

THE PILL®

La grande image
Karim Ghaddab

Les peintures de Claire Chesnier apparaissent comme voilées. Les nappes de couleurs qu'elles opposent à la vue – autant qu'elles les proposent – paraissent moins superficielles qu'habitées par une profondeur dans laquelle quelque chose semble contenu. Comme un brouillard qui empêche la perception d'un paysage, leurs densités semblent héberger des images et des configurations qui, pour n'être pas clairement perceptibles, n'en sont pas moins là, masquées, recouvertes, tremblantes au seuil. En cela, elles pourraient être antinomiques de la peinture, en tant qu'art de la surface et de la claire vision.

Ou bien, ces nappes de couleurs pourraient s'apparenter à des monochromes, catégorie de laquelle il est tentant de les rapprocher et avec laquelle elles entretiennent plusieurs points communs: l'aniconisme, l'absence de dessin, fût-il abstrait, l'empire exclusif de la couleur, l'expansion all over... Pour autant, la peinture de Claire Chesnier se tient à l'opposé du monochrome. Elle en est même sans doute plus éloignée encore que de la peinture figurative. En premier lieu, elle est le contraire exact d'un monochrome, au sens strict : c'est à l'inverse une polychromie proliférante, un affolement chromatique qui contient autant de nuances, de variations, de détails, de situations locales qu'une peinture de paysage. En second lieu, contrairement au monochrome, ces peintures n'ont pas évacué la question de la composition. Chacune d'elles possède, sans la moindre exception, une orientation visible, un haut et un bas, et leur accrochage n'est pas du tout indifférent.

Le voile est présent dans l'iconographie de l'histoire de l'art depuis le topos du drapé jusqu'aux cérémonies d'inauguration publique de certaines œuvres en passant par les tapis et tentures, les draps d'honneur et les suaires... Mais ce sont encore là des voiles qui concentrent localement leur action : en une zone précise de l'image, l'image s'absente à elle-même. Elle se fonde, là, sur sa disparition ou sa négation partielle. Une faille dialectique s'ouvre, comme un effondrement situé de l'ordre général, faisant battre simultanément la continuité et la rupture au rythme des ondulations d'un abîme¹ soulevé par le vent. Mais plus troublant encore est le voile total qui couvre toute l'image. Brume, pénombre, flou, vapeur opposent une fin de non-recevoir au regard, ou plutôt ils déroutent l'œil et l'orientent vers les qualités purement plastiques : texture, couleur, transparence, gestualité, etc.

Les peintures de Claire Chesnier mesurent entre 158,5 et 172 centimètres en hauteur et entre 130 et 134 centimètres en largeur. Les dimensions sont donc proches mais pas rigoureusement identiques. Elles n'obéissent à aucune détermination de principe qui les aurait fixées définitivement. Ce sont des champs qui ne sont pas délimités à l'avance selon une quelconque décision, mais qui s'établissent dans le temps du faire, en fonction de l'amplitude du geste. Tous les peintres ne travaillent pas la figure, mais tous travaillent avec leur corps, c'est-à-dire selon les moyens de leur propre corps et en fonction de l'étendue du matériau. Les formats de Claire Chesnier sont à l'échelle du corps. Cela signifie qu'ils entretiennent une correspondance intime avec le corps du peintre comme avec celui du regardeur, une correspondance qui n'est pas mimétique comme le seraient les proportions d'un corps représenté, mais qui met en relation les mouvements et la surface arpentée dans la réalité vécue du geste. En ce sens, le format est la scène délimitée par l'amplitude des gestes qui s'y inscrivent. Peut-être est-il permis d'appréhender ces peintures dans les termes d'un anthropomorphisme abstrait, dans la mesure où aucune image en elles n'évoque le corps mais où, cependant, elles entretiennent un jeu de proportions qui maintiennent le dialogue avec celui-ci. C'est d'ailleurs de trace et de promesse qu'il s'agit, tout autant que de dialogue, tant ces trois temps du corps se mêlent indissolublement dans ces rectangles de couleurs : effets du geste de l'artiste, dialogue frontal avec le regardeur et promesse d'une réduction et d'une révélation à la simplicité des proportions d'un corps, comme devant certaines œuvres de Tony Smith, Ellsworth Kelly ou Robert Morris. Willem De Kooning, que le "concept" d'espace laissait indifférent, tout comme ses résonances métaphysiques ou scientifiques, préférait se confier à

¹ Dans l'héraldique, l'abîme désigne le centre d'un blason.

