

LUMINESCENCES
d'Emmanuelle Amsellem
Galerie Philippe Gelot
27 février - 14 mars 2018
Commissariat /
Sébastien Mullier



Emmanuelle Amsellem, dans son atelier à la Cité internationale des arts, peignant le tableau *Figures 3D/N10*

PUISSER DANS LA COULEUR LA STRUCTURE
DE L'ESPACE-PENSÉE

DANS L'ÉPAISSEUR DES BLEUS, ÉCOUTER
LE MESSAGE SYMPHONIQUE DE CETTE
MÉTAMORPHOSE VITALE DE LA COULEUR
EN LUMIÈRE.

CHEZ EMMANUELLE AMSELLEM, CETTE
LUMIÈRE DEVIENT FORMES ET ORGANISME,
POSSÉDANT SA PROPRE MAGIE RÉVÉLÉE
AU TOUCHER DU COUTEAU, CONCERTANTE
EN SOURDINE DANS L'ESPACE DE LA DURÉE.
CETTE PEINTURE S'ÉCOUTE AUX
FREMISSEMENTS DE L'ESPRIT QU'ELLE
PROVOQUE QUAND LE REGARD S'ANIME...

Au sein d'une visite d'atelier J-F JAEGER
le 14 septembre 2014

Jean-François Jaeger



Emmanuelle Amsellem

[29, rue Saint Paul 75004](#)

[Paris](#)

+33(0)1 40 27 00 50

+33(0)6 45 03 95 31

[gelot.philippe@orange.f](mailto:gelot.philippe@orange.fr)

[pgelotgalerie.wordpress.](http://pgelotgalerie.wordpress.com)

com

Biographie

Emmanuelle est une artiste peintre,
née en France en 1962.

1982-1983 Section Dessin Académie de la Grande Chaumière, Paris
vit et travaille à Paris et à l'étranger.

Prix de peinture



2009 Remise du prix Claude
Berthault
Académie des Beaux-Arts
(Institut de France)

1990 Salon des Turons, Tours (37)
Diplôme Officiel du Jury,
Médaille d'Or de la peinture
Internationale

1992 62e Salon de Printemps, Clichy-la-
Garenne (92)
Diplôme : Peinture et Couleurs, Prix du
public

1989 Osaka, Festival International Paris-
Osaka,
Diplôme du Jury et du Public

Bourses

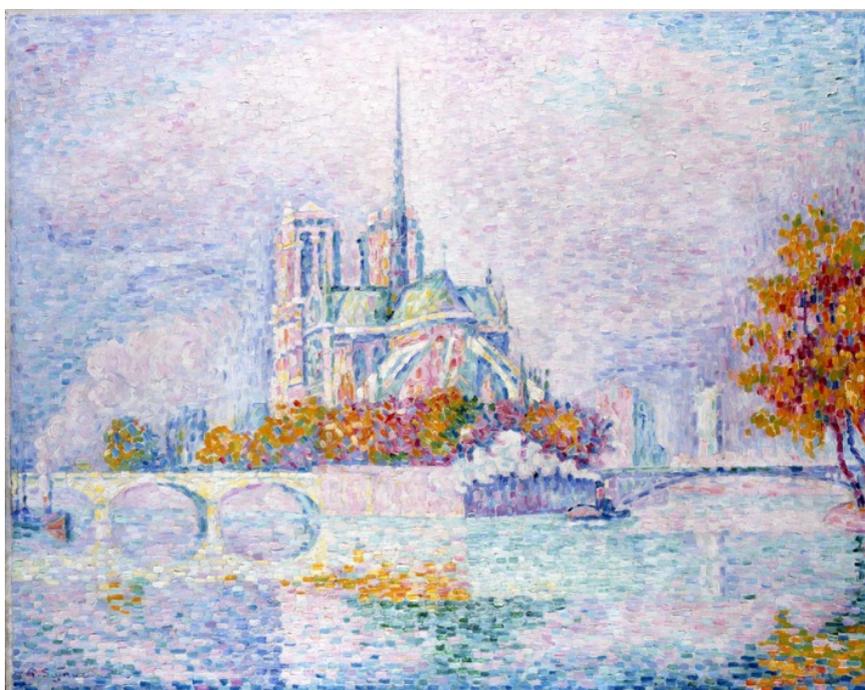
2004 à 2007 Soutien de l'Académie des Beaux Arts — Institut de France
(dans le cadre de sa Commission des Aides et Encouragements)

Luminescences d'Emmanuelle Amsellem

C'est en méditant sur un chef-d'œuvre divisionniste de Paul Signac et sur les « séries » de Claude Monet qu'Emmanuelle Amsellem a inventé par l'usage du couteau une technique résolument singulière, méthode aussi exigeante que poétique, un « néo-impressionnisme abstrait¹ » à la recherche de la lumière : l'absolu de la couleur monochrome.

