

La peinture, support des voyages féériques

Romain Mathieu

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. À 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 perturbations² ». Avec une grande économie et une efficacité remarquable, l'artiste indique avec précision comment se relie ces mouvements d'apparence contradictoire dans son œuvre 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 *Odyssée* et d'autre part une concentration dans une figure clairement délimitée sur un fond dans *Vanités hybrides*. Il faut ajouter à ces deux ensembles *Traverses* ou *Tram* que l'artiste réalise régulièrement depuis plusieurs années.

¹ Site de l'artiste: armelle-desaintemarie.com.

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



Plage II (détail)
 2008
 120 x 80 cm
 Technique mixte
 sur carton
 Mixed media
 on cardboard

Painting, medium for enchanted journeys

Romain Mathieu

Armelle de Sainte Marie's work seems to propagate. It unfolds throughout her various series of paintings, which seem heterogeneous at first glance, as if caught in a flow, in a general flux that moves in several directions, accompanied by her drawings. In contrast to this flow, the artist's "quotes and references" about her work mention only one sentence and two quotes about the stain¹. The first is an extract from *A Theory of /Cloud/* by Hubert Damisch, which states that "the same element — the /cloud/, for which its relation with the *stain* has already been underlined — can be called upon to fill a function that integrates as much as disintegrates, depending on whether it is used for constructive means, or that in contrast — in a dual role of meteorologic index and pictorial instrument — it serves as a *disturbance*²". Using great economy and efficiency, the artist indicates with precision how these

apparently contradictory movements in her work are connected, by referring to a key work in art history that happens to be subtitled *Toward a History of Painting*. This detail shows first of all that the artist's proliferation of painting is accompanied by a precise and analytical examination of her work, as well as an awareness of its relation to history. This quote thus accurately accounts for the two-sided movement that one cannot fail to observe in the series: on the one hand an expansion of forms that tend to saturate the surface as in the series *Odyssée (Odyssey)*, and on the other, a focus on a single figure that is clearly defined in relation to its background as in *Vanités hybrides (Hybrid Vanities)*. We shouldn't neglect to add *Traverses (Crossings)* and *Tram (Weavings)* that the artist has been making consistently over the past several years.

¹ Artist's website : armelle-desaintemarie.com.

² Hubert Damisch, *A Theory of /Cloud/. Toward a History of Painting*, Stanford University Press, 2002.

Sans titre®

(détail)

2007

30 x 23 cm

Huile sur carton

Oil on cardboard



— Les *Odyssées* sont composées d'un entrelacs de couleurs et de formes. Si elles peuvent 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. À 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 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 *Trams*. 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 Watteau 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 *Trams*.



Hybride 1
2016
35 x 27 cm
Acrylique et huile
sur toile
Acrylic and oil
on canvas

The paintings in *Odyssey* are made up of interlacing colors and shapes. While they might evoke a sort of aquatic landscape full of vegetal organisms, this imagery disintegrates in the pictorial material. Brush strokes accumulate. The artist specifies that these paintings are made without a preconceived plan, underlining therefore, the primordial place of gesture, color, and improvisation – musically speaking – in their creation. It would also be more accurate to speak about these improvisations in the plural, as the strata are superimposed like so many moments that gradually construct the painting, through a process of sedimentation, deconstructing prior motifs while giving birth to new ones through a slow process of accumulation.

At first glance, the *Hybrid Vanities* present highly realistic representations of stone. Unlike the dream-like landscapes of *Odyssey*, the stone motifs perfectly express the experience of a brute reality that imposes itself through resistance, and leads to the emergence of a fixed form, planted in the painting just like it could be placed in the hand. Clément Rosset uses precisely this example of a stone in order to explain this singular persistence of a reality that resists the abstract generalization of language and to which we never adjust. With Armelle de Sainte Marie's work, a strangeness percolates in the interior of these stones painted with folds, cavities, multiple grooves, textures and colors. While the gesture becomes more graphic and repetitive, the accumulation of brushstrokes gives birth to a world teeming with tangled elements. In her most recent paintings of this series, the mineral blends with the organic, complicating the reading of the image. In short, it is really a question of making visible the animate in the inanimate.

Each one of these series works in conjunction with the varying rhythms that they imply and that are commingled with the life of the studio: long periods of time that are crystalized into moments in *Odyssey*, shorter and more condensed periods in *Hybrids*, time subjected to the singular condition of repetition in *Weavings*. Regarding the movement from one series to another, Armelle de Sainte Marie speaks about "breathing". Her painting implicates an essential relationship to the landscape, but also to the body, with a not-infrequent blending of the two. Dark colors of the sea bed, coral-like formations, recollections of vivid green gardens and forests, and light pinks like those in Watteau's skies in the *Embarcation for Cythera* mix with flesh, clusters of floating organs, flowering vaginal forms, and shreds of artificial meat. Her painting is all and none of that, neither abstract nor figurative, the artist comes to understand it in a physical manner, through material, colors, marks and brushstrokes. This physical relationship isn't communicated by a heroic or expressionistic gesture, but by a bodily impulse that accompanies the improvisational nature of the *Odysseys*, in the accumulation of more graphic shapes than found in *Hybrids*. This physicality is also present in a more direct manner in the repetitive mark making of the *Weavings*.

