

Odyssées hybrides

—
Éric Suchère

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 travail*¹ ». 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 sucré*⁴. » 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*, Cahier n° 65, janvier-mars 2017, Artothèque Antonin Artaud, Marseille, 2017, n. p.

3 Armelle de Sainte Marie, *États de matière*, op. cit.

4 *Ibid.*

Éric Suchère

Armelle de Sainte Marie has been working on three series of paintings since 2009; *Odyssée (Odyssey)* (the first and the most prolific), *Traverses (Crossings)* since 2011, and *Vanités hybrides (Hybrid Vanities)* since 2016. Each of these series unfolds with a specific approach to painting, in three fairly distinct yet complementary ways, although they may appear to be contradictory.

Odyssey is first and foremost for the artist, related to color, and its title refers to “a new adventure with color in the history of my work¹”. Contrary to earlier series that used a relatively restricted color range, and where the artist worked “more or less monochromatically, with blues, earth tones, landscapes and more or less graphic forms, as well as using ink²”, this series, starting with *Odyssey 1*, is striking for its hue: blues and pinks that might be negatively referred to as a baby’s layette, a few muted greens and pale yellows, faded and candy colored, with the only outlier a prominent magenta, whose vivid hue stands out in the otherwise homogeneous palette of the rest of the painting. For the artist, this emergence of color is linked to a “deep-rooted and sensual need for color³”. This visceral need, this interior necessity, as described by Kandinsky, doesn’t shed much light for the viewer if we take it simply from a biographical perspective — and, in this specific case, the move to a new studio, but it begins to make sense when looked at from a wider lens. It calls to mind the famous words of Leonardo da Vinci: “Painting is a thing of the mind”. Yes, painting is a thing of the mind, but also the body. Of course we think of makeup or eyeshadow, but also how color and its surface or substance reminds us of food and appetite. The artist agrees that “...There is something slightly repelling that makes you uncomfortable. Honestly, all of this debauchery and tart seduction doesn’t necessarily go down well!... I have a tendency to relate visual imagery to appetite, to the flesh, which is complicated by the fact that for me color isn’t necessarily correlated with sweetness and light⁴.” So, her choice of color is not really about seduction, nor the specifically personal.

Discussing color as a painterly issue is difficult, because it is color that has escaped the most the mental, conceptualization, and the debates are never ending about the roles of drawing (concept) and color (decoration). In particular, at the end of the 17th century, Philippe de Champaigne argued that color was merely seductive, which was countered by Roger de Piles’ honorific *Dialogue sur les coloris (Dialogue on color)* that justly argues that color is the essential stuff of the image, and simultaneously its greatest artifice, citing Rubens as example. So, while Armelle de Sainte Marie’s painting is on the one hand aligned with this argument (via taste, the body, etc.) she establishes a distance through artifice. Her use of color reminds us of this. The division established between natural and artificial color by Roger de Piles is relevant, even if in the case of Armelle de Sainte Marie’s, she isn’t out to deceive us, as she keeps her distance. The painting is directed and pummeled by color and

by the harmonies that lend support to the visual chaos of the composition. The pinks and blue-greens and yellows are as much visual reminders of dissonance as those of Michelangelo’s *cangiante*⁵, as with the robes of the prophets in the Sixtine Chapel — or the swooning figures in *The Deposition from the Cross* (1528) by Jacopo Pontormo. Similarly to Pontormo, it is color that confuses the spatial relations between various pictorial objects and destabilizes the composition. It is color that creates both structure and a carefully constructed disorder. It is color that binds and releases.

It is useless to talk about color in Armelle de Sainte Marie’s painting without discussing the application of paint and how it contributes to the visual eloquence of her surfaces. Beginning with *Odyssey 4*, she uses long dry trails of quickly applied paint, smears and streaks, colored swaths applied to wet ground, opaque marks, tiny comma-shapes made with energetic brush marks, slowly traced circles and lassos, black touches, crusty brown coverings... such a richness of visual stimuli that present evidence of the hand, even to the point of exaggeration. Even more than a recollection of imagery, Armelle de Sainte Marie’s paintings are a memoir of mark-making, of all the possible visual traces that can repeat and accrete within a vibrant and dynamic mixture.

