

L'œuvre d'Armelle de Sainte Marie donne l'impression d'une prolifération. Elle se déploie en différentes séries de peintures qui paraissent au premier abord hétérogènes, comme si elles étaient prises dans un flux, un mouvement général de l'œuvre qui se subdiviserait en plusieurs directions, accompagné par les dessins. A l'inverse de ce flux, parmi les « citations et repères » convoqués par l'artiste au sujet de son travail¹ ne figurent qu'une phrase portant sur la tache et deux citations. La première, extraite de *La théorie du nuage* d'Hubert Damisch, explique qu'« un même élément – le nuage, dont la parenté avec la tache a déjà été soulignée – peut être appelé à remplir une fonction tantôt intégrante et tantôt désintégrante, selon qu'il est utilisé à des fins constructives ou qu'il fournit, au contraire – au double titre d'indice météorologique et d'instrument pictural – matière à perturbations »². Avec une grande économie et une efficacité remarquable, l'artiste indique avec précision comment se relient ces mouvements d'apparence contradictoire dans son oeuvre en se référant à un ouvrage majeur de l'histoire de l'art sous-titré par ailleurs *Pour une histoire de la peinture*. Ce détail montre d'abord que le foisonnement de la peinture s'accompagne chez l'artiste d'une précision analytique du regard sur son travail et d'une conscience de l'histoire où il s'inscrit. Cette citation rend ainsi précisément compte d'un double mouvement qu'on ne peut manquer d'observer dans les séries : d'une part une expansion des formes qui tend à saturer la surface dans les *Odyssées* et d'autre part une concentration dans une figure clairement délimitée sur un fond dans les *Vanités hybrides*. Il faut ajouter à ces deux ensembles les *Traverses* ou *Trames* que l'artiste réalise régulièrement depuis plusieurs années.

Les *Odyssées* sont composées d'un entrelacs de couleurs et de formes. Si elles pourraient évoquer une sorte de paysage aquatique où s'accumulent des organismes végétaux, l'image se défait dans la matière picturale. Les traits de pinceau s'accumulent. L'artiste précise que ces peintures se construisent sans projet, soulignant ainsi la primauté du geste et de la couleur, l'improvisation, au sens musical du terme, qui détermine leur réalisation. Il serait d'ailleurs plus juste de parler d'improvisations au pluriel car les strates se superposent comme autant de moments à travers lesquels la peinture se construit progressivement, par sédimentation, défaisant les motifs précédents en faisant naître de nouveaux au cours d'un lent processus d'apparition.

Les *Vanités hybrides* présentent au premier abord une image très réaliste de pierre. A l'inverse des paysages oniriques des *Odyssées*, le motif des pierres exprime par excellence l'expérience d'une réalité brute qui s'impose par sa résistance et se traduit par ce surgissement isolé d'une forme figée, saisie dans le tableau comme il peut l'être dans la main. Clément Rosset prend précisément l'exemple d'un caillou pour expliquer cette persistance singulière d'un réel qui résiste à la généralisation abstraite du langage et auquel on ne s'habitue jamais. Chez Armelle de Sainte Marie, l'étrangeté néanmoins fait irruption à l'intérieur de ces pierres peintes par les replis, cavités, multiples rainures, textures et couleurs. Le geste se fait plus graphique, répétitif, mais l'accumulation des traits fait naître un monde grouillant d'éléments enchevêtrés. Dans les peintures

¹ <http://www.armelle-desaintemarie.com>

² Hubert Damisch, *Théorie du nuage – Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, p. 215

les plus récentes de cette série, le minéral vient à se confondre avec l'organique, instillant un trouble sur la chose vue. Bref, il est question de faire apparaître l'animé dans l'inanimé.

Chacune de ces séries s'articule l'une à l'autre à travers les rythmes différents qu'elles impliquent et qui s'entremêlent dans la vie de l'atelier : temps long cristallisé en moments des *Odyssées*, temps plus rapide et condensé des *Hybrides*, temps soumis au seul principe de répétition pour les *Trames*. Au sujet du passage d'une œuvre à une autre entre les différentes séries, Armelle de Sainte Marie parle de « respiration ». La peinture d'Armelle de Sainte Marie entretient une relation essentielle au paysage mais aussi au corps et les deux tendent à se confondre. Couleurs sombres de fonds marins, formes coralliennes, mémoires de jardins et de forêts aux verts éclatants et roses clairs proches des ciels des *Embarquements pour Cythère* de Fragonard se mélangent avec la couleur de la chair, des poches d'organes en suspension, des efflorescences vaginales et des lambeaux de viandes artificielles. La peinture est tout cela et rien de cela, ni abstraite, ni figurative, elle s'appréhende pour l'artiste de façon physique, comme matières, couleurs, traces et traits. Ce rapport physique ne se traduit pas par une gestualité héroïque ou expressionniste mais par une impulsion corporelle qui accompagne les improvisations des *Odyssées*, l'accumulation de formes plus graphiques des *Hybrides*. Cette relation physique se manifeste également et de la manière la plus directe dans le geste répétitif des *Trames*.