— Au ^{xvii}^e siècle en Italie se développe la pratique 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. À leur sujet, il écrit: «Le gel n'est que le support des voyages féériques 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 réciproquement³.» 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 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 tâche 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 yeux⁵.» 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. À 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 *Trams* 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. —

3 Jean Messagier, *Journal, 1987*, cité dans Francette Messagier, *Jean Messagier, Traces*, Néo éditions, Talant, 2006, p. 73.

4 Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache, Introduction à la Nouvelle Méthode d'Alexandre Cozens*, Éditions du limon, Paris, 1990.

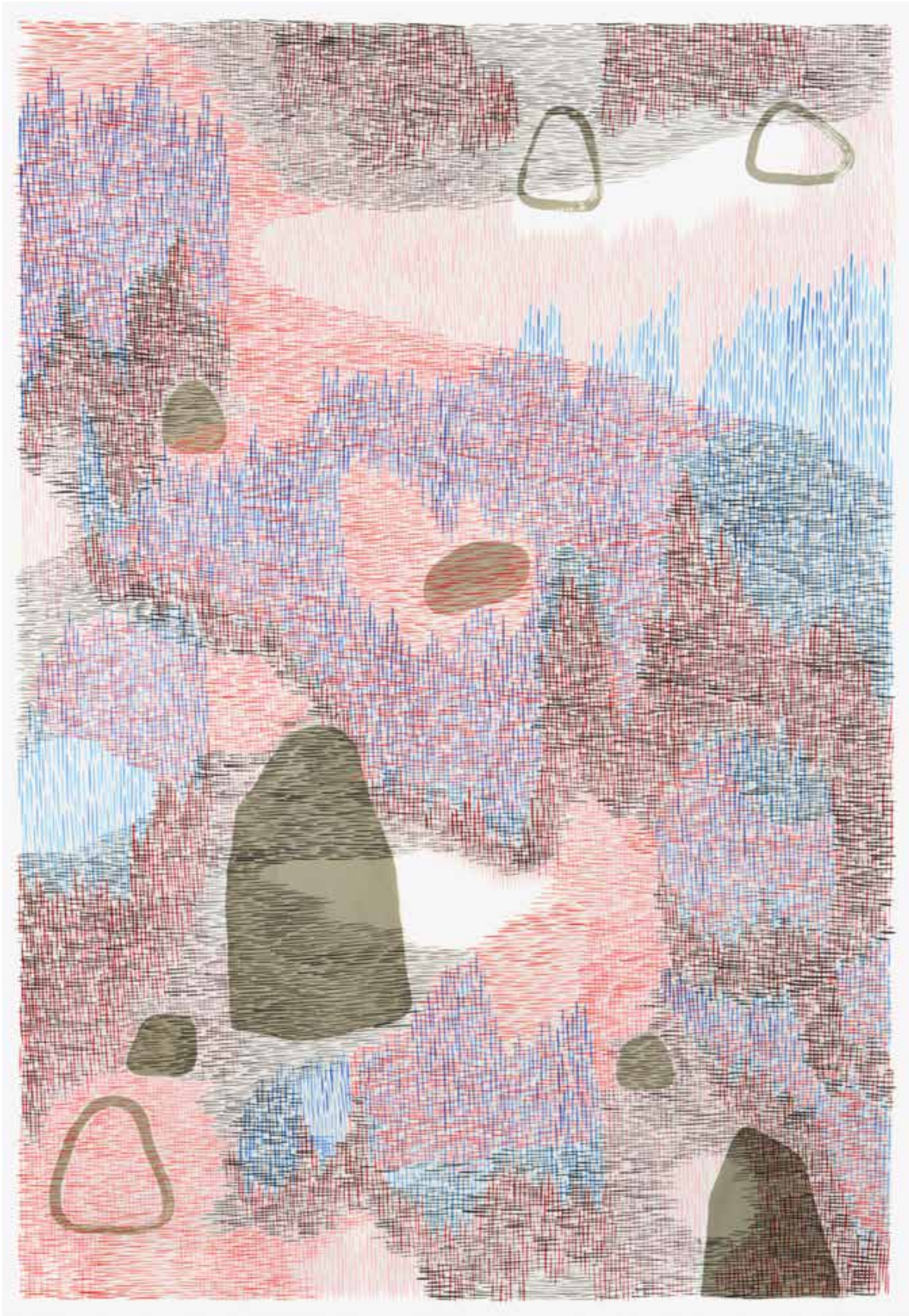
5 Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, Hermann, Paris, 1974, p. 97, cité dans Jean-Claude Lebensztejn, *op. cit.*, p. 323.