We could speak in terms of syntactic abstraction, but it is not about a critical distancing of the pictorial effects by the treatment of the surface nor a negation of the artist’s marks or her will to make them. This ability, this eloquence, is first and foremost a visual treat in the truest sense: a pure vision that violently transports one beyond the here and now. This rapture recalls the tattered color harmonies described above. It takes on a similar role through the use of separation, the assimilation of conflicting elements, reducing chaos and entropy through weaving and overlaying, by ensuring a sense of perpetual motion. The artist speaks of the incessant volatility provoked by this clash of visual elements in her painting: “I definitely want to show this instability, the creation of something hovering, suspended and in movement, never fixed... completely unique planes made of transparent depths that could be floating, and from one painting to the next motifs that echo off of one another, where the flow of one painting leads to the next⁶”. The eye tries to take in all of these contrasts without success. There is a constant struggle to create an order of these surfaces that recall and evoke the myriad surfaces of our world: liquid, silken, hairy, rough, smooth, etc. Each of these surfaces provokes a readjustment that builds a sensorially rich and spontaneous image.

1 This quote was previously noted on the artist’s website.

2 Armelle de Sainte Marie, *États de matière*, Cahier n° 65, January-March 2017, Artothèque Antonin Artaud, Marseille, 2017, n. p.

3 Armelle de Sainte Marie, *États de matière*, op. cit.

4 *Ibid.*

5 *Cangiante* is a technique for substituting one color for another in order to achieve a darker or lighter tone.

6 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 xviii^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 tiraillée 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.



—
Odyssée 4
2009
81 x 65 cm
Huile sur toile
Oil on canvas

— 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 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 autre* ». 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.

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.

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

The artist confirms that this development is continual, applied first in all of its complexity and nearly imitates the flow and vacillation of her thoughts, mistakes, hesitations, short-lived outbursts, everything that can or could have happened in the mind of the painter... I write imitates, as painting time is slower than that of thought. Painting is a world where "extremes ... coexist. My work often makes use of layering, covering, changes that leave the previous layers visible. A world that bustles with activity⁷..."

The surface is suggestive, and this is of primary importance for the painter. Armelle de Sainte Marie states, "My work is essentially directed by this substance-color⁸." An initial spontaneous application creates an image, a suggestion, provides a starting point. This way of working is nothing new. Stains or smears have provided this kind of starting point for ages. We shouldn't forget the story of Protogenes told by Pliny the elder. Frustrated at his inability to accurately reproduce the foam coming from the panting mouth of a dog, he throws his sponge at the painting, and thus perfectly executes the foam. It is exactly the same notion as Leonardo da Vinci's advice to seek out battle scenes and landscapes in a daubed wall. Alexander Cozens published *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* in 1785. This practice would become more commonplace in the 19th century with the drawings of Victor Hugo, the "klecksographies"⁹ of Julius Kerner (1857), the theory of the "macchia"¹⁰ of Vittorio Imbriani (1868), the dendrites of Georges Sand (during the 1870's), the "Kaffee-Klexbilder"¹¹ (1880) of Wilhelm von Kaulbach, the paintings of Gustave Moreau, the *Gobolinks or Shadow Pictures for Young and Old* (1896) of Albert Bigelow Paine and Ruth McEnery Stuart and one could go on to include *Wonderland* (1894) by August Strindberg which was made by applying colored marks with the point of a knife, or the rubbings of Max Ernst. Except, in the case of Armelle de Sainte Marie, the point is not for the stains to inspire a landscape, but for the amorphous paint that approaches the form of landscape to access the nebulous zone between abstraction and figuration, between the painting and the image – two highly opposing and disparate partners.

