

Surgissement, mémoire

Florian Rodari

Graver est peut-être le geste expressif le plus lointain, un geste ancien, primitif que de nos jours perpétuent parfois encore, dans l'écorce d'un arbre ou dans le crépi d'un mur, ceux qui s'aiment ou qui refusent qu'on les oublie. Pourquoi les images retrouvées

au fond d'une grotte, miraculeusement conservées sous terre ou demeurées inscrites au revers d'une roche, sont-elles si émouvantes ? Pourquoi sont-elles à ce point chargées de sens à nos yeux ? C'est qu'en raison même de leur rareté, ces signes enfouis dans le sol sont des témoignages du vivant qui demeure. Graver est ainsi, peut-être, avant tout un réflexe de survie. Je crois pouvoir affirmer que cette pensée n'est pas étrangère à la quête de ces artistes qui, comme Astrid de La Forest, rêvent dans un désir souvent tenu longtemps secret de résister à l'anéantissement ou au silence.

Graver est donc, dans un premier élan, ouvrir l'espace, c'est, par un acte physique fort, assurer la prise de possession d'un territoire, d'un lieu ; c'est creuser le premier sillon, marquer la place avant qu'elle n'ait été occupée par d'autres, puis définie par des lois, mesurée, et enfin nommée. Geste instinctif, hasardeux parfois, mais confiant dans la seule prise de décision et qui, à partir de là, dégage sa propre voie. On peut donc penser que, avant même de savoir dessiner, l'homme a su graver.

Dans ses premières compositions à l'eau-forte, Astrid de La Forest n'a pas tant cherché à cerner un sujet particulier – paysage, plante ou animal – dans une définition trop sévère qui ne ferait que l'immobiliser. Elle s'est efforcée en revanche de faire percevoir avec la plus grande exactitude sensible la vibration de leur passage sous le regard. La trace inscrite sur la feuille de papier relègue assez loin l'identification précise du motif : ce qui importe avant tout c'est le surgissement de la forme capable de traduire le

mouvement de surprise, d'apparition à la lumière, comme s'il s'agissait d'une image fossile remontée à la surface, d'une vérité oubliée que la main aurait soudainement retirée du limon. Dans le trait du graveur il y a avant tout le souvenir de ce tremblé.

Bien que dessinant depuis l'enfance, bien qu'admiration et encouragée par ses proches, il aura fallu plusieurs circonstances extérieures pour qu'Astrid de La Forest accepte de s'avouer à elle-même qu'elle était une artiste. Une opportunité offerte par une affiche du Théâtre des Amandiers que dirige alors Patrice Chéreau lui permet de réaliser un premier monotype, un champ de blé, qu'elle tire sur sa propre presse. Occasion inespérée qui lui donnera l'impulsion et le courage nécessaires pour poursuivre ses recherches, qui favorisera des rencontres, et engagera par ailleurs l'artiste à regarder autour d'elle ce que font les autres. Astrid assumera encore durant plusieurs années, entre 1990 et 1999, le métier de dessinatrice d'assises pour la télévision française, ce qui ne manquera d'aiguiser son œil et d'accoutumer sa main à la vitesse. Après plusieurs années d'apprentissage et de perfectionnement des techniques de l'estampe auprès d'Yvonne Alexieff à l'atelier de l'ADAC, elle commence à graver et imprimer pour elle-même sur sa presse installée en Bourgogne jusqu'au jour où elle ose enfin pousser la porte du célèbre Atelier Lacourière, situé dans le quartier de Montmartre à Paris. L'accueil chaleureux qui lui est réservé sera décisif et incitera Astrid à se consacrer, dès ce moment-là, entièrement à son art.