*

Les toiles baptisées *Variations* ou *Figures* réalisent aujourd'hui la mission que Signac avait à la fin du XIX^e siècle assignée à la peinture : produire « un maximum de couleur et de lumière ». Emmanuelle Amsellem a eu en effet le privilège d'observer quotidiennement pendant quinze années un tableau de Signac, *Notre-Dame de Paris* (1920), œuvre fondatrice qui lui a indiqué le chemin à suivre pour parvenir à cet éclat *maximal* : c'était la *fragmentation* de la matière picturale et, partant, de la couleur et de la lumière,



Paul Signac, *Notre-Dame de Paris*, huile sur toile, 71 x 90 cm, 1920,
Collection Privée

¹ La formule est d'Arthur Cohen dans son article « Un néo-impressionnisme abstrait. Sur les *Variations* d'Emmanuelle Amsellem » (2009).

fragmentation par le pinceau qui caractérisa d'abord la touche « virgulaire » de Monet puis la touche « divisée » de Signac². Sur la base de principes qu'elle a elle-même intuitivement déduits de ce tableau au nom de cathédrale, Emmanuelle Amsellem a choisi de s'approprier par « le pointillisme au couteau » un genre moderne, le monochrome abstrait, et les pigments à l'huile de trois couleurs : quatorze pour le bleu, cinq pour le noir, trois pour le blanc. Le défi de l'artiste est de réussir à éveiller par les propriétés mêmes de la *matière* un nombre infini de valeurs chromatiques et lumineuses, toujours nouvelles et insoupçonnées, du plus sombre au plus clair comme du plus mat au plus brillant. Grâce à la fragmentation de la couleur par la touche s'opère le miracle de ces toiles prismatiques et chatoyantes, parfois même iridescentes : c'est l'incessante métamorphose de la lumière, lumière qui ne cesse de varier au gré des heures, des jours, des saisons, selon la nature de l'éclairage – solaire ou artificiel – ou encore suivant le sens de l'accrochage, l'angle de vue et la position du spectateur... La peinture, dès lors *vivante*, nous invite, comme le ferait une sculpture, à une mobile contemplation.

De ce regard même doit naître l'*émerveillement*. « L'art, c'est éveiller, réveiller, réchauffer – *élever* », déclare Emmanuelle Amsellem. En cela, elle s'inscrirait dans la continuité des « séries » de Monet, qui devaient (disait Clemenceau) restituer par le « miracle » de la peinture « des passages de lumière », « les frémissements d'une rétine émerveillée³ », celle du peintre lui-même. Mais là où Monet représentait savamment d'une toile à une autre les divers états lumineux d'un même *objet* réel – ainsi « l'enveloppe » de la cathédrale de Rouen, du matin jusqu'au soir, du printemps à l'hiver –, l'artiste contemporaine aspire à activer dans une seule et même toile les innombrables valeurs qui résultent de la seule *matière* pigmentaire, de ses combinaisons et de ses évolutions. Cette métamorphose, elle l'a baptisée « respiration ». Les pigments, non vernis, interagissent librement avec l'air ambiant et se modifient dans l'espace comme dans le temps sur un plan à la fois visuel et physique, si bien que le tableau n'est jamais le même, que *chaque* toile s'avère une infinité de toiles, une « série ».

La lumière qui naît de la matière vient bien moins du monde (ce qui exclut la figuration) que de l'espace même de la toile. S'impose alors le paradoxe d'un tableau qui serait littéralement *une fenêtre ouverte sur l'intérieur*, sur le dedans, volets fermés ou paupières closes : sur un intérieur spatial – appartement ou habitacle – et sur une intériorité spirituelle, une chambre mentale – à la fois psychique et mystique. Hantée par la formule jadis extraite du *De pictura* d'Alberti (1436), « *aperta finestra* », la peinture contemporaine renouerait tout en la renouvelant avec la théorie *classique*, renaissante, de la lumière, telle que l'avait formulée par exemple le philosophe florentin Marsile Ficin dans son *De amore* (1469) :

« Qu'il y ait dans les yeux et le cerveau une lumière, si faible soit-elle, en peuvent témoigner nombre d'êtres vivants qui voient la nuit et dont les

² Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (1899).

³ Georges Clemenceau, *Claude Monet. Les Nymphéas* (1928).

yeux brillent dans l'obscurité. Et de même si l'on exerce avec le doigt une certaine pression et torsion sur le coin de l'œil, on a l'impression de voir à l'intérieur un cercle lumineux⁴. »

L'artiste contemporaine poursuivrait l'ambition de conférer à la matière des pigments eux-mêmes cette faculté que Ficin reconnaissait à l'œil et au cerveau, faculté de *produire* véritablement de la lumière – et non simplement de la réfléchir. Ce rêve de la pensée renaissante, on le sait, s'est dissous dans ce que la science contemporaine, plus exacte, a appelé *nyctalopie*, *persistance rétinienne* ou *phosphène*... Mais la peinture d'Emmanuelle Amsellem n'a pas renoncé à cette aspiration, plus philosophique que scientifique : rendre au spectateur la faculté de voir exclusivement avec les yeux de l'esprit, et ce, en suscitant une lumière interne – ou intérieure. C'est toute la leçon de cet autre maître que l'artiste admire, le théoricien de la « *nécessité intérieure* » et du « *spirituel*⁵ », Kandinsky. Ainsi l'œuvre d'Emmanuelle Amsellem est-elle l'héritière du néo-impressionnisme – par sa recherche perpétuelle de la lumière – et de l'abstraction – par le primat accordé à l'intériorité.