There is a constant movement between the two distinct registers in the permanent relationship that exists between the very direct surface and the point where the stain becomes object, where it becomes an element describing the beginning of an illusion. Stains and smudges clarify, are redefined, overlaid, become ovoid abstract shapes, ectoplasmic and nearly protozoic. These elements themselves could give birth to the outlines of landscapes, coming into perspective as they take on breadth and depth until they become figurative- vaguely recalling palms, fountains, boulders, or other undefinable details. The goal isn't to make the stain into the landscape, but to maintain the visible mark while bringing out the hints of a figuration that never quite emerges.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Neologism formed from the word "Klecks" (stain in German).

¹⁰ Stain in Italian.

¹¹ Coffee stain images.



Odyssee 13
2013
81 x 65 cm
Huile sur toile
Oil on canvas

Flatness and three-dimensional illusion coexist therefore in a space that remains undefined, where harmonious color combinations are confronted with dissonances, or where more fully defined objects contrast with others that are merely vague outlines of flat, amorphous puddles of paint. At times, the imagery is well-defined. It may become a rhythmic motif like in *Odyssee 13* or disintegrate in a virtuosic gesture, but what is nearly always present is the mercurial state of these images. In *Odyssee 17* (p. 51), a drip becomes the water in a fountain, all the while remaining a drip, and never totally becoming water. The image suggests, evokes, tends towards, without ever really approaching imitation or representation. The artist describes it as such: "There is a tension that occurs in the moment of making. On one hand there is the mark, which in my work is visibly present- that shows us something, that allows me my individuality, this dynamic that is mine alone. Then, more or less drawn out, there are the cliffs, the craters, the caves, ordered in such a way that we are faced with a figuration that is more defined. The layers of material contribute to the suggestion of borders or coastlines¹²."

¹² *Ibid.*

— 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 bruisse*⁷... »

— 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 travail*⁸. » 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 *Goblinlinks 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 Marie, il ne s'agit pas de provoquer le paysage par la propriété qu'à 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* (p. 51), 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, ordonnés de telle manière qu'on est face à une figuration plus assumée. Les nappes de matière viennent suggérer autrement les frontières ou les rivages*¹³. »

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

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

10 Tache en italien.

11 Littéralement «*images de tache de café*».

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

13 *Ibid.*

Odyssée 29 °
(détail)
2016
162 x 130 cm
Huile sur toile
Oil on canvas

Armelle de Sainte Marie's painting resides in the ambiguity contained in her formal and figurative treasure trove of imagery, moving between pure pictorial sensation and the image. All of which tries to preserve or present the way in which she conceives the visual exercise, since, as she puts it, "A painting is made up of a combination of memories and visual impressions¹³" and I would add, the memories of images and the memory of paintings — both of which continue their combined influence.

But, the type of imagery is also significant. The visual elements would suggest a more or less set grouping of rocky cliffs, floral motifs, submerged stone-like forms, all elements which re-occur regularly in her painting between 2009 and 2015. Her painting continues to evolve, but its evolution is led by, or more precisely, leads us to a defined repertoire which forms its foundation, its humus: "It is important that I evoke intimate subjects, and that I spark the imagination of others. I am dealing with personal and powerful stuff, sources of obsession that of course come out in the work. Specifically, there are certain gardens and forests that I would explore as a child, and certain passages from reading. This provides a lot of fodder for me... So, I translate, more or less consciously, these visual memories — how one is physically in a space, perceptions that are a part of my make up, all linked to a very personal imagery¹⁴."

For the viewer, it isn't of much importance if the imagery provided by Armelle de Sainte Marie is linked to personal and intimate memories. What is more significant, for the painting, is that they are influenced by childhood- not her childhood, but by childhood in general, by these primitive affects, indistinct, or traumatic... that make up our autobiographical memory, serving just as much if they are real or fake memories, confusions, multiple shifts, transformations, concentrations... all of which is produced in mimicry by Armelle de Sainte Marie's painting, in her painting, in the act of painting. It is painting that recalls childhood, and the process of painting that approaches the way that children perceive the world.