THE PILL®

l'expérience éprouvée : « Quand j'étends les bras le long de mon corps en me demandant où sont mes doigts, c'est là tout l'espace dont j'ai besoin comme peintre² ». De là, sans doute, provient la qualité de présence des formats de Claire Chesnier, formats que l'on pourrait dire moyens, ni des petits objets ni des grandes machines spectaculaires. Ils ne représentent pas un corps, mais ils en sont comme le témoignage sensible et empirique.

La perception de ces peintures s'en trouve conditionnée. On les approche lentement, effectivement comme des présences qui nous font face, sur le mur. La sensation que l'on éprouve d'abord de ces champs colorés opère comme un appel. Barnett Newman mettait en garde contre un regard trop distancié qui se contenterait d'englober la peinture sans prendre le risque de s'y confronter : « Il existe une tendance à regarder les grandes peintures de loin. Les grandes peintures de cette exposition sont faites pour être vues de près³ ». En s'approchant des peintures de Claire Chesnier et en les regardant à la distance où l'on se tient devant quelqu'un pendant une conversation, voire en s'approchant à une distance plus intime encore, on ne découvre aucune trace véritable de gestes, mais on parcourt des étendues de couleur modulées, des variations de densités, des profondeurs plates, souvent d'étranges ombres verticales dans la zone centrale...

Les effets sont bien entendu conditionnés par la main du peintre, mais ils ne sont pas totalement produits par elle. Ils proviennent bien davantage de la façon, chaque fois singulière et imprévisible, dont les innombrables couches liquides se rencontrent et se mêlent. Les pigments s'amalgament, s'attirent ou se repoussent, se sédimentent comme les alluvions déposées par le ressac après une grande marée. Dans ce lent processus de déposition (Fragments d'une déposition fut un titre utilisé à plusieurs reprises par l'artiste⁴), l'emprise de la main se relâche, se fait caresse et flux, pour laisser la couleur s'épancher et se révéler en résultats inattendus.

Reprenant une expression de Marc Devade, Claire Chesnier évoque le "geste de la couleur" pour souligner sa déprise et la confiance accordée au matériau. Le geste de la couleur, c'est la mise en condition – à la fois technique et subjective – de l'expression sensible de la couleur émancipée⁵. « C'est dans le geste même de la couleur, écrit Devade, que la peinture se produit sans le moyen terme de l'imitation qui forme écran à la lecture du fond matériel de la pratique picturale⁶ ». D'ailleurs, Claire Chesnier utilise l'encre plutôt que la peinture, tout comme Devade, entre 1972 et 1978. L'extrême fluidité de ce matériau permet des accumulations plates, plusieurs dizaines de couches passées à des degrés de séchage différents, jouant de la liquidité et des transparences. Comme les émaux d'un céramiste se révèlent à la cuisson, les couleurs nées de cette alchimie sont toujours préparées et toujours une surprise. Les mélanges, l'absorption, les superpositions et le séchage produisent un avènement de la couleur, une levée chromatique, comme une aurore. L'extrême subtilité et les infimes variations sont un défi à la désignation des couleurs et dévoilent la pauvreté effarante du langage en ce domaine. « Un gris bleuté qui passe très progressivement à un orangé et un violet sombre »... Voilà la cruelle infirmité de la langue devant une aube.

Les synthèses additives ainsi produites génèrent des couleurs dont la subtilité est irréductible aux pigments utilisés. La couleur déploie ainsi son luxe, débordant tout discours. « Là où le discours suppose savoir, écrit encore Devade, le coup de pinceau n'avance que parce qu'il va dans le mystère et produit des peintures qui sont autant de chants de bouches fermées qui s'enfoncent vers l'obscur en profondeur.

² Willem De Kooning, « Ce que l'art abstrait signifie pour moi », The Museum of Modern Art Bulletin, vol. XVIII, n°3, printemps 1951, pp. 4-8, réédité et traduit dans Écrits et propos. Willem De Kooning, trad. Christian Bounay, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, coll. Écrits d'artistes, 1992, p. 33.

³ Avertissement de Barnett Newman placardé sur un mur de la Betty Parsons Gallery, à New York, lors de son exposition, du 23 avril au 12 mai 1951.

⁴ Expositions à l'Espace Communes, Paris, 2018, à la Galerie du Jour agnès b., Paris et Marseille, 2012, portfolio de lithographies, édition Idem et Galerie du jour agnès b., Paris, 2012.

