

THE PILL®

Mudhoney
Jean-Charles Vergne

Une peinture devrait se faire oublier pour resurgir inopinément, être allusive, impossible à mémoriser, résonante, chargée en rémanence : surgissements et enfouissements, alternance éprouvée des élans et des chutes, frayage des lumières venues sur la peinture et depuis son organicité, et toujours le risque de ne jamais parvenir à autre chose que de la boue. Claire Chesnier utilise l'encre pour ses peintures de grands formats dont les dimensions et la verticalité correspondent peu ou prou à celles de son corps. La surface de ses peintures sur papier est lisse, sans accident, précautionneusement circonscrite par ses bords, eux-mêmes contenus dans un cadre – rien ne demeure jamais du débord, rien ne laisse entrevoir le commencement ni la fin du geste. Le *risque de la boue*¹ est celui de l'extinction de la couleur, submergée par elle-même et par les propriétés additives irréversibles des tons : submersion sans retour possible de la couleur par ses recouvrements liquides successifs, et pourtant, elle parvient à cet état limite improbable où le sublime advient aux abords de la déréliction.

Une peinture n'est pas une image. Le rappeler peut sans doute apparaître superflu, mais la chose ne semble pas toujours d'une évidence acquise, pour les regardeurs comme pour ce qu'ils regardent parfois. La peinture doit être *abordée* à l'aune de sa capacité à *déborder* – voire à détruire – l'image qu'elle constitue, dans un double mouvement contraire et simultané d'imagement et de pulvérisation. En d'autres termes, une peinture doit se placer au seuil de son image, la dépasser pour la rendre plus prégnante et définitivement plus fragile, plus risquée, plus prompte à la fêlure, à l'effondrement comme s'effondrent sur elles-mêmes, sous leur propre gravité, les étoiles en fin de vie. Une peinture doit entrer en résistance contre sa propre extinction. Les peintures de Claire Chesnier détruisent les images dont elles pourraient possiblement être originelles, reposent au seuil du souvenir d'étendues, de ciex crépusculaires, de limites lumineuses indiscernables, de modulations atmosphériques dérivées en abstractions par l'abstraction même du processus de remémoration. Peindre sur le motif – ou d'après motif – c'est tout de même, avant tout et littéralement, trouver un motif pour peindre. Cela renvoie au détachement de la peinture vis-à-vis du monde, au motif du monde comme simple motif, comme simple argument de départ pour la peinture, et l'on peut indéfiniment gloser sur l'aube ou le crépuscule, sur la corruption des fleurs fanées et leur devenir boueux, il ne reste à la fin que la peinture, le motif de la peinture, la peinture pour motif.

Une peinture ne devrait pas être narrative, ne devrait pas décrire le monde – elle ne serait alors qu'illustration alors que sa vocation ne peut être que du côté de la *lustration*, de l'*aspersion* du réel – dans le sens originel et rituel du mot lustration. La peinture répond, aussi, à une nécessité de *luxation*, de séparation et de déboîtement du monde, ne renvoyant au réel que par pure analogie, commodité ou prétexte. Cette analogie importe néanmoins car la peinture – aussi abstraite puisse-t-elle être (mais ne l'est-elle pas par essence ?) – doit pouvoir provoquer un renversement, se constituer en filtre polarisant sur le monde : ayant pris le monde comme témoin, elle opère une dérive du regard vers un assentiment accordé au réel. C'est ce que produisent les ciex maritimes embrasés de William Turner, les objets peints l'obstination d'une vie par Giorgio Morandi, les zoos et les animaux de Gilles Aillaud, les terrains de sport ou les paysages faibles de Raoul de Keyser, les étendues d'Etel Adnan apurées par la poésie... Ces peintures prennent le monde à témoin, le plient tel un origami dans l'espace pictural, le vident de toute narration et de toute emprise par les mots, pour finalement permettre au regard de redéployer un monde poétisé, amplifié, augmenté.

La peinture offre au regard une rencontre imprévue et bouleversante avec la couleur. Rencontrer une couleur est un événement en soi – nous en avons tous fait l'expérience, fascinés par la pourpre crépusculaire d'un ciel, par le vert tendre d'une prairie ou par l'insaisissable modulation irisée d'un regard. Cet événement peut être sidérant dans son surgissement et l'on relira le passage de *La*

¹ L'expression est de Claire Chesnier.

THE PILL®

Recherche du temps perdu dans lequel Marcel Proust décrit l'apoplexie de son personnage Bergotte, mortellement foudroyé en découvrant sur la *Vue de Delft* de Johannes Vermeer le minuscule détail d'un "petit pan de mur jaune". L'événement se fait avènement, dans une éruption inattendue, dans un envahissement et une modification irréversibles de la réalité. La couleur, "lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent²" comme l'affirme Paul Cézanne, noue une bouleversante intimité avec le regard – intimité autant fondée sur l'harmonie que sur l'interférence, sur l'assentiment que sur la stridence d'une fracture. Pour William Turner, Giorgio Morandi, Gilles Aillaud, Raoul de Keyser, Etel Adnan, comme pour Claire Chesnier, il est évident que la pensée soit intriquée au sein même de la couleur. La couleur *pense*. Claire Chesnier a noué cette relation particulière, dans la manière dont ses œuvres procèdent d'une *réduction* du monde – au sens gastronomique du terme, comme on évoque la réduction d'un jus par évaporation vers une forme de quintessence –, dans la manière dont un assentiment est accordé à la couleur comme événement, comme avènement et comme intensité à recouvrer, après-coup, une perception sensible du monde.