Paysages

Du bleu au noir, les trois *Variations* se présentent comme de véritables *nocturnes abstraits* : le peintre semble avoir fermé les yeux pour mieux *songer* – rêver ou penser, sommeiller ou méditer –, faisant de la toile une fenêtre close aux stores vénitiens, la fenêtre de son esprit. Nous contemplons une pure vision, image mnésique ou hypnagogique, un paysage mental. Selon le sens de l'accrochage, les lignes de la Nature, bleues au crépuscule, noires à minuit, se métamorphosent : verticales, elles évoquent une forêt ; horizontales, elles suggèrent une mer. Dans ces trois nocturnes chatoyants, les troncs et les ondes font frémir des lignes silencieusement musicales, celles d'un clavier ou d'une portée, selon l'art de la *touche*. Tout s'y divise alors en autant de notes à l'infini, les arbres en écorce, les vagues en écume. Scrutateur ou méditatif, l'œil contemporain suit les réseaux innombrables de la matière, élémentaire ou pigmentaire, et leurs « passages de lumière » : il est tantôt Tristan, chevalier perdu dans la forêt du Morois, tantôt Ulysse, navigateur égaré sur la mer Méditerranée... Parmi la nuit aventureuse, nuit sans ciel ni étoile, le regard erre et recherche, jusqu'à ce qu'il découvre que l'errance – ou l'erreur – était, non pas l'obstacle à la recherche mais son but même. Le chemin se confond avec sa propre fin, car ici la lumière se révèle *partout*, merveilleuse, qui éclaire le parcours de l'œil et l'itinéraire de l'âme dans une commune et énigmatique initiation.

⁴ Marsile Ficin, *Commentaire sur Le Banquet de Platon ou De amore*, Septième discours, chapitre IV.

⁵ Vassili Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1910).



Variations N7, huile sur toile de lin,
90 x 90 cm, 2010



Variations B15, huile sur toile de lin,
100 x 100 cm, 2008

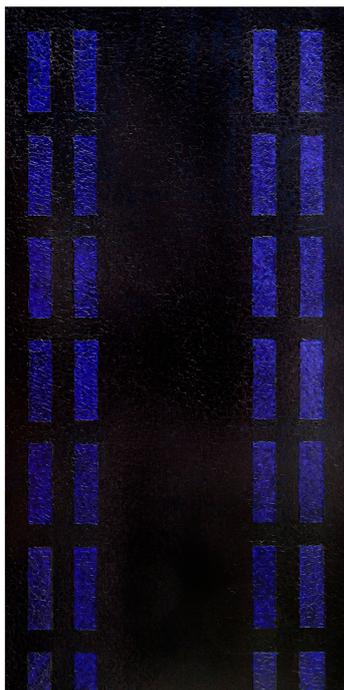


Variations B11, huile sur toile de lin,
100 x 100 cm, 2008

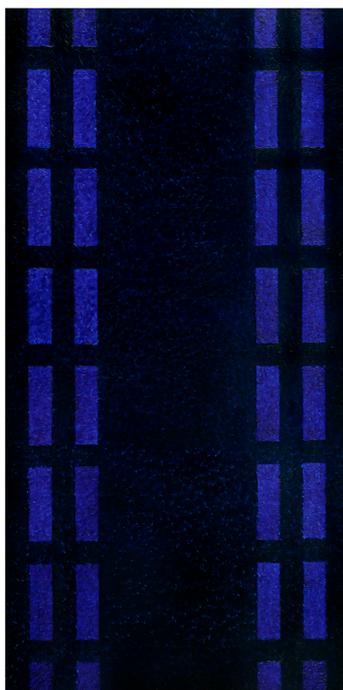
Chambres noires

La chambre mentale du peintre est parfois envahie par les ténèbres d'une moderne *camera obscura*, la chambre noire d'un laboratoire photographique ou cinématographique. Les toiles *Figures B1* à *3* constituent un triptyque que l'artiste a elle-même baptisé « Série Technicolor ». Les tableaux peuvent se relier par leurs motifs rectangulaires et s'accrocher verticalement pour faire se dérouler une pellicule perforée. Plongés dans une chambre noire, les pigments se retrouvent soumis à ces principes qui régissent les techniques argentiques du film : la révélation et la sensibilité. Dans son laboratoire qu'est le triptyque, l'artiste réalise des expériences chimiques et optiques : elle analyse les interactions chromatiques et lumineuses entre les pigments en variant d'une toile à une autre la combinaison entre les motifs, clairs et toujours peints avec le même bleu, l'outremer français, et le fond sur lequel ils se détachent, fond plus ou moins sombre selon le second bleu employé (bleu Sennelier, bleu de Prusse Sennelier ou bleu de Prusse

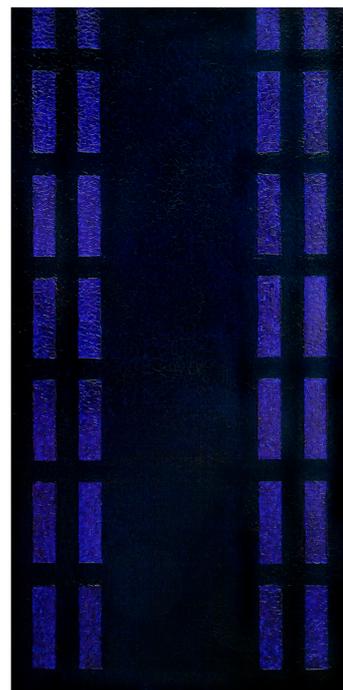
Giorgian). La référence au cinéma est ici décisive : par son chatoiement, la peinture, art fixe, se rapproche de l'image mobile : elle s'*anime* alors, à la fois au sens moderne – elle se met en mouvement – et au sens antique – elle acquiert une *anima*, une âme. La peinture se fait *spirituelle* : la buée inégale que l'on distingue dans le fond sombre et que l'artiste appelle « points de *respiration* » attesterait qu'un *esprit*, peut-être défunt, habite la pellicule. Par ses bleus sombres et chatoyants, la « Série Technicolor » renouerait avec les origines spirites du cinéma argentique, cet art de faire apparaître les esprits.



