysage mais de maintenir le geste pictural tout en définissant les indices d'une figuration qui se tient, le plus souvent, sur le seuil.

Planéité et illusion tridimensionnelle se côtoient, donc, dans un espace rendu, ainsi, indéfini où les harmonies colorées se confrontent à des dissonances et où des objets modelés sont juxtaposés à d'autres dont il ne reste que le contour ou qui ne sont que des flaques amorphes peintes en aplats. Parfois, l'image se concrétise de manière plus définitive. Parfois, elle devient un motif rythmique comme dans *Odyssée 13* ou se délite dans une gestuelle virtuose, mais ce qui est presque constant est l'état d'instabilité de ces images. Dans *Odyssée 17*, une coulure devient l'eau d'une fontaine tout en restant coulure et ne devenant jamais totalement eau. Elle suggère, évoque, tend vers, sans que jamais les moyens picturaux ne tentent l'imitation ou la représentation. Ce que résume l'artiste : « Il y a une tension qui se met en place au moment de faire. D'un côté le geste – qui dans mon travail est visiblement présent – qui signe quelque chose, qui me permet d'être dans cette individualité, cette dynamique qui m'est propre. Ensuite, plus ou moins dessinés, il y a des falaises, des cratères, des grottes, ordonnées de telle manière qu'on est face à une figuration plus assumée. Les nappes de matière viennent suggérer autrement les frontières ou les rivages¹³. »

La peinture d'Armelle de Sainte Marie demeure dans l'incertitude de son état traçant des fantasmagories qui sont autant formelles que figurées, restant entre la pure sensation picturale et l'image. Ce qui revient à préserver ou à présenter la manière dont elle conçoit l'exercice pictural car, comme elle le dit, « Une toile se fait à partir d'un agencement de mémoires et de sensations picturales¹⁴ » et j'oserai rajouter de

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Cette citation figurait autrefois sur le site de l'artiste.

mémoires d'images et de mémoires de peintures — l'un et l'autre se mixant continuellement.

Mais il ne s'agit pas de n'importe quelles images. Les éléments picturaux suggèrent un répertoire plutôt défini constitué d'étagements rocheux, d'éléments floraux, de pierre surnageant – tous ces éléments très présents dans les peintures de 2009 à 2015. La peinture se constitue dans le flux mais celui-ci est dirigé ou, plutôt, se dirige vers un répertoire défini qui constitue le fondement, l'humus des peintures : « Il est important pour moi d'évoquer des choses qui me seraient intimes, que j'ai envie de porter au regard dans le champ de l'imaginaire des autres. Je possède des choses très prégnantes en moi, qui m'obsèdent et donc qui ressortent. En particulier certains jardins et forêts arpentés dans mon enfance et certaines lectures marquantes. Je fais beaucoup de rêves autour de ça. (...) Je traduis donc plus ou moins consciemment des souvenirs visuels – sensations physiques dans l'espace, ressentis, qui me constituent – liés à une imagerie personnelle¹⁵. »

Il importe assez peu, pour le regardeur, que les images portées potentiellement par Armelle de Sainte Marie soient liées à des souvenirs personnels et intimes. Il importe plus, pour la peinture, qu'elles soient affectées par l'enfance, non par son enfance, mais par l'enfance, par ces affects primitifs, indistincts, traumatiques... qui constituent la mémoire autobiographique fonctionnant autant sur de vrais que de faux souvenirs, des transformations multiples, des confusions, déplacements, condensations... ce qui est mimétiquement ce qu'Armelle de Sainte Marie produit dans sa peinture, par sa peinture, dans l'acte même de peindre. La peinture évoque l'enfance et le processus pictural est semblable au fonctionnement perceptif de l'enfance.