Les peintures à l'encre de Claire Chesnier parviennent à une puissance d'élévation vers l'atmosphérique, dans leur abstraction visible, dans leur charge pigmentaire et leur liquidité matériologique. Leur verticalité réglée sur les proportions du corps bascule paradoxalement vers l'horizontalité d'un *tremolo*, striure de dégradé chromatique qui traverse les peintures de part en part. Deux axes se surimposent – celui du corps et celui d'une étendue de paysage – qui rendent impossible la reconstitution des étapes de la peinture. Plus fibreuses, plus corporelles et organiques que les œuvres exposées en 2020 à la galerie ETC, les peintures récentes sont des aubes levées sur l'abstraction, des ajours de lumière dont le spectre se déploie dans des gammes insaisissables. Pour chacun de ses tableaux, Claire Chesnier note dans un carnet à usage strictement personnel les valeurs colorées qui en constituent les strates³. Ainsi, le dessin annoté qui correspond au tableau 010921 mentionne, de bas en haut du croquis de la peinture, les couleurs suivantes : "indigo, indigo sombre violacé, anthracite rouge, magenta Sienne sombre, terre de Sienne/bordeaux, ocre sombre, Sienne/ocre rouge, vieil or jaune, argenté/or, gris bleu, blanc rose violacé perlé, blanc grisé, bleu perle, jaune vert d'eau, bleu vert d'eau pâle, blanc cyan de perle". Plus de quinze couleurs, consignées dans une forme de synthèse qui jamais ne rend compte de la totalité, du glissement imperceptible des tons, du passage évanescent d'un blanc grisé vers un bleu perle. Et jamais cette liste, aussi précise soit-elle, ne pourra appréhender la puissance de captation que ces peintures possèdent sur la lumière ambiante. Il faut vivre avec un tel tableau pour en saisir la puissance de modulation, de l'aube au crépuscule, au gré des arythmies du temps qu'il fait et du temps qui passe. L'inscription calendaire est elle-même précisément donnée par les titres des peintures, 010921 indiquant le jour, le mois et l'année d'aboutissement du tableau. Les peintures de Claire Chesnier s'incarnent, se lient à la lumière du monde par leur versatilité chromatique, leur propension à faire naître de la persistance rétinienne, à fluctuer, à s'enfuir puis à apparaître, à se nimer. Tout se joue dans les recouvrements liquides successifs, dans la manière dont le papier noyé d'eau absorbe les dizaines de passages d'encre dont "les pigments s'amalgament, s'attirent ou se repoussent, se sédimentent comme les alluvions déposées par le ressac après une grande marée" comme le note Karim Ghaddab⁴. Claire Chesnier précise qu'il n'y a dans sa pratique qu'une abstraction *après-coup* ou *malgré tout*⁵. En d'autres termes, tout est affaire de geste, d'élan, d'un rapport à une matière fuyante qui déborde le geste, imbibe le papier et fait advenir une "profondeur légère de couleurs et de temps⁶", un voile dans lequel on entre, à la fois absorbé et retenu à la lisière. Devant ces couleurs agencées telles un reflet d'eau, un derme crayeux, un moirage métallique, le regardeur est mis en *demeure* au sens le plus littéral du terme. La surface est la demeure du regard, invité à s'imprégner de ce qui, après la boue déliquescence du temps de la création, après l'assèchement des couleurs en mixtion, se révèle à lui dans

² Gasquet Joachim, *Cézanne*, Paris, Les éditions Bernheim-Jeune, 1926 (1ère édition 1921), p. 125-157.

³ Croquis exécutés a posteriori et non comme croquis préparatoires. Les croquis ont valeur de mémoire des couleurs utilisées.

⁴ Karim Ghaddab, "La grande image", dans *Claire Chesnier*, Galerie ETC, 2020.

⁵ Claire Chesnier, débat en ligne entre Claire Chesnier, Claire Colin-Collin, Karim Ghaddab, Romain Mathieu, ESAD Saint-Étienne, 18 février 2021.

⁶ Claire Chesnier, *Fragments d'une déposition*, thèse de doctorat en art et sciences de l'art, Sorbonne Paris 1, 2018, à paraître aux Éditions L'Atelier contemporain, Strasbourg, 2022.

THE PILL®

une succession d'apparitions chromatiques subtiles, de phosphènes picturaux, de lents bouleversements accompagnés par les fluctuations de la lumière du jour. Alors, une abstraction peut-être, mais une abstraction qui ne nous décolle ni ne nous désengage du réel ou de la sensation, bien au contraire. Souvenons-nous de Giorgio Morandi déclarant : "Pour moi, rien n'est abstrait ; par ailleurs, je pense qu'il n'y a rien de plus surréel ni rien de plus abstrait que le réel."⁷ Le regard porté sur les peintures de Claire Chesnier, pour peu qu'il se laisse porter par la durée et la lumière, se laisse étreindre par le temps qui passe, par le corps de la peinture, finit par se confondre avec ce qu'est un regard : une révélation du monde et du sensible, une mise au point sans cesse réitérée, un aveuglement, une lucidité, une succession de clairvoyances, d'abandons, de pertes, de *recouvrements* – comme l'on dit parfois *recouvrer* la vue après une cécité passagère.

Extrait du texte publié dans le catalogue de l'exposition *mudhoney / Claire Chesnier - Denis Laget*, Galerie ETC, 6 janvier-13 mars 2022, commissariat Jean-Charles Vergne.

⁷ Giorgio Morandi, interview enregistrée le 25 avril 1957 pour "La Voce dell'America".