Figures B1,
huile sur toile de lin,
60 x 120 cm, 2009



Figures B2,
huile sur toile de lin,
60 x 120 cm, 2009



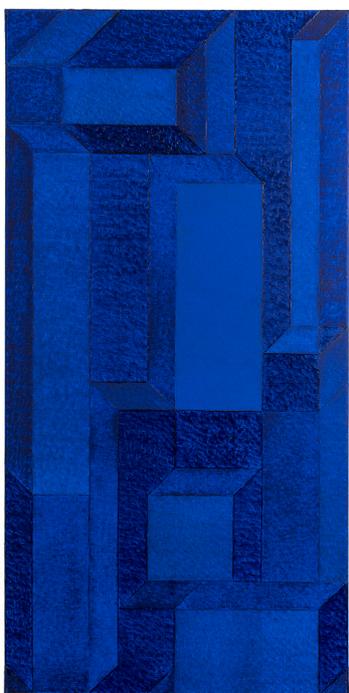
Figures B3,
huile sur toile de lin,
60 x 120 cm, 2009

Vitraux

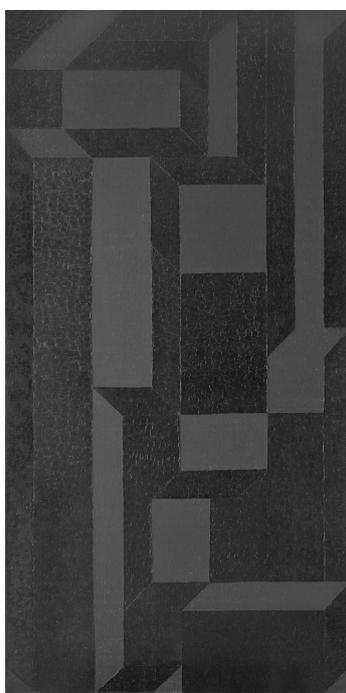
De Signac à Monet, de *Notre-Dame de Paris* à la « série » des *Cathédrales de Rouen*, Emmanuelle Amsellem est habitée par un rêve architectural qui fut depuis le Moyen Âge celui des maçons et des maîtres-verriers de l'art français. Les toiles peintes avec la technique du « pointillisme au couteau » empruntent toutes en effet au modèle du vitrail ; or cette fenêtre ne révèle pleinement l'éclat de ses couleurs et de sa lumière que si on la contemple *de l'intérieur*. Vitraux, les *Variations*, mais plus encore vitraux, les *Figures* : bleu, noir ou blanc. Ces tableaux se distinguent par leur construction géométrique, à la fois complexe, rigoureuse et aérienne, de la bidimensionnalité à la tridimensionnalité. Les

Figures rendent ainsi hommage à la splendeur des intérieurs architecturaux, qu'ils soient profanes ou sacrés.

En associant au format vertical (60 x 120) la sobriété des lignes ou des couleurs et la brillance de l'huile, certains de ces tableaux se présentent comme de véritables panneaux décoratifs qui auraient l'élégance et le lustre des paravents laqués et des verrières de l'Art déco. Ces toiles participeraient à la composition d'un intérieur – bureau ou fumoir, boudoir ou chambre à coucher... – qui rendrait visible cette chambre mentale qu'est le cerveau de son ou de sa propriétaire. Ce décor idéal et idéal, Baudelaire l'avait désigné en son temps comme « un *révoir*⁶ », et Mallarmé à sa suite, comme « une chambre, meublée de [s]a pensée ». Véritable fenêtre de l'esprit, chaque tableau accroché au mur matérialiserait, extérioriserait les idées de son collectionneur, à moins qu'à l'inverse l'usage de la perspective n'invitât le spectateur à entrer *dans* le tableau lui-même et à l'habiter.