⁵ On peut aussi penser à la série des Veils de Morris Louis, entre 1958 et 1959.

⁶ Marc Devade, Histoire-critique d'une peinture, Paris, Gérald Piltzer, 1975, p. 12.

THE PILL®

Avant que d'y voir, la peinture est une question d'écoute. De l'ouïe à la vue : l'entendement de la peinture. Parce qu'on a l'impression d'avancer uniquement quand on ne sait presque plus que dire ni le geste qu'il faudrait faire ; quand on est complètement perdu, dans le noir⁷». Le glissement synesthésique d'un sens à un autre, « de l'ouïe à la vue », l'écoute de la peinture, les oxymores, les « chants de bouches fermées⁸», le « mystère », la désorientation évoquent des correspondances entre différents champs d'expérience qui sont aussi ceux de Claire Chesnier, au quotidien : la peinture, la musique, le mouvement, la poésie, la danse. D'ailleurs, de manière indicielle, le vocabulaire de la danse classique n'est pas sans évoquer les opérations au cœur de cette peinture : battement, fondu, écart, variation, jeté, glissé, chassé, enveloppé, temps levé... Claire Chesnier déclare : « Non seulement la relation que j'ai à la danse depuis toujours informe quelque chose de mon rapport physique à la peinture mais, à vrai dire, je ne vois de peinture possible que dans cette nécessité absolue d'un geste qui s'avance et se retire dans la pulsation d'un rythme vital⁹». Cela ne signifie pas que des transpositions claires et immédiates soient formalisées entre peinture et danse, peinture et musique, peinture et poésie, mais qu'une sensibilité toute subjective les fait se répondre en écho. Ainsi pratiquée et vécue, la peinture ne se clôt pas sur ses données techniques et formelles – même si celles-ci sont déterminantes – mais fait ouverture.

Claire Chesnier recourt donc à l'encre, et elle ne l'utilise pas sur toile, mais sur papier. Ses supports sont de grandes feuilles noyées d'innombrables passages liquides qui apparaissent donc plus teintées que peintes, tant l'encre imbibe les fibres du papier. Regardée de près, la liquidité initiale de la couleur prend alors un aspect mat et duveteux, tout en conservant sa profondeur, comme si l'encre et le support s'unissaient en une nouvelle symbiose. Cet usage de l'encre sur papier, ainsi que les affinités avec la peinture et la pensée de Devade, ou encore une résidence d'artiste de plusieurs mois à la Maison des Arts de Pékin en 2013, révèlent le lien qui unit l'œuvre de Claire Chesnier et la peinture chinoise traditionnelle. À son plus haut degré, cette dernière vise la "grande image". Ce n'est évidemment pas une question de dimensions (ici comme ailleurs, la taille ne compte pas), mais d'accomplissement dans la capacité d'une peinture à allier le plus particulier au plus général, et cela en se confiant à une sorte de voile ou de brume qui laisse une part de l'image en suspens actif. Les éléments représentés restent délibérément non totalement particularisés. François Jullien explique que « cette disponibilité de l'image, celle qui fait la "grande image", les rend évanescent pour respecter tout le jeu des possibilités qui les anime et les fait vibrer¹⁰». Ni inféodée à un impératif de ressemblance extérieure à un modèle, ni totalement émancipée de celui-ci, une telle peinture tient de l'entre-deux : souffle, équilibre, seuil, battement. Toujours selon François Jullien, la peinture chinoise « ne se contenterait certainement pas, non plus, de la seule cohérence qui serait celle de la peinture avec elle-même, ne répondant que d'elle-même, et prescrivant à chaque élément sa modulation, comme c'est devenu le cas dans la peinture moderne (européenne) et notamment abstraite¹¹». Si la peinture de Claire Chesnier entretient un héritage certain avec les catégories du modernisme greenberguien (abstraction, hard edge, planéité, all-over), elle ne s'en « contente » pas non plus. Sa « modulation » est une pratique des écarts et des échos, du mêlé et de l'équilibre, de l'ouverture et du saut.

