

## Christine Buci-Gluksmann

Catalogue de la Galerie Debras-Bical, Bruxelles, 1995

### La grille effacée

« La grille figée empêche la figuration bien que celle-ci puisse être perceptible pour quiconque cherche à la déceler ». <sup>1</sup> C'est en ces termes que Gerhard Richter énonce le paradoxe de la grille dans l'art contemporain et son ambivalence par rapport à la « figuration ». Aussi, à la différence de la grille moderniste qui affirmait l'autonomie de l'art et mettait en place chez Mondrian ou Agnès Martin une structure d'ordre, emblème et mythe du pictural, ici la grille n'existe qu'à effacer « la figuration » pour mieux la faire réapparaître. Indifférente à l'opposition historique entre l'abstrait et le figuratif, elle obéirait à une toute autre logique et mettrait en œuvre de nouvelles procédures : figer, empêcher, révéler. Elle serait comme l'interface miroirique du monde où l'ordre et l'aléatoire s'inscriraient.

Or, c'est précisément dans cette interface ambiguë où intérieur et extérieur communiquent qu'Anne Tastemain installe son travail. Au point de pratiquer ce que j'appellerais la grille effacée. Car si elle a auparavant doublé ses tableaux quadrillés d'un grillage réel qui en renforçait les trois dimensions et le jeu réel/imaginaire des découpes, ses derniers tableaux privilégient par contre une fragmentation où la grille n'est plus qu'un étayage effacé, voire un souvenir intériorisé. Une grille pensée plus que réelle, intérieure plus qu'extérieure, comme dans les grands tableaux noirs, véritables icônes mentalisées, sans figure, mais avec leurs trous picturaux de lumière.

On peut alors parcourir cette histoire de la grille, de son effacement et de ce qui y surgit, comme événement de la peinture. Car, au départ du travail, il y a toujours un croquis de paysage, souvent urbain, toujours banal et désolé (aéroport déserté ou rues de banlieue abandonnées). Cet espace paysager servira de motif, voire de pulsion plus ou moins mélancolique, à un tout autre regard, plus abstrait et plus combinatoire, où la grille est utilisée comme une structure déductive et organisatrice. Une sorte de cartographie des lieux, qui va se métamorphoser sous l'action des projections picturales. Si bien que le ciel pourra rester présent, mais il sera capté, métamorphosé par la grille qui va le raturer, le détourner et le pervertir jusqu'à sa disparition. Au fond, le paysage sert de motif à un travail modulaire qui procédera par séries thématiques. Soit que le tableau final soit composé de quatre éléments modulaires réunis, soit que la série fonctionne comme un montage de plusieurs éléments discontinus, soit qu'elle se développe en une variation sur un thème à travers plusieurs médias (dessin sur papier, peinture en très petits formats ou en plus grands). Au fond, la série est inséparable de la combinatoire des tableaux, et ses variations obéissent à un principe rythmique, qui « cite » le minimalisme sans s'identifier à ses régularités épurées. Car les séries d'Anne Tastemain ne cherchent pas la répétition pure.

Elles n'opèrent que par permutations et écarts, laissant place au hasard comme au vide. La variation y est musicale, comme dans les variations de Bach, où un même thème initial est modifié selon le ton, la mesure, le rythme, et par «une diminution» du thème liée à la multiplication des notes brèves. Or les dispositifs visuels d'Anne Tastemain affectionnent ces «notes brèves», comme des vides, des ponctuations de l'espace ouvert aux béances du lumineux. Si bien que l'on assiste à une curieuse transfiguration abstraite du banal, qui n'apparaît plus qu'à l'état d'esquisse, comme une image d'absence.

Soit, par exemple, un montage sériel de petites toiles, où l'ordonnance très forte évoque le travail constructiviste de la ligne selon Rodchenko. Elles s'encastrent les unes dans les autres, rectangles tour à tour bleu ciel, noir ou blanc. Mais, elle se décalent, se «décastrent», si l'on peut employer ce mot. Car elles sont séparées et toujours légèrement décalées par des vides et des «raies» de lumière à la peinture fluorescente qui appellent le regard pour mieux voir «entre» les tableaux, en une vision très rapprochée. Si bien que le rouge est là comme une couleur de l'intérieur, un rosé lumineux qui se réverbère sur le mur et crée une véritable forme décadante. Car toutes les séries procèdent d'une mise en évidence du vide en peinture. Un vide dynamique, où la surface et le fond, le mat et le lumineux cassent l'espace et tissent le réel et le virtuel de manière ludique. Le regard se fragmente et se recompose dans les respirations, les «diminutions» du visuel. Ne reste parfois que le jeu des blancs recouvrant comme un voile l'ordonnance de la grille dans une sorte de paysagisme abstrait. Tel le Voile de Véronique, la peinture est le tissu et le révélateur d'une image plus tactile-lumineuse que strictement optique. Derrière les blancs rosés ou beiges, à travers le «figé» juste visible de la grille, un monde remonte. La fragmentation des toiles assemblées ne requiert alors aucune totalité. Ni nostalgique, ni romantique, elle met en pratique le principe de toute variation : instituer des rapports de vitesse, un rythme, à partir d'une opération sur les formes et les couleurs.

Mais la grille peut aussi disparaître totalement dans le passage au noir des très grandes toiles, où elle est si intériorisée qu'elle en est effacée. Le noir, cette couleur de la négation et de l'atténuation d'Ad Reinhardt («Black is négation») ou de Soulages, pour ne pas parler de Malévitch, est la couleur, la force de l'obscur comme pensée. Telle une surface réflexive, elle capte, plus que tout autre, la texture de la matière et la lumière en ses seuils ou retraits de visibilité. Dans le noir on ne voit rien, ou on voit le rien. C'est pourquoi le noir pictural n'est pas privation, mais puissance, comme dans toute l'esthétique chinoise ou japonaise du trait. Les toiles noires d'Anne Tastemain laissent apparaître une grille qui disparaît immédiatement dans le miroitement noir des couches. La surface s'éclaire de ces bleus et rouges ocrés recouverts, pour mieux faire apparaître ici la fracture peinte de la lumière blanche, cette béance du pictural qui recouvre désormais le vide antérieur du mur. La peinture procède par recouvrements de couches, variation de noirs, où le temps est fixé dans ses traces. On est alors passé du paysagisme abstrait au paysage d'une pensée, montrée à elle-même dans l'effacement de ce qui la soutenait, la grille.

Tel serait l'itinéraire de la grille effacée. Il faut fixer, recouvrir, effacer, pour faire apparaître ce «figuratif» dont parle Richter. Celui qui habite l'abstraction de l'après-modernisme, qui fait souvent retour au «motif comme à une figure initiale, un tracé ou un souvenir. Le noir en ses éclats et ses fragments n'est jamais que la projection d'une image intérieure, une image-pensée. La grille intériorisée ne serait-elle qu'un plan ultime tiré sur ce chaos noir

dont la peinture garde la trace ? Comme l'écrivait Beckett : « Dans le noir qui éclaire l'esprit. C'est là que la peinture peut tranquillement cligner de l'œil »<sup>2</sup>.

Christine Buci-Glucksmann, 1995

1 Gerhard Richter, *Textes*, Les Presses du réel, 1995, p.91

2 Samuel Beckett, *Le monde et le pantalon*, Les Editions de Minuit, 1989, p.31.

Sur la grille, cf. « Grilles » de Rosalind Krauss, dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Macula, 1993, p.93