Figures 3DB1,
huile sur toile de lin,
60 x 120 cm, 2011



Figures 3DB1,
huile sur toile de lin,
60 x 120 cm, 2011
Collection privée



Figures 3DBc3,
huile sur toile de lin,
60 x 120 cm, 2011

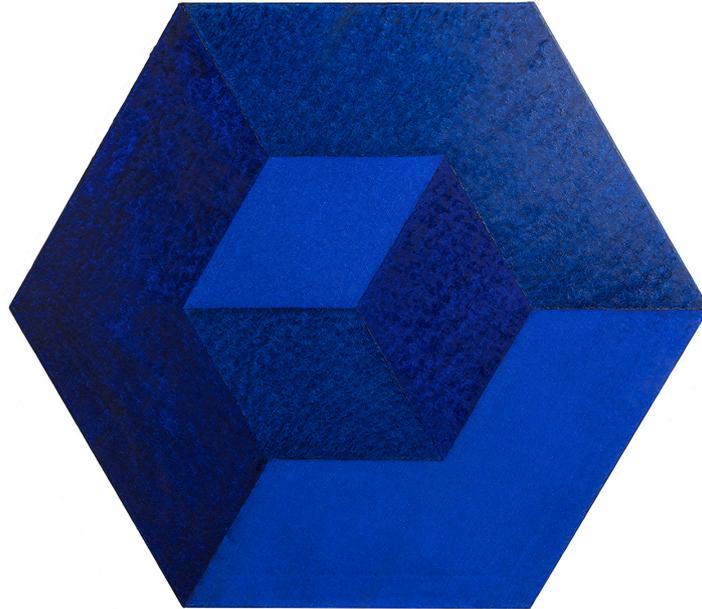
⁶ En 1852, Baudelaire faisait précéder sa traduction d'un essai d'Edgar Poe, *Philosophie de l'ameublement*, par une préface qui s'ouvrait elle-même sur ce terme d'architecture inouï, néologisme éminemment poétique : « Quel est celui d'entre nous qui, dans de longues heures de loisirs, n'a pris un délicieux plaisir à se construire un appartement modèle, un domicile idéal, un *révoir* ? Chacun suivant son tempérament a mêlé la soie avec l'or, le bois avec le métal, atténué la lumière du soleil, ou augmenté l'éclat artificiel des lampes, inventé même des formes de meubles, ou entassé les formes anciennes. »



Figures 3D B7, huile sur toile de lin,
ø 80 cm, 2015

Cette dimension *spirituelle* des *Figures* relève parfois moins de l'intellect que de l'âme, moins de l'art profane que de l'art sacré. Si le format, rectangulaire ou hexagonal, fait de la toile peinte un vitrail d'église, verrière ou rosace, les lignes de la figure géométrique évoquent quant à elles les barlotières de fer, et les crêtes de pigments élevées par le couteau, les plombs de sertissage. La matière picturale, fragmentée à l'infini, n'est plus monochrome mais polychrome comme le verre dans un vitrail : ainsi le bleu peut-il devenir vert, mauve, violet ou noir ; le noir, brun, bleuté, gris ou argenté ; le blanc, jaune, ivoire, gris ou bleuté... Cette splendeur irisée serait bien l'indice d'une autre lumière, plus que naturelle, mystique et métaphysique. La peinture emprunte ici à l'art sacré ses formats (ainsi, le triptyque), ses figures symboliques (comme l'hexagramme étoilé), ses pigments (tel le cobalt, ou bleu de Chartres), jusqu'à ses principes visibles mais immatériels – la lévitation et surtout la lumière... Du bleu au noir puis au blanc, les *Figures* d'Emmanuelle Amsellem relèveraient alors du « Sublime abstrait⁷ » : ces vitraux prolongeraient peut-être les « temples grecs » de Mark Rothko et les « cathédrales » de Barnett Newman, ces deux maîtres américains de l'Expressionnisme abstrait.

⁷ La formule, on le sait, est de Robert Rosenblum en 1961.



Figures 3D B6, huile sur toile de lin,
Ø 104 cm, 2015

Ainsi, dans un XXI^e siècle technologique et prosaïque, la peinture à l'huile demeure, qui n'a pas renoncé à sa mission séculaire, à sa vocation *spirituelle*. Entre élégance et élévation, la quête de la lumière coïncide ici avec une recherche du mystère et de la grâce, de l'Invisible, de cette *âme* qui est toute la poésie de la peinture.

Sébastien Mullier

Infiniment bleu

(28 octobre 2013)

« *Le bleu n'a pas de dimension, il est hors dimension, tandis que les autres couleurs elles en ont... le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu'il y a de plus abstrait dans la nature tangible et visible.* » Yves Klein

Cette quête de l'immatériel, Emmanuelle Amsellem la poursuit avec une patience, une rigueur quasi monacale. Dans l'espace mesuré de son atelier suspendu entre terre et ciel que baigne la lumière du nord – la taille d'une cellule dépouillée de tout superflu – le monochrome sur chevalet vibre de ses bleus de Chartres, dialogue, s'éploie dans l'espace, se fait lumière. Pour peindre, l'artiste a dû poser la toile à même le sol, et jeter une planche en travers sur laquelle elle s'est agenouillée ; achevée, la toile s'échappera par une fente pratiquée dans le plancher – l'escalier étant trop exigu pour livrer passage. Ici, pour naître, l'œuvre dirait-on a besoin de recueillement, de se protéger au sein d'un lieu sanctuarisé, loin de l'agitation du monde, à l'abri de toute intrusion. Une façon, peut-être, d'opérer un retour sur soi, de permettre à la lumière d'exprimer l'indicible, de s'en imprégner ; plane cette "ombre de la lumière" qu'évoque Hildegarde de Bingen.

Bleus intenses, indéfinissables, d'où jaillissent des formes géométriques qui se dérobent, captent la lumière, se réinventent dans un jeu subtil d'ombre et de luminescence : une épure qui vous renvoie au dialogue muet que l'on tisse seul à seul avec le silence. « *Entre le vide et le plein, les bleus se confrontent...* » confie Emmanuelle Amsellem. Mais c'est en découvrant l'œuvre de Paul Signac qu'elle aura la révélation d'une approche de l'insaisissable : le ciel, l'eau, la lumière et l'infini de leurs subtiles variations. La lumière irradiant de la juxtaposition de points colorés, ceux-ci peuvent en restituer toute la luminosité dans ses nuances les plus imperceptibles. Emmanuelle considère encore ce peintre de la couleur pure comme son maître, dans la lignée d'un Claude Monet. À la Grande Chaumière, sans autre passage par les beaux-arts, elle s'initiera alors au dessin pour maîtriser le trait, se plier à la rigueur géométrique de certaines toiles où se fond, comme en transparence, une image labyrinthique, métaphore d'un voyage intérieur à l'image du labyrinthe de Chartres dont les arcanes remonteraient à la Grèce de Dédale et du Minotaure.