Sans titre®
2007
35 x 24 cm
Huile sur toile
Oil on canvas



Sans titre 15®
2015
35 x 24 cm
Huile sur toile
Oil on canvas



Bay tram °
2013
112 x 77 cm
Gouache sur papier
Gouache on paper

In the 17th century in Italy they began to paint on stone. Antonio Tempesta was a major practitioner of this art. The simple addition of a few figures to the colored lines and variations of the stone was enough to evoke a scene in a landscape. The mineral surface was already a painting in and of itself. Nature and art are indistinguishable. *Hybrids* move in the opposite direction, and as a result we might say that it is art that is confused with nature: the unhindered evolution of painting and drawing give rise to the figurative stone. In Armelle de Sainte Marie's work there is a kind of fusion between the imitator, the brush strokes on the canvas, and the motif that is being imitated; the making of the work becomes the making of nature. With the movement within the works in *Odyssey*, the swarming in *Hybrid Vanities*, we see the proliferation of painting and drawing in relation to a kind of vitality that binds exterior and interior worlds, landscape and body, a vitality that traverses these two worlds and manifests itself in the expansive movements and concentration seen in certain paintings.

The artist discusses her interest in the painting of Per Kirkeby, whose abstractions carry the mark of the aquatic, vegetal or mineral but, leaving aside their formal attributes, we could also be reminded of the works of Jean Messagier, who laid claim to an approach that was neither imitative nor abstract, but "through nature". In the 60's, he completed the series *Gels*, in which he tried to capture the movement of air and water by placing a gel directly on the canvas. He writes about them: "The gel is nothing but the foundation of dreamlike atmospheric journeys and if we only could imagine the eddies of planetary space with their palaces and invisible fairies! All of that helps us to create an enormous mixture of every instant of the World and its inhabitants. Let us not forget: we can always find summer in winter and vice versa³." Armelle de Sainte Marie had titled certain works *Transfer* in the beginning of the 2000's, and her work began to develop from the stain, in other words, from a place of non-control or lack of intention in the drawn line. This continued to be a part of her painting practice until 2010⁴ and in her drawing until more recently. It may not be readily apparent in the works in *Odyssey*, but a careful examination will reveal recurring indistinct forms that have some resemblance to clouds, and which Hubert Damisch likens precisely to the stain. In some paintings, we can make out the towers of

clouds from modern painting, specific to assumptions of the Virgin, as well as the chaotic masses of Tiepolo. The stain and the cloud are truly "the foundation of dreamlike atmospheric journeys" given that they are the expression of, in classical painting, what contradicts the order of the outline, of the irreducibility of matter to form and the affirmation of the material within the painted image. We associate the imagery found looking at the works in *Odyssey* to the surface of the painting, while with *Hybrids*, the representation of the rock is lost in the maze of colors.

This swing between painting for painting's sake, intransitive, and the image that arises from the amorphous, was described by Wassily Kandinsky upon the discovery of a work by Monet: "And suddenly, for the first time, I saw a painting. I learned from the catalog that it was of a millstone. I couldn't recognize it. And not being able to recognize it was hard for me. I felt that the painter didn't have the right to paint in such an imprecise manner. It was confusing that the object was missing from the painting. And I noticed with astonishment and bewilderment that not only did the painting grip you, but imprinted in the consciousness an indelible mark, and at continually unexpected moments, I saw it, with its every detail, floating in my vision⁵." In Armelle de Sainte Marie's paintings we cannot recognize the object, which is never there, even if we seek it out as we look for recognizable shapes in a cloud, or we think we see it — like with her rock formations — because it shifts into something strange. Non-figurative, her painting is a part of a turn in the history of abstract painting, and situates itself both before and after it. While this progression is reversed, it is in the end fully comparable to someone like Adrian Ghenie who invests representation with a non-figurative gesture, destroying the original image in order to create what he refers to as transhistoric painting. Contrary to the claim of modernist painting banishing the image, Armelle de Sainte Marie leads us into a nebulous space between figuration and abstraction, an impure space. We know, however, that this idea of modernist purity is known to the artist, as evidenced by the strict repetition and accumulation of horizontal and vertical lines in the series *Weavings*. Their variations of color, however, introduce a sensuality and even evoke the landscape, breaking from this notion. In its complex intimacy with the image, Armelle de Sainte Marie's painting summons from within the gaze a desire that "grips you". _____

3 Jean Messagier, *Journal, 1987*, quoted in Francette Messagier, *Jean Messagier, Traces*, Néo éditions, Talant, 2006, p. 73.

4 Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache, Introduction à la Nouvelle Méthode d'Alexandre Cozens*, Éditions du limon, Paris, 1990.

5 Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, Hermann, Paris, 1974, p. 97, quoted in Jean-Claude Lebensztejn, *op. cit.*, p. 323.