A change occurred, however, in 2016, when she began the series Hybrid Vanities. The canvases began to fill up, becoming more organic, even while they maintained their connection to the landscape. In regards to this, the artist speaks about *Odyssée 29*: "A huge cocoon appeared, which I hadn't planned in the beginning, calling to mind molting, sticky things, and it had thickness, it wasn't smooth... it is flesh that was born from the landscape, bodies, things I observe... something alive. This is one reason why I like working in oils, with their consistency, their possible decay¹⁵."

— 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'oserais rajouter de 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 image 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 *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.* »

¹³ This quote was previously noted on the artist's website.

¹⁴ Armelle de Sainte Marie, *États de matière*, op. cit.

¹⁵ Ibid.

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

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

¹⁶ Ibid.



Odyssée 40
2019
130 x 97 cm
Huile sur toile
Oil on canvas



Hybride 8

2016
35 x 27 cm
Acrylique sur toile
Acrylic on canvas

Hybride 10

2017
35 x 27 cm
Acrylique sur toile
Acrylic on canvas

— Les *Odyssees* 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 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 contrepoint 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 *Odyssees* 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 nature.¹⁸ » 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 fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » célébrée par Isidore Ducasse.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.



Hybride 14 °
2018
30 x 24 cm
Acrylique sur toile
Acrylic on canvas

Hybride 16
2018
81 x 65 cm
Acrylique sur toile
Acrylic on canvas

The *Odysseys* that followed, n^{os} 32, 33, 34 and 40, in particular, continue with an explosion of lines, shapes and motifs. While still evoking the landscape, the references become indirect, become even more metaphoric: “Eventually, all of these clusters, nests, slightly sticky elements that happen, remind me of this organic and invasive quality, and the fact that we can’t avoid nature which sneaks up on you or transforms. It is in this way that this growth can live in the painting, to take its place as a vision of the material aspect of the work: to be in the landscape, because I am a part of it¹⁶.”

Muddy masses, cottony forms, threads and curlicues, disintegrating clusters, rotting ropes, intermingling layers, a confusion of surfaces... the works are as sumptuous as they are troubling in the voluntary equivocation between form and the formless, between what begins to take form but never fully materializes, between the material and the image, none the winner. These paintings tread the line between seduction and repulsion — even if it is a luxurious repulsion — with both states impossible to distinguish. They try to take form, but subvert the possibility of form in a pouring forth of the surface, and this outpouring reaches a level already seen in the earliest works of the series, namely, a dialectic between the desire for the image, the beginnings of a birth, and its destruction. It is not so much a question of making something appear then as of assuming the latency of the figure in its contradictory state. The different states of the material aspect of the painting are, because of this, symptoms of what could appear but will never really occur.

As I mentioned earlier, it isn’t by chance that this eruption occurred in the same year that she began *Hybrid Vanities*, as if this outpouring needed an opposing force, or as if the *Vanities* were what provoked this liberation of visual expression. Moving away from the chaos of the previous series, these paintings show isolated forms that float in the center of a uniformly painted ground, with a marked contrast between the figure and ground — a contrast that brings to mind the painting of Francis Bacon. These “pebble universes”, as the artist refers to them, are carried out with multiple approaches, in multiple classifications by the addition of a non-representational line on a rock-like form (*Hybrid 8*), or by the opposition of two distinct surfaces on the same element (*Hybrid 10*), or by the combination of two elements or natural phenomenon (*Hybrids 14-17*). In all of these cases, the shape is a mixture of formal choices, which the titles tell us. Because the artist begins the painting by observing actual rock forms, which she then interprets in the painting, her process is more methodical and straight forward than in the *Odysseys*: “like a budding mushroom, a protrusion, or slightly grotesque flesh, or a lush miniature landscape, a shell, or a bone in which nature is present but not entirely recognizable¹⁷”. While the additions and hybridization are arbitrary, they create a disturbance in their layering, or in the transition between an indistinct and slightly generic shape and the surfaces that, while maintaining a relationship with reality, nevertheless are primarily suggestive and difficult to define. There is a similarity to mapping, to use the technical term that describes the three dimensional rendering that can apply textures to a virtual object. Her most recent paintings seem to stem from a sort of “chance encounter on a dissection table of a sewing machine and an umbrella”, as described by Isidore Ducasse.