Travaillant au couteau, Emmanuelle se garde de vernir ses toiles afin que la lumière s'en empare, les "accroche", les pénètre au plus intime de la matière, ultime confrontation entre geste et secret équilibre des bleus. « *Les pigments sont l'intelligence de la lumière* » affirme-t-elle. Émane, filtre de sa peinture une lumière venue d'ailleurs : celle des cathédrales, la lumière immatérielle des vitraux, celle de ces passeurs de lumière que deviennent parfois les peintres. Le bleu de cobalt qu'elle utilise – dont le lointain ancêtre est issu du folklore germanique et appartient à une lignée de nains facétieux – est celui que l'on retrouve dans les vitraux de Chartres,

ce bleu de cobalt que Vincent van Gogh définissait comme « une couleur divine ». Fascination pour ces pigments qui sont comme l'assise du monde, la lumière perçue comme l'infini, et ne peuvent que refléter la part de mystère qui hante toute création.

L'aventure de ces bleus est singulièrement erratique, eux qui, au fil des siècles et selon l'humeur du temps, seront perçus tantôt comme des couleurs froides, tantôt comme des couleurs chaudes. Bleus encensés, bleus mal aimés, voire malmenés parfois. De barbare sous l'Empire romain – Celtes et Germains se teignaient tout le corps pour semer l'effroi dans les rangs des légions romaines – le bleu deviendra divin au Moyen Âge avec le manteau de la Vierge ; même si saint Bernard, le peu tolérant abbé de Clairvaux n'a su voir en lui, et les autres couleurs d'ailleurs, que vile matière propre à pervertir les liens privilégiés que lui et ses affidés entretenaient avec Dieu. Alors qu'en terre d'islam, le bleu, lui encore, possède la vertu de repousser le diable !

Mais ces bleus au cœur du travail d'Emmanuelle Amsellem peut-être ne sont-ils qu'une étape dans l'aventure si subtile et périlleuse du monochrome : le noir est annoncé mais aussi le blanc – ce blanc si inaccessible et dont la symbolique déjoue toute logique, entre paix et angoisse –, dans le droit fil des Kasimir Malevitch et Robert Rauschenberg.

La lumière, elle, demeure omniprésente, elle transcende la recherche que mène l'artiste dans cette voie toujours improbable où seul compterait le dépouillement, sans histoire, sans confession, sans profession de foi. Et ce n'est pas un de ses moindres paradoxes si elle rêve d'une peinture qui s'adresserait aux non-voyants qui pourraient découvrir les couleurs au simple toucher. Car si elle est faite pour celui qui la regarde, la peinture recèle d'infinies vibrations pour celui qui la "voit" au bout de ses doigts. Et si le bleu, partant, échappe souvent en nuances fugaces, et si parfois il peut aussi se montrer facétieux, en souvenir de ces lointains ancêtres que nous avons évoqués, c'est qu'entre la lumière et lui se rappelle une histoire sacrée d'intime fusion et de mystère propre à la création. « O bleu... plein de stridences étranges, / Silences traversés des Mondes et des Anges... » annonçait Arthur Rimbaud avant de larguer les « *anciens parapets* » de l'Europe pour un mythique Orient.

Florent Founès
(1939-2014)

Un néo-impresionnisme abstrait

Sur les *Variations* d'Emmanuelle Amsellem

Reflections in deep, black, oily water are the closest thing to painting.
Liliane Klapisch

Une grande toile : un carré d'un mètre de côté peint en bleu, strié de bandes verticales, plus ou moins régulières, de différentes teintes. L'œuvre d'Emmanuelle Amsellem apparaît immédiatement dans toute sa densité spatiale, en occupant la totalité de notre champ de vision. Aucune figure ; rien que les couleurs qui chatoient à la lumière. Le regard du spectateur n'est guidé par aucun signifiant qui renverrait à un référent extérieur. Il pourrait sembler que les *Variations* d'Emmanuelle Amsellem appartiennent ainsi à l'abstraction pure. Pourtant, le regard du spectateur, assailli par la matière lumineuse, est d'emblée hésitant : bien que résolument non-figurative, l'œuvre semble ne pas pouvoir être désignée simplement comme *abstraite*. Tel est d'ailleurs le sentiment premier de Liliane Servier :

« Peinture abstraite, non figurative, tachisme, pointillisme ? [...] Aucune de ces catégories ne correspond vraiment à ce qu'un œil patient découvre peu à peu dans ces tableaux où l'intensité changeante de la lumière joue le rôle de révélateur. » (*Le Livre des artistes contemporains*, Éditions d'art, « La Gazette des art », 2007, p. 12)

D'où vient donc notre perplexité ? Quelle vibration intérieure nous empêche, lorsqu'on se place devant une toile d'Emmanuelle Amsellem, de la trouver purement et simplement abstraite ? En quel sens peut-on dire que les *Variations* sont d'un genre abstrait particulier ?