Ses premières gravures réalisées à l'eau-forte témoignent aussitôt de la liberté qu'elle prend avec les habitudes du médium en les adaptant à sa vision de peintre. Dans le souvenir admiratif des Expressionnistes allemands du début du siècle, taillant sans ménagement dans le bois de violents éclats et déchirures qui dynamitent la feuille, Astrid dégage, à l'aide d'un grattoir qui écorche en profondeur le vernis de bitume – plus tard violemment mordu à l'acide nitrique –, des formes simples, denses, qui semblent se déchirer au contact du vide. Sur le blanc du papier les traits d'un noir agressif font vibrer la lumière aux franges : feuillages et branchages écartelés traduisent un singulier besoin de sortir à l'air libre. D'emblée, au cours de ces premiers essais, on constate que l'artiste s'éloigne résolument du langage classique de la gravure, lequel préfère

toujours construire ses images par la réflexion des croisements de tailles et contretailles ou par le dosage calculé des valeurs. Son geste, à elle, est avant tout de décision, d'incision. Le noir est une flèche lancée comme à l'aveugle. Des paysages qui s'échelonnent sous son regard et dans lesquels elle aime à faire de longues marches, elle retient tout d'abord les grands rythmes : élans des collines, courbes et vallonnements. Pour autant elle n'oublie jamais d'y marquer les accents et les lacunes qui en dessinent la configuration : sillons, lisières, quinconces et damiers, qui désignent aussi bien la solitude que l'activité des campagnes.

L'énergie du noir, les virtualités expressives de l'encre – souplesse, profondeur – contrastant avec la surface neutre de papiers toujours amoureuxment choisis en raison de leur résistance ou de leur transparence, voire de leur teinte, sont immédiatement perceptibles. Les jeux d'opposition ne résultent pas en l'occurrence d'une spéculation mais d'un constat presque instantané de leurs effets capables de restituer à la fois la sensation d'espace et de lumière. Une science des contours proprement intuitive permet de faire jaillir les figures du fond indistinct où elles se tiennent, les rapprochant de notre œil : à quoi contribue également une condensation extrême des masses que renforce encore leur disposition comprimée entre les marges. De là, sans doute, l'intensité avec laquelle les images nous adressent leur regard interrogateur ; de là, enfin, cette diversité de sensations éprouvées – toucher, caresse ou irritation, mouvement de repos ou envol – devant telles plantes, arbres, oiseaux. Images comme en suspens où le noir est autant ferment de vie, respiration, que dispensateur de rêve.

Un des caractères singuliers de l'art d'Astrid de La Forest, et qui dans son domaine le rend unique, consiste à n'être ni complètement l'approche d'un graveur, ni complètement celle d'un peintre. Elle revendique à la fois un besoin d'espace, une gestualité, un usage de la couleur qui l'apparentent à la peinture, mais d'un art de peindre qui ferait appel à l'encre d'imprimerie et exigerait d'être soumis au passage sous la presse.

Le vrai secret de son art se situe là, dans cette décision de subordonner ses études sur nature à la nécessité d'un filtre, d'une sorte de retard susceptible de concéder une plus grande expression à son image. L'incision du trait dans le métal, l'encrage de la plaque et le tirage de celle-ci sous les

rouleaux constituent pour l'artiste des étapes qui non seulement la libèrent d'une certaine responsabilité, mais l'obligent à des simplifications salutaires. Grâce à l'entame opérée par la pointe dans le métal, puis au gré des éraillures, des taches et traînées de l'aquatinte ou encore de la brûlure du carborundum, les interprétations transposées sur la plaque y gagnent à la fois du tranchant et une indéniable densité.