Nymphéas tram 2
2014
112 x 77 cm
Gouache et encre
sur papier
Gouache and ink
on paper

— 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 si elles 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 *Vanités hybrides* 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 *Tram* qui constitue une part majeure de *Traverses*, 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 — 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 *Odyssées* et leurs images archaïques, les *Hybrides* dans leur fonctionnement analogique et les *Trams* 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 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 enfoui et qui ne peut être dévoilé, révélé, que par lui. —

Page de droite :
Odyssée 15
2013
81 x 65 cm
Huile sur toile
Oil on canvas



Hybride 17
2019
27 x 35 cm
Acrylique sur toile
Acrylic on canvas

The surrealists loved this quote from the *Songs of Maldoror* and used it to describe any chance encounter, any strange combination sprung from the stuff of dreams. This series is indebted to certain painters of the movement. For instance, the manner of presenting an object within a solid background recalls the dryness of a Magritte — exactly as in his *Castle in the Pyrénées* from 1959. With other works, however, we are reminded of the richness of the surface in works by Max Ernst, such as his painting *Convolvulus! Convolvulus!* from 1941. That being the case, even if we are able to identify these shared characteristics, her subject matter differs. We won't find subconscious imagery nor enigmas. Her painting is formal in the true sense of the term, not formalist — it is the material quality, the surface and texture that, if they evoke the peculiar, it is really the peculiarity of life and the world in all of its awe inspiring richness. *Odyssey* draws its imagery from our most archaic origins, but *Hybrid Vanities* are grounded in our astonishing everyday reality. This reality needs nothing more than to be set in front of us, and the challenge for the painter is in its presentation. How she moves from one surface to another, how they confront one another, contrast, unite and combine, in other words, how they come into being and coexist.

The works that make up *Tram (Weavings)*, which make up a large part of the series *Traverses (Crossings)*, differ from the two prior series. Armelle de Sainte Marie defines them in the following manner: "It is the same repeated gesture with only slight variations, that is executed over a period of time. And, the expectation that emotion is generated by the brushstroke by repeating it hundreds of times on the surface of the paper. This repetition becomes a musical score, a musical landscape, and in the end an abstraction.

I'm not looking for a result from one brush mark, but an overarching environment, which is facilitated by the use of only a few colors... the result is reminiscent of weavings, but the irregularities bring us back to reality. It is like how the breath allows us to enter into a conscious meditative state¹⁸." These gouaches and inks on paper, with dimensions of around 110 by 75 cm, are therefore a reduction of gesture, using vertical and horizontal strokes that, except for a narrow border on all sides, nearly fill the paper. The mark is there, with no surprises. The composition is made up of varied zones of color and occasional slight variations of density. They are profoundly atmospheric, evoking moods or environments like their titles: forest, grey, green, moonlight, night, night clouds, sea floor, twilight... not to say that they are descriptive, far from that. They simply emit — not using simply in a pejorative way — a vibration that borrows from the world, and not by imitation, and that remains an abstraction all the while approaching the quality of light and color in the world, the influences and emotions that we feel in its encounter, or in our encounter with painting. All of which sheds light on the reference by three works in the series to the *Nymphs* of Claude Monet.

With the *Odysseys* and their elemental imagery, the *Hybrids* with their analogical functioning, and the *Weavings* with their pure and vibrating surfaces, Armelle de Sainte Marie gives us three specific approaches that combine the use of emotion, observation, and combinatorial logic as fodder for her imagery, and sensory perception as a way to project feelings and moods. But what matters most is the question of place, this place which is that of painting, of the unveiling by the gesture of what is buried there and which can only be unveiled, revealed, by it. _____