Au XVIII^e siècle se développa en Italie des peintures sur pierre. Antonio Tempesta est un représentant majeur de cet art. L'adjonction de quelques figures aux lignes et variations colorées de la pierre suffit à faire apparaître une scène dans un paysage. La surface minérale se révèle être déjà une peinture. Nature et art se confondent. Les *Hybrides* accomplissent le cheminement inverse et c'est donc l'art, pourrait-on dire, qui vient se confondre avec la nature : la figuration de la pierre procède d'un libre développement de la peinture et du dessin. Il y a chez Armelle de Sainte Marie une sorte de fusion entre l'imitant, les tracés sur la toile, et le motif imité ; la production de l'œuvre rejoint la production de la nature. Le mouvement des *Odyssées*, le grouillement des *Hybrides*, la prolifération de la peinture et du dessin s'apparentent à une forme de vitalisme qui relie monde extérieur et monde intérieur, le paysage et le corps, un vitalisme qui traverse ces deux mondes et se manifeste dans les mouvements d'expansion et de concentration des différentes peintures.

L'artiste mentionne l'intérêt qu'elle a eu pour la peinture de Per Kirkeby dont les abstractions portent la trace de l'eau, du végétal ou du minéral mais on pourrait également songer, par delà l'aspect formel, aux œuvres de Jean Messagier qui revendiquait une démarche ni imitative ni abstraite mais « à travers la nature ». Dans les années soixante, il réalise une série de *Gels*, où il cherche à capter les mouvements de l'air et de l'eau en plaquant les gelées sur la toile. A leur sujet, il écrit : « le gel n'est que le support des voyages féeriques de l'atmosphère et si on pense aux remous de l'espace planétaire, quels palais et quelles féeries invisibles ! Tout cela nous aide à créer un immense mélange de tous les instants du Monde et de ses habitants. N'oublions pas : on voit toujours l'été en hiver et réciproquement »³. Armelle de Sainte Marie a intitulé des œuvres *Transfert* au début des années 2000, son travail se développe alors à partir de la tache, c'est-à-dire la non maîtrise ou l'absence d'inscription du trait dans un dessein. Jusqu'en 2010, les peintures procèdent de cette méthode⁴ et cette pratique persiste jusque dans des dessins récents. Si elle

³ Jean Messagier, « Journal, 1987 », cité dans Francette Messagier, *Jean Messagier, Traces*, Néoéditions, Besançon, 2006, p. 73.

⁴ Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache, Introduction à la Nouvelle Méthode d'Alexandre Cozens*, édition du limon, 1990

n'apparaît plus aussi directement avec les *Odyssées*, un regard attentif perçoit une récurrence de formes nébuleuses qui ne sont pas sans évoquer les nuages, que Hubert Damisch assimile précisément à la tache. Dans certaines peintures, on pourrait retrouver les étagements de nuages de la peinture moderne, propres aux assomptions de la Vierge, et ailleurs les amas chaotiques de Tiepolo. La tache et le nuage sont bien « le support des voyages féériques de l'atmosphère » car ils sont l'expression, dans la peinture classique, de ce qui contredit l'ordre du contour, d'une irréductibilité de la matière à la forme et l'affirmation du matériau au sein de l'image peinte. Devant les *Odyssées*, nous associons des images à ces surfaces de peintures tandis que devant les *Hybrides*, la représentation de la roche se perd dans les méandres des couleurs.

Ce balancement entre peinture pour elle-même, intransitive, et l'image surgie de l'informe est exprimé par Wassily Kandinsky lors de la découverte d'une œuvre de Monet : « Et soudain, pour la première fois, je voyais un tableau. Ce fut le catalogue qui m'apprit qu'il s'agissait d'une meule. J'étais incapable de la reconnaître. Et ne pas la reconnaître me fut pénible. Je trouvais également que le peintre n'avait pas le droit de peindre d'une façon aussi imprécise. Je sentais confusément que l'objet faisait défaut au tableau. Et je remarquai avec étonnement et trouble que le tableau non seulement vous empoignait, mais encore imprimait à la conscience une marque indélébile, et qu'aux moments toujours les plus inattendus, on le voyait, avec ses moindres détails, flotter devant ses yeux »⁵. Dans les peintures d'Armelle de Sainte Marie, nous ne pouvons reconnaître l'objet, celui-ci fait irrémédiablement défaut bien que nous le cherchions comme nous le faisons avec les formes d'un nuage, ou, lorsque nous croyons le reconnaître – dans le cas des roches – il bascule dans l'étrangeté. Non figurative, cette peinture opère un mouvement de bascule à l'intérieur de l'histoire de la peinture abstraite, se situant à la fois après et avant elle. Ce cheminement est inverse mais finalement pleinement comparable à celui de quelqu'un comme Adrian Ghenie qui investit la représentation par des gestes non figuratifs, défaisant l'image initiale pour produire ce qu'il nomme une peinture transhistorique. A l'inverse de la revendication de pureté moderniste bannissant l'image, Armelle de Sainte Marie nous amène dans un espace indéfini entre figuration et abstraction, dans un espace impur. Il ne fait pas de doute pourtant que la pureté moderniste est bien connue de l'artiste, elle se manifeste dans la stricte répétition des *Trames* selon une accumulation des traits horizontaux et verticaux mais la variation des couleurs qui introduit une sensualité et qui évoque déjà un paysage s'en détache. Dans cette intimité trouble avec l'image, la peinture d'Armelle de Sainte Marie convoque, à l'intérieur du regard, un désir qui, selon les mots de Kandinsky, vous empoigne.

Romain Mathieu

⁵ Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé* (1913), tr. Bouillon, Hermann, Paris, 1974, p. 97, cité dans Jean-Claude Lebensztejn, *op. cit.*, p. 323.