Certes Astrid de La Forest commence toujours par dessiner sur le vif. Elle couvre d'entiers cahiers de croquis au lavis ou à l'aquarelle. Travail d'observation minutieuse au cours duquel elle cherche à maîtriser son motif, à en préciser les mouvements intérieurs, les points d'ombre, la lumière, à y reconnaître ensuite les forces en jeu, les jointures, enfin à en comprendre les écarts et les nuances. Cette première approche se satisfait volontiers d'un certain réalisme. C'est dans cet immense réservoir de croquis tracés à l'aide du pinceau qu'elle va choisir le sujet dont elle décide de porter à plus grande échelle tout ou partie, en le faisant passer par le chemin de la gravure. Pour quelle raison ? Pourquoi ne pas en rester là ? Si les études devant le motif ont pour fin de prendre la mesure de celui-ci, elles ne sont pourtant pas le résultat définitif auquel Astrid souhaite parvenir : elles lui servent de base pour transposer, dans l'atelier, à l'aide du seul couple noir et blanc, les jolies du dessin et les séductions de la couleur en un langage porteur de l'élémentaire. Pareil souci se déduit de la vélocité avec laquelle elle érafle le cuivre, omettant presque volontairement de soigner son trait, préférant de loin conserver le juste élan et l'exactitude des rythmes qui scandent le paysage.

La chose est ainsi : dans l'économie de son travail, la lente appropriation du sujet dans la nature doit paradoxalement prendre de la vitesse dans l'atelier : Astrid réserve au retour dans celui-ci le soin de restituer le surgissement des choses, comme si celles-ci s'ouvraient pour la première fois sous ses yeux. Dans sa profusion, le monde du dehors demeure toujours trop bruyant, trop divers. Dans le calme de l'atelier, en revanche, devant sa plaque, lors du choix des instruments, au cours de la préparation des encres, de la mise à plat des papiers, elle travaille à affiner sa vision, à se débarrasser des scories du contact

direct avec l'objet afin de regagner le cœur de la sensation intime. C'est la main (et tout ce qu'elle cuisine, en autant de gestes devenus au gré du temps presque automatiques) qui désormais conduit l'aventure et lui permet de redécouvrir la fraîcheur du monde. Tout se passe comme si la réalité perçue par l'œil ne pouvait se révéler véritablement que dans cette distance prise par la main. Les décisions de celle-ci établissent la juste mesure, entre contour, profondeur, retrait, si bien que dans cet effort d'épurement, le motif devient dans le même temps plus proche et inaccessible. Du fait qu'il n'existe chez cette artiste aucune intention métaphysique et qu'elle ne manifeste jamais la moindre tentation d'expliquer, nous nous retrouvons face à la sensation pure, dans cet éclair fulgurant qui précède toute articulation par le concept. Voir résulte ainsi d'un choc frontal entre la réalité qui se dérobe sans cesse et les signes qui tentent d'en isoler et définir l'altérité. Avant les mots, sans démonstration.

Car si la condition pour percer le secret des choses consiste, dans un premier temps, à savoir les nommer avec exactitude, il faut que la main sache plus tard se délester des lenteurs de la prose pour atteindre à l'éclat du poème. Dans cette démarche il est un signe qui ne trompe pas : aux yeux d'Astrid de La Forest, la lithographie – pourtant si proche parente de l'aquarelle par la fluidité des touches et ses transparences – ne s'est jamais affirmée comme le moyen adéquat pour faire sonner pleinement les rimes visuelles qu'elle souhaitait faire entendre : ses effets de surface, privés de relief, demeurent trop nuancés. Se jeter au cœur de la bataille du noir et blanc exige un instrument qui soit plus brutal, plus tranchant – tout en laissant pleine latitude à la spontanéité. Or, cet outil providentiel, le graveur va en avoir la révélation dans l'atelier de Raymond Meyer, grâce au peintre Jean-François Reymond qui lui en dévoile

les capacités expressives : le procédé du carborundum, puisqu'il s'agit de cette technique rare, offre en effet le double avantage de pouvoir être, d'une part, posé au pinceau sur la plaque de métal, et d'assurer de cette façon la vitesse d'exécution recherchée, et d'autre part de déposer à la surface de la plaque des aspérités auxquelles l'encre se prend et qui, une fois celle-ci reportée sur le papier, donnent naissance à toutes formes de brillances et de plissements. Le calibre des grains formant cette préparation abrasive et la densité avec laquelle

¹² l'artiste décide de la distribuer sur sa plaque engendrent des variations d'épaisseur et de tonalité qui accrochent l'œil. De telle sorte qu'à la simple perception visuelle s'ajoute encore

la sensation tactile, gage d'une proximité palpable.