Le règne hégémonique de la couleur congédie le dessin. Celui-ci n'existe ni par des dessins préparatoires ni par le biais de formes qui seraient visibles sur la peinture aboutie. Toute forme est évacuée. Le travail de Claire Chesnier est tout entier dans l'expression de la couleur. En cela, il absolutise la sensation cézannienne pour qui « le dessin pur est une abstraction [...], tout dans la nature étant coloré¹²». Pour Cézanne, « la nature n'est pas en surface ; elle est en profondeur. Les couleurs sont

⁷ Ibid., p. 65.

⁸ Un tableau de Devade, Peinture (1969) représente, sous forme de lignes géométriques à angles droits, l'idéogramme chinois huà, qui signifie "peinture" et se décompose en combinaisons secondaires : tian (champ, terre cultivée), kôu (bouche, plaie, ouverture), qiàn (trou), wèi (enceinte, encerclement). Toutes ces notions esquissent une dialectique de la forclusion et de l'éclosion, dialectique qui se trouve donc à la racine de la peinture.

⁹ Claire Chesnier, « Le souci du pinceau », La Besogne des images, dir. Léa Bismuth, Mathilde Girard, Paris, Ed. Filigranes, 2019.

¹⁰ François Jullien, La Grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture, Paris, Seuil, 2003, p. 177.

¹¹ Ibid., p. 217.

¹² Léo Languier, Le Dimanche avec Paul Cézanne : souvenirs, Paris, L'Édition, 1925.

THE PILL®

l'expression, à cette surface, de cette profondeur. Elles montent des racines du monde¹³». Là où la ligne est un artifice, la couleur est donc archaïque, au sens où elle est porteuse d'une mémoire primordiale, une archéologie du monde. Le rapport à la nature est, chez Claire Chesnier, aussi essentiel que la fréquentation des musées et la sensation colorée peut provenir d'une vision rencontrée fortuitement dans la vie quotidienne : un ciel, bien sûr, mais aussi un reflet dans une flaque d'eau, les nuances d'une feuille morte, le velouté d'une étoffe, un reflet dans un iris... Joachim Gasquet note un tel rapport à la nature chez Cézanne, ce qui n'a rien d'exceptionnel en soi, mais aussi une palette qui tend à devenir à la fois liquide et aérienne : « Il dissèque les paysages. La composition du monde lui apparaît. [...] une fluidité lui vient. Sa palette s'éclaircit. Plus il se raffermait intérieurement, plus ses toiles au contraire s'aèrent. Les premières caresses bleues descendent se mêler à ses ombres¹⁴».

Cette prérogative accordée à la couleur sur le dessin peut renvoyer à l'antique querelle du coloris qui atteint son apogée à la fin du XVIIIe siècle. Pour les "poussinistes", le dessin est assimilé à la volonté, à l'esprit et à la connaissance, tandis que la couleur n'est que séduction superficielle et, pour tout dire, afféterie toute féminine. Pour les "rubénistes", au contraire, c'est dans la couleur que réside la véritable ressemblance et le pouvoir d'évocation, le dessin n'étant qu'une affaire de virtuosité assez vaine. Le débat paraît sans doute aujourd'hui très binaire et tout à fait obsolète, tout comme celui qui a opposé abstraction et figuration durant le XXe siècle mais, en posant les termes de la peinture en couples oppositionnels tranchés, il permet précisément de voir comment, dans les œuvres, les choses sont bien plus complexes.

Ainsi, l'abstraction n'est en effet pas si radicale qu'il semble dans les peintures de Claire Chesnier. La gamme chromatique, les transparences et les dégradés produisent des effets de ciels et l'on pense inévitablement à ceux de Caspar David Friedrich, clairs et froids, ou d'un mordoré vespéral. Ce qui se passe dans la peinture rejoint des phénomènes atmosphériques, levées de nitescence, brumes diaphanes, affaissements pluvieux dans les nuages, crépuscules et aurores... Les titres des expositions de Claire Chesnier témoignent de cette qualité atmosphérique : « L'aire des aurores » (Le Patio Art Opéra, Paris, 2014), « Une réserve de nuit » (avec Estèla Alliaud, galerie Art & Essai, Rennes, 2019), « Le ciel aussi est un fracas » (Galerie Etc, Paris, 2020). La couleur, c'est l'accès à la visibilité de ce qui est sans forme et sans nom : profondeur de la mer, étendue du ciel, lumière, reflets... Dès lors, la question du modèle extérieur est secondaire. C'est pourquoi, selon François Cheng, « le regard du peintre est tourné vers le dedans, puisque après une lente assimilation des phénomènes extérieures, les effets de l'Encre qu'il suscite ne sont plus que l'expression nuancée de son âme¹⁵». Dans la "grande image", le "geste de la couleur" et l'intériorité de l'artiste ne se distinguent plus ; ils fusionnent.