Le titre de l'œuvre traduit d'abord une volonté d'auto-référencement : il n'indique pas une réalité extérieure (que ce soit un objet concret, une notion ou une sensation) que la peinture représenterait, et ne renvoie à rien d'autre qu'aux couleurs utilisées par l'artiste, aux *variations* des teintes bleutées. Bien qu'intégralement bleue, la toile n'est pas un monochrome ; elle présente une vaste palette de bleus : bleu cobalt U, bleu permanent, bleu ultramarine. Pour préserver leur pureté, les couleurs sont appliquées *alla prima*, au couteau. Cette technique singulière crée un subtil maillage de cellules qui pourrait rappeler l'écorce d'un chêne, du moins par son aspect matériel. Cet épais damier qui frappe, au premier regard, le spectateur révèle la volonté de travailler avant toute chose la matière picturale : « Je veux détourner la matière. Lui donner une autre dimension », expliquait l'artiste à Yvette Masson, dans l'édition du 4 décembre 1990 de *L'Est Républicain*. Emmanuelle Amsellem utilise ainsi la peinture davantage comme une pâte servant à modeler la surface de la toile, que comme une couche ou une fine pellicule colorée. L'important est de donner de la consistance à la toile. Pour ce faire, jamais le couteau ne doit étaler la peinture ; tout au plus exerce-t-il une pression plus ou moins forte pour sculpter la touche colorée. Le geste d'Emmanuelle Amsellem est de fait entièrement dans la retenue : ce qui compte, c'est la pureté de la matière, sa densité, sa profondeur, qui va lui permettre de réfléchir la lumière.

Car telle est la véritable prouesse de l'artiste : faire en sorte que chaque cellule de couleur composant la toile varie elle-même au gré des infinies réflexions lumineuses. Les *variations* ne sont pas seulement celles des teintes de bleu, mais surtout celles que la lumière, en se réfléchissant sur la surface crénelée du tableau, introduit dans chaque couleur. Autrement

dit, par cette action de la lumière, les bleus cobalt, permanent et ultramarine se déclinent à l'infini, se transforment et ondulent. L'ultramarine, par exemple, peut recouvrir de très diverses valeurs en fonction de la luminosité et de la position du spectateur : du violet foncé au noir, la couleur elle-même, bien que pure, se métamorphose. La toile paraît dès lors danser avec la lumière qui baigne l'espace environnant. Son spectacle ne se contient plus dans les deux seules dimensions de la toile : il exige non seulement du spectateur qu'il prenne le temps de la regarder pendant un délai suffisamment long pour qu'il voit se décliner les couleurs devant lui ; mais elle attend encore du même spectateur qu'il se déplace dans la salle d'exposition afin de constater qu'en fonction du point de vue adopté, l'œuvre change et varie. En somme, le spectateur est invité par l'œuvre elle-même à danser avec elle : seule cette valse permet de la contempler véritablement, au gré des situations dans l'espace et des heures de la journée. Dans l'espace et dans le temps, l'œuvre se déploie dans toutes ses dimensions. La peinture d'Emmanuelle Amsellem est donc autant une peinture de l'espace que du temps, de telle sorte qu'elle produit ce qu'on pourrait désigner par le terme d'*Outrebleu*¹, en référence à Soulages qu'elle admire :

« "Outrenoir" pour dire : au-delà du noir une lumière reflétée, transmutée par le noir. Outrenoir : un champ mental autre que celui du simple noir. J'ai tenté d'analyser la poétique propre à ma pratique de cette peinture, à la "pictique" devrais-je dire, et ses rapports à l'espace et au temps : la lumière venant de la toile vers le regardeur se trouve dans cet espace ; il y a une instantanéité de la vision pour chaque point de vue : si on en change il y a dissolution de la première vision, effacement, apparition d'une autre : la toile est présente dans l'instant où elle est vue, elle n'est pas à distance dans le temps, comme le sont les peintures représentatives ou gestuelles qui renvoient au moment du geste ou au moment de ce qui est représenté ; sous une lumière naturelle, la clarté venant du noir évolue avec celle marquant dans l'immobilité l'écoulement du temps. » (Pierre Soulages, « Les éclats du Noir », entretien avec Pierre Encrevé, 1996, in Soulages, *Écrits et propos*, Hermann, 2009, pp. 54-55)

Mais le rapprochement de l'œuvre d'Emmanuelle Amsellem avec celle de Soulages s'arrête là : la technique utilisée pour produire l'Outrebleu est très différente de celle que Soulages emploie pour créer l'Outrenoir. Soulages applique à la brosse (des brosses de peintres en bâtiment) ou au pinceau à jupe sa peinture ; puis il la griffe, la strie et la violente avec des bouts de cartons ou de simples tasseaux de bois. Emmanuelle Amsellem n'utilise que le couteau – instrument avec lequel elle prolonge, en la réinventant, la technique de Signac et Seurat dite de la *division* :

« Les peintres néo-impressionnistes sont ceux qui ont instauré [...] la technique dite de la division en employant comme mode d'expression le mélange optique des tons et des teintes. Ces peintres, respectueux des lois permanentes de l'art : le rythme, la mesure, le contraste, ont été amenés à cette technique par leur désir d'atteindre un maximum de luminosité, de coloration et d'harmonie » (Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Hermann, p. 33)

La technique d'Emmanuelle Amsellem est précisément celle que l'on désignait à tort par le