Une modification, toutefois s'est opérée en 2016 – date à laquelle la série des *Vanités hybrides* commence. Les toiles se chargent, deviennent plus organiques, bien que semblant toujours liées au paysage. Ainsi, à propos d'*Odyssée 29*, l'artiste déclare : « Un gros cocon est venu, que je n'avais pas prévu au départ, qui parle de mue, de choses un peu collantes, avec de l'épaisseur, ce n'est pas lisse... C'est une chair qui vient du paysage, des corps, de ce que je perçois... Quelque chose de vivant. C'est pour cela que j'aime l'huile, possiblement pourrissante, et sa viscosité¹⁶. »

Les *Odyssées* qui suivent – n° 32, 33, 34 et 40, notamment – procèdent d'un emballage des traces, des motifs et des formes. Si, pour Armelle de Sainte-Marie, ces peintures continuent d'évoquer la nature, c'est d'une manière encore plus indirecte, encore plus analogique : « Et finalement, ces grappes, ces nids, ces choses un peu poisseuses qui adviennent, me font penser à ce côté organique et envahissant, et au fait que l'on ne peut pas éviter la nature, qui se faufile ou se transforme. Ainsi cette

¹⁵ Armelle de Sainte Marie, « États de matière », *op. cit.*

¹⁶ *Ibid.*

expansion peut vivre dans la peinture, s'imposer dans une vision avec la matière-peinture : être dans le paysage, parce que j'en fais partie¹⁷. »

Masses fangeuses, cotonneuses, filaments et torsades, agrégats en déliquescence, lanières pourrissantes, entremêlement des strates, indissociation des surfaces... les œuvres sont autant somptueuses qu'inquiétantes dans l'indécision volontaire entre la forme et l'informe, entre ce qui pourrait commencer à être mais qui ne se concrétise jamais, entre la matière et l'image, l'une ne gagnant jamais sur l'autre. Ces peintures naviguent de la séduction à la répulsion – même si celle-ci est luxueuse –, l'une et l'autre étant évidemment liées. Elles tentent de former mais subvertissent la possibilité de la forme dans un déchaînement des surfaces et ce déchaînement pousse au paroxysme ce qui était en jeu dans les premières œuvres de la série à savoir une dialectique entre le désir de l'image, le début d'une naissance, et sa décomposition. Il ne s'agit pas tant de faire apparaître que de supposer la latence de la figure dans son contraire. Les différents états de la matière picturale sont, en cela, les symptômes de ce qui pourrait apparaître, mais n'advient jamais réellement.

Comme je l'ai écrit plus haut, il n'est pas innocent que ce déchaînement se soit produit la même année que celle du commencement de la nouvelle série intitulée *Vanités hybrides* comme si ce flux nécessitait un contrepoinc ou comme si les *Vanités* amenaient cette libération du flux pictural. Loin du chaos de la série précédente, ces œuvres montrent des formes closes flottant au centre d'un fond peint en aplat dans l'opposition la plus grande entre le fond et la forme – opposition qui pourrait évoquer celle que l'on trouve dans la peinture de Francis Bacon. Ces « cailloux mondes » selon l'expression de l'artiste procèdent de plusieurs types d'approche, de plusieurs typologies, soit une adjonction d'un tracé purement pictural sur une représentation rocheuse (*Hybride 8*), soit d'une dualité entre deux surfaces posées sur le même objet (*Hybride 10*), soit par l'hybridation au sens propre de deux objets ou phénomènes naturels (*Hybrides 14 à 17*). Dans tous les cas, la forme est un mélange de situations formelles – ce que le titre dit. Le procédé à l'œuvre est plus méthodique, plus défini que dans les *Odyssées* puisque l'artiste part de l'observation de roches existantes qu'elle transforme par analogie : « là comme un champignon bourgeonnant, une excroissance, là comme un tissu de chair un peu grotesque, un micro-paysage végétal, un coquillage, un os dont on ne reconnaît pas complètement la nature¹⁸ ». L'adjonction et l'hybridation sont de nature arbitraire mais délivrent un trouble dans la superposition ou dans le passage entre un type de forme vague, presque générique, et des surfaces qui, tout en entretenant un rapport avec le réel, sont, elles, difficiles à définir et beaucoup plus suggestives. Il y a, là, comme un *mapping* – pour reprendre l'expression technique dans le rendu informatique tridimensionnel désignant la projection d'une texture sur un objet virtuel. Les peintures les plus récentes procèdent, elle, de la fameuse « rencontre

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » célébrée par Isidore Ducasse.