#

Dans l'atelier de Raymond Meyer, à la fois technicien de génie, créateur et conseiller attentif à ses doutes et questionnements, Astrid de La Forest découvre, outre les secrets de la gravure au carborundum, la possibilité de réaliser des compositions tirées sur des feuilles de papier de très grand format. Cela dit, elle ne fait pas ce choix pour se conformer à une mode : cette ouverture au large répond directement à ses ambitions de peintre. Depuis toujours l'artiste accueille « en se laissant porter » les choses – paysage, arbre, animal – qui s'imposent à elle sans explications. Tant et si bien qu'un jour, à la suite d'une visite au Jardin d'acclimatation, elle constate qu'une tribu de singes est venue, « par un chemin de traverse », occuper son atelier et lui demander asile. Elle-même semble n'y être pour rien : ce sont les animaux et leur irruption soudaine dans son champ de vision qui réclament cette nouvelle mesure. Forte de ces moyens récemment découverts, Astrid décide de répondre à cette sollicitation en s'attaquant à d'audacieuses compositions : le noir, déposé sur la feuille en larges masses grâce au procédé du carborundum, favorise toutes sortes de mouvements, des trajectoires, des frottements, qui découpent avec netteté la figure sur le vide pour la projeter vers l'avant : ayant conquis suffisamment de place pour gesticuler et converser, ces singes sont désormais face à nous, vivants, interrogateurs, fraternels.

En l'occurrence, même la distribution des formats a son importance. Chacun indique un tempo qui vient ajouter sa touche à la perception

visuelle : pour les bêtes à l'étroit entre les marges, un vivace qui accompagne leurs contorsions ; ailleurs, les formats allongés semblent suivre la ligne lente et boisée du violoncelle tandis que les papiers taillés dans la hauteur permettent à la voix de lancer son appel et de tenir haut la note, comme dans ce *Triptyque du Grand Pin* qui reste l'une des plus belles réussites de l'œuvre...

On oublie parfois à quel point la collaboration avec un atelier de gravure peut être bénéfique pour un artiste. Non seulement Astrid reçoit auprès de Raymond Meyer l'aide technique nécessaire mais, lors des discussions autour de la presse, elle se nourrit également d'expériences et d'idées qui stimulent son imagination. Lors de ses séjours répétés à Pully, elle perfectionne sa connaissance du médium, en obtient de plus en plus d'effets : transposant sur le métal une série de dessins esquissés à l'avance chez elle, le graveur y élargit sa vision de peintre en la déployant dans de majestueuses calligraphies où viennent s'inscrire peu à peu des pins secoués par le vent, des hérons étirant leur long cou et, bientôt, à la faveur d'une résidence en Tasmanie, cette imposante approche d'un massif de montagnes dont les proportions et les rythmes évoquent la peinture chinoise. À la manière des Orientaux, Astrid de La Forest ne cherche pas tant à reproduire un paysage précis qu'elle ne tente de traduire les sentiments que lui inspire la nature et, plus encore, en accentuant les grandes forces, de transmettre l'esprit qui l'anime.

Puisant ses exemples dans la peinture chinoise, elle s'emploie à ménager dans ses images un espace où les choses semblent dériver, plongées dans un suspens qui ne dit pas tout, qui échappe à la fois au rêve d'un monde idéal et à la description trop exacte du réel. Dans cette « marge » prend place le subtil décalage entre ce que l'œil voit et ce que la main transcrit : et c'est de cet écart, entre l'évidence d'une présence et les vestiges de son effacement, que l'émotion parvient à se libérer. Chaque fois que le langage est à la hauteur de l'émotion, l'image qui résulte de cette lutte incessante entre ces deux acteurs de l'œuvre – l'œil et la main – a toutes les chances de nous retenir et, mieux encore, de nous convaincre.