Comme les saisons et le cycle des jours, tout passe. Ce qui s'est levé comme une fulgurance pâlit progressivement, les dogmes les plus assis voient inévitablement leurs fidèles pris de doute, la révélation qui venait conclure un récit dévoile qu'elle n'était qu'un épisode. De Kooning explique ainsi son attrait coupable pour la représentation : « C'est vraiment absurde aujourd'hui de vouloir reproduire une image [...] avec de la peinture, puisqu'on a le choix de le faire ou de ne pas le faire. Mais tout à coup, il m'est apparu que c'était encore plus absurde de ne pas le faire. Alors je crains de devoir obéir à mes désirs¹⁶». Si la peinture de Claire Chesnier est voilée, comme nous l'observons en introduction de ce texte, c'est sans doute aussi qu'elle porte un deuil. Un voile occulte toujours quelque chose et signale, autant qu'il le cache, ce qu'il recouvre. Le spectre coloré de Claire Chesnier et les ombres produites par les nuances et transitions, comme l'importance du corps dans cette peinture ou encore sa force de présence, recouvrent une rémanence de la figure. « Il y a une femme là-dessous », c'est la révélation fameuse devant le magma de couleurs informes du tableau de Frenhofer, dans Le Chef-d'oeuvre inconnu, de Balzac. Dans la nouvelle, le jeune peintre qui se heurte à – et est heurté par –

¹³ Joachim Gasquet, Cézanne, Encre marine, 2002, p. 272.

¹⁴ Ibid., p. 303.

¹⁵ François Cheng, Vide et plein. Le langage pictural chinois, Paris, Seuil, 1991, p. 88.

¹⁶ Willem De Koonig, « Entretien avec David Sylvester pour la BBC », 3 décembre 1960, réédité et traduit dans Écrits et propos. Willem De Kooning, op. cit., p. 103.

THE PILL®

cette présence escamotée par les empâtements charnels du vieux maître, c'est Nicolas Poussin, soit la référence première des partisans du dessin contre ceux de la couleur. Certes, Claire Chesnier ne représente plus les corps qu'elle a peints pendant ses années de formation, mais ils demeurent là, en arrière, comme des fantômes qui hantent cette peinture.

La grande technicité que nécessite l'application de la couleur n'est jamais exhibée ni revendiquée par l'artiste. L'usage de l'encre sur papier ne tolère aucun repentir, et il faut entendre ce mot aussi dans sa dimension morale. Rien ne s'efface, pas plus les réussites que les échecs. Ce qui est fait est fait. Aucun rattrapage n'est possible. Quelque soit la direction prise par la couleur, il faudra faire avec, quitte à essayer de l'infléchir, mais toujours en prenant pleinement en charge ce qui est, jamais en le niant. Le geste et les procédures ne sauraient constituer un critère esthétique per se ; ils en sont la condition, mais aucunement la finalité ni l'argument. La réticence de Claire Chesnier pour expliquer par le détail sa façon de procéder, et plus encore pour en faire la démonstration, confine au secret d'atelier. Non qu'il s'agisse de garder jalousement des recettes de fabrication par crainte de se les voir dérober, mais plutôt de maintenir dans une zone de discrétion, comme en retrait, ce qui est à la fois fondateur et anecdotique. Ce mystère est gardé parce que le mystère ne se joue pas là. Il n'y a, dans ce travail, rien de démonstratif ni aucun culte de l'ésotérisme. La difficulté doit demeurer (et même devenir, par la maîtrise) inapparente et non être exhibée comme un tour de force.

Rien n'apparaît jamais qui puisse ravaler cet œuvre à un commentaire de l'actualité : nul slogan – consensuel ou provocateur –, nulle représentation de barques de migrants, nulle image de gilet jaune ou de Notre-Dame en flammes, seulement une levée de couleur, entre la lumière et la pénombre. En cela, pour des regards pressés et formatés, la peinture de Claire Chesnier peut apparaître déconnectée des « questionnements sur notre époque » qui sont conventionnellement exigés des artistes, mais c'est précisément ce mutisme apparent qui lui donne sa dimension authentiquement politique. Une peinture est le résultat de la somme de gestes et de décisions qui en fondent la justesse, donc la portée éthique.