On connaît l'amour que portaient les surréalistes à cette citation extraite des *Chants de Maldoror* et l'usage qu'ils en faisaient pour célébrer toute rencontre hasardeuse, tout rapprochement non préparé comparable, en cela, au phénomène de condensation du rêve. Il est vrai que cette série peut évoquer certains peintres de ce mouvement. On y retrouve la sécheresse de facture d'un Magritte et la présentation sur un fond en aplat peut accentuer cette impression – que l'on songe au *Château des Pyrénées* de 1959. Dans certaines, c'est, au contraire, la délicatesse et la richesse des matières de Max Ernst auxquelles on pense – par exemple à *Convolvulus! Convolvulus!* de 1941. S'il est possible de trouver une certaine proximité, le propos diffère. Rien de l'imagerie inconsciente pas plus que des paradoxes de l'image, la peinture d'Armelle de Sainte Marie est proprement formelle – ce qui ne veut pas dire formaliste – et matières, surfaces, textures s'ils évoquent une étrangeté, seraient plutôt tirées de l'étrangeté du monde et du vivant, de la stupéfaction que nous pouvons avoir devant la richesse de celui-ci. Autant *Odyssée* puise son origine dans les images les plus archaïques, autant *Hybride* provient du réel le plus prosaïque même si celui-ci est sidérant. Ce réel n'a rien besoin de plus sinon d'être agencé et la problématique picturale est bien celle de l'agencement. Comment l'on passe d'une surface à une autre, comment ces surfaces s'affrontent, s'opposent, se lient et s'agglomèrent et, donc, comment elles existent, coexistent.

C'est ce qui est en jeu dans les *Tram* qui constituent une part majeure de *Traverse*, série qui regroupe les œuvres qui n'appartiennent pas aux deux précédentes. Armelle de Sainte Marie les définit ainsi : « C'est un geste à répéter, identique et néanmoins variable, qui s'inscrit dans une durée. Et l'attente que le sensible se dégage de ce seul geste au pinceau, répété des centaines de fois sur le papier, pour créer comme une partition, un paysage musical, au final abstrait. S'il n'y a pas d'effet recherché dans chaque coup de pinceau, il y a un climat projeté, déterminé à l'aide de peu de couleurs (...) Le résultat fait penser aux tissages, si ce n'est que les irrégularités même nous font comprendre que l'on est dans le présent. C'est comme une respiration qui permet d'accéder à un état méditatif conscient¹⁹. » Ces gouaches et encres sur papier, d'un format oscillant autour de 110 par 75 cm, sont, donc, dans une réduction maximale du geste, un geste d'hachurage vertical et horizontal remplissant presque intégralement la surface du papier sinon par une légère marge sur tous ses côtés. Le geste y est évident, sans surprise. La composition tient à des zones de couleurs différenciées ou, de rares fois, de moindre densité. Profondément atmosphériques, elles évoquent des ambiances ou, plutôt, des atmosphères, ce à quoi renvoient les titres anglais que je traduis : forêt, gris, vert, clair de lune, nuit, nuages de nuit, fond marin, crépuscule... ce qui ne veut pas dire qu'elles soient descriptives, loin de là. Elles émettent juste – un juste non péjoratif –

¹⁹ *Ibid.*

une vibration qui semble emprunter au monde, mais qui n'en n'est pas l'imitation ou, plutôt, qui reste une abstraction tout en étant un possible équivalent de lumières et de couleurs du monde et d'affects et de sentiments que nous pouvons avoir en face de lui ou... en face de la peinture – ce qui éclaire la référence aux *Nymphéas* de Claude Monet dans trois œuvres de la série.

Par les *Odyssees* et leurs images archaïques, les *Hybrides* dans leur fonctionnement analogique et les *Tram* dans leur pure surface vibratoire, Armelle de Sainte Marie définit trois approches spécifiques combinant l'affect comme lieu de naissance des images, l'observation et sa logique combinatoire comme déclencheur d'images et la perception sensible comme lieu de projection des sentiments et des humeurs (suggestion : séparer ici la phrase en deux) mais ce qui importe le plus est la question du lieu, ce lieu qui est celui de la peinture, du dévoilement par le geste de ce qui s'y trouve enfouit et qui ne peut être dévoilé, révélé, que par lui.