Profitant du temps libre que lui laisse le tirage de ces grandes plaques, confiées au taille-doucier, Astrid se rend dans les vignobles du Lavaux avec son matériel d'aquarelliste. Là, c'est un véritable choc. Du haut de ces pentes dessinées par l'échiquier des plants, le regard plonge à pic sur le miroir du lac et se heurte au loin à la chaîne des Préalpes de Savoie. Sur ces coteaux, horizontalité et verticalité se conjuguent comme par enchantement, confondues selon les jours, les heures, dans une transparence bleue, rose ou ocre. Conséquence de ces

¹⁴ échappées face à l'étendue et à la profondeur, l'artiste exécute une série de pointes sèches, très libres, rayant à peine le métal, qu'elle superpose aux feuilles de papier Japon précédemment travaillées à l'aquarelle. L'association des deux techniques lui permet de libérer l'espace et du même coup de suggérer en quelques traits sobres la vibration de la lumière à la fois onde et particules. L'opposition des accents marqués à la pointe sur le lavis diaphane

assure la fusion du proche et du lointain.

La couleur fait alors, dès cette époque, son apparition dans l'œuvre du peintre-graveur, répondant à un besoin de suggérer autrement la lumière et ses altérations. Les taches, traces et traînées du pinceau, disséminées en touches subtiles sur le papier, traduisent la vibration du flux lumineux, en marquent les paliers auxquels viennent se mêler les traits noirs griffés à la pointe. Toujours à l'affût de nouvelles solutions, à la fois plus expressives et mieux accordées à son amour du poème imprimé, Astrid décide dans le même temps de s'essayer au procédé du monotype. Comme son nom le laisse entendre, ce dernier permet d'obtenir une épreuve unique à partir d'un support préalablement encré. Il relève toutefois de l'art de l'estampe dans la mesure où l'artiste a recours à une matrice qui ne délivre son image qu'après un passage sous la presse. Cette technique, que Degas ou Gauguin pratiquèrent avec bonheur, associe effectivement les préoccupations du peintre aux recherches du graveur. Après avoir choisi un support non poreux, métal, carton fort ou plexiglas, Astrid y trace au pinceau, ou au rouleau, son dessin à l'aide d'encres grasses, propres à l'impression. Elle procède ensuite à de nombreux essuyages qui allègent la couche d'encre, y créent des mouvements, des ouvertures. Une fois ce travail achevé, la matrice, vierge de toute entaille ou morsure, est glissée sous la presse. Au cours du tirage, la feuille de papier recueille cette

préparation posée à la surface de la plaque. En fonction de la charge de matière écrasée par les rouleaux, en fonction de la pression de ceux-ci, de la qualité des encres, de leur fluidité, de leur imprégnation/absorption par un support plus ou moins réactif, on obtient des résultats très variés, souvent aléatoires où la présence du mouvement et les effets chromatiques sont particulièrement sensibles.

C'est sans aucun doute pour cette raison qu'Astrid de La Forest a souvent adopté cette technique – en complétant le résultat obtenu par une seconde plaque gravée à la pointe.

Car le monotype lui permet non seulement de conserver intacte la rapidité de son geste¹⁵ initial, ce moment de la saisie du motif, mais d'établir dans le même temps une distance

ressentie comme nécessaire – comme s'il fallait que la sensation subisse une sorte de décantation lors du passage à l'expression. Ce « retard », on l'a déjà évoqué, est primordial chez

cette artiste, il appartient de manière essentielle à sa vision, toute chose vue et éprouvée ne

pouvant rejoindre son secret qu'après avoir franchi cet « espace du dedans » que décrivait

Henri Michaux. Sans parler de l'opération de transfert infiniment sensuelle, conjuguant

arrachement et révélation, au moment où la main relève délicatement le papier imprimé de son support de métal.

Mais il y a peut-être une autre raison qu'impose le spectacle des Alpes auquel l'artiste s'affronte ici, motif naturellement stimulant pour un peintre autant qu'il peut être un archétype intérieur. Ces formes, masses, élans – et les infinies variations que l'heure, les saisons ou la lumière y inscrivent – constituent comme une chambre d'échos où se croisent en résonnant traits, surfaces, profils, ombres, gouffres et élévations. Dans certaines planches, le lac, dans d'autres, la nuit étincelante, font office de grand miroir qui, ainsi frappé, répercute le secret de la montagne, dissimulé en ses arêtes et ses plis. De telle sorte que l'emploi de la plaque polie et de sa

faculté à refléter la vision, après qu'elle a heurté la rétine et inversé la sensation, se révèle d'une cohérence absolue.

En 2015, au retour d'un séjour en Irlande, ressentant le besoin de traduire son émerveillement devant la singularité de ces contrées, Astrid de La Forest décide d'exploiter et d'approfondir les ressources expressives offertes par le procédé du monotype. Dans la série de grands paysages en couleurs qu'elle réalise alors, les interventions à la pointe ont quasiment disparu. Seuls demeurent en surface les lents étirements du pinceau ou du rouleau qui

unissent dans une lumière diffuse et comme apaisée les bandes de ciel, de terre et d'eau. S'opère par ce biais un changement radical de la perception du temps dans ces images : contrairement aux attaques du noir et de l'acide qui précipitaient le regard à la surface du papier, le spectacle se révèle désormais à nos yeux au terme d'une durée attestée. Les formes émergent avec plus de lenteur, comme si elles avaient dû traverser un rideau de brume, franchir une distance où l'artiste se serait attardé en attendant de délivrer sa main. Comme l'a bien observé Alain Madeleine-Perdrillat ¹, le recours au monotype fait intervenir un élément nouveau dans l'approche d'Astrid de La Forest : l'épaisseur de la mémoire, et avec elle son dédale de secrets enfouis. Oui, ce détour par la plaque encrée est comparable à la décantation opérée par la mémoire. Les mouvements glissés, comme par vagues, que dessinent les encres appliquées au rouleau ou à la brosse sur le papier, induisent à une méditation en profondeur. Dans l'échelon des souvenirs comme dans la transition entre les plans, les couleurs ont pâli, les frontières ont perdu de leur netteté. Au cours de cette dérive le long des eaux, le rythme de la respiration s'est ralenti, et puis, comme par enchantement, est affleuré le rêve d'un pays d'enfance que l'on n'oublie jamais, d'un silence immense d'où ne

s'élèverait plus que le chant du poème visuel, sa ligne confondue à la lumière.

Mais tenter d'atteindre, comme nous le propose Astrid de La Forest, la vérité cachée dans ces incessantes métamorphoses du ciel et de la terre ne nécessite pas seulement une mise à distance : cela engage du même coup l'artiste à revenir sans cesse à son motif, à en multiplier les lectures. L'identité s'obtiendra moins au terme de modifications autorisées par le

recours aux états – dont usent volontiers les aquafortistes – qu’à la suite d’innombrables recommencements où le regard cherche chaque fois à revenir à l’origine, par superpositions, effacements, et parfois même – quand le graveur décharge le surplus de matière sur une nouvelle feuille de papier – par un troublant dédoublement, ajoutant de la distance à la distance et du silence au silence.

Astrid de La Forest fait donc sous nos yeux la démonstration que toute aventure en art est le produit d’un dialogue serré, immanquable, entre la vision et la technique, que l’une et l’autre se stimulent réciproquement dans la mesure où voir n’est pas tant l’accomplissement d’un but que la poursuite acharnée d’un espoir : celui d’accueillir le monde tel qu’il se transforme à tout instant, au-dehors comme en nous-mêmes. C’est pourquoi, quand l’artiste travaille face au monde extérieur, il ne cesse d’ajuster ce rapport, qui lui est propre, entre le motif éloigné – plante, animal, bientôt îles ou montagnes – à la main quêtant sur la feuille la juste réponse : entre l’inconnu et son désir. Toute approche est de la sorte aussi bien un déchirement.