¹ Je souhaite, pour décrire cette peinture d'Emmanuelle Amsellem, suivre le choix lexical de Soulages, qui réfutait l'expression Noir-Lumière : « [Mes] peintures ont d'abord été appelées Noir-Lumière désignant ainsi une lumière inséparable du noir qui la reflète. Pour ne pas les limiter à un phénomène optique j'ai inventé le mot Outrenoir, au-delà du noir, une lumière transmutée par le noir et, comme Outre-Rhin et Outre-Manche désignent un autre pays, Outrenoir désigne aussi un autre pays, un autre champ mental que celui du simple noir » (Soulages, in *Écrits et propos*, Hermann, 2009, p. 59). De même, le bleu d'Emmanuelle Amsellem n'est pas unBleu-Lumière, mais un Outrebleu.

vocabulaire de *pointillisme* :

« Le néo-impersonnisme ne *pointille* pas, mais *divise*. Or, *diviser* c'est :

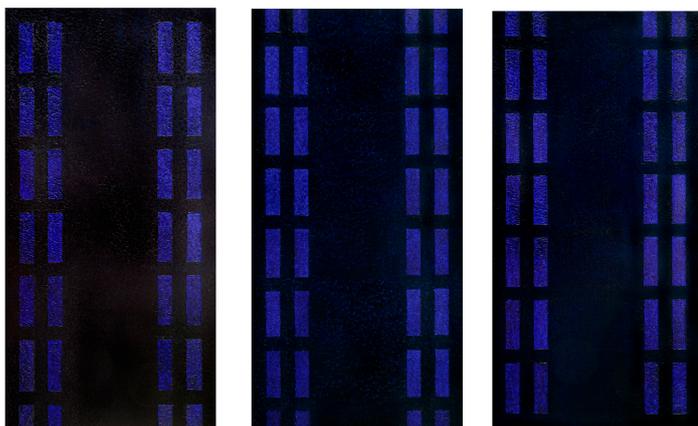
1. Le mélange optique de pigments uniquement purs [...] ;
2. La séparation des divers éléments (couleur locale, couleur d'éclairage, leurs réactions, etc.) ;
3. L'équilibre de ces éléments et leur proportion (selon les lois du contraste, de la dégradation et de l'irradiation) ;
4. Le choix d'une touche proportionnée à la dimension du tableau.» (Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impersonnisme*, *opus cit.*, pp. 35-36)

En ce sens, Emmanuelle Amsellem est une artiste néo-impersonniste : elle partage avec Signac sa technique, mais aussi sa quête : « Les néo-impersonnistes s'efforcent d'exprimer les splendeurs de la lumière et de la couleur. » Mais l'art d'Emmanuelle Amsellem est un pointillisme totalement rénové par l'instrument utilisé : le couteau. Petites touches par petites touches, Emmanuelle Amsellem *construit* sa toile – elle ne la *peint* pas. Elle ne peint pas au sens que certains prêtent à ce terme, qui serait celui de l'acte d'appliquer en aplat des couleurs. Sa toile n'est aucunement enduite de peinture ; la matière picturale est utilisée comme une *pâte* pour construire – mieux : édifier – le tableau. Sa technique, bien que fortement inspirée du divisionnisme de Signac, s'en détache pourtant en ce qu'elle se rapproche de celle d'un maçon : les cellules de peinture qu'elle crée avec son couteau sont à l'image des briques que poserait un maçon à l'aide d'un couteau et de mortier.

Variations d'Emmanuelle Amsellem est une œuvre forte, tant par le spectacle qu'elle offre que par le travail qu'elle a nécessité : un travail de conception et d'élaboration, mais aussi d'édification et de réalisation. Peut-être avons-nous là l'explication de notre perplexité initiale ? Hors des courants traditionnels, mais résolument dans l'histoire de l'art, cette peinture incarne une nouvelle manière de peindre que j'oserai appeler le *néo-impersonnisme abstrait*.

Arthur Cohen
Catalogue d'exposition, Paris 2009

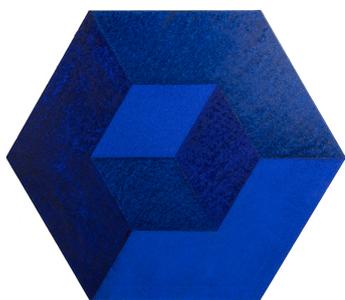
Œuvres présentes au sein de l' exposition
« Luminescences » :



1. Triptyque : *Figures B1, 2, 3* (dit aussi « Technicolor »), huile sur toile de lin, 60 x 120 cm, 2009



2. *Figures 3D/Bc3*, huile sur toile de lin, 60 x 120 cm, 2011



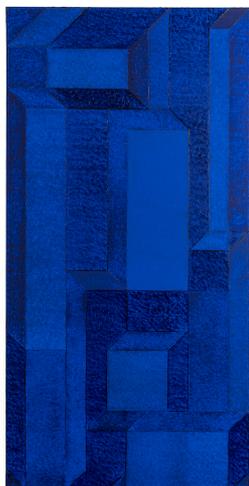
3. *Figures 3D/B6*, huile sur toile de lin, Ø 104 cm, 2015.
(Châssis réalisé par Luc Michel, Meilleur Ouvrier de France).



4. *Variations B15*, huile sur toile de lin, 100 x 100 cm, 2008



5. *Variations B11*, huile sur toile de lin
100 x 100 cm, 2008



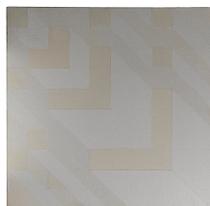
6. *Figures 3D/B1*, huile sur toile de lin,
60 x 120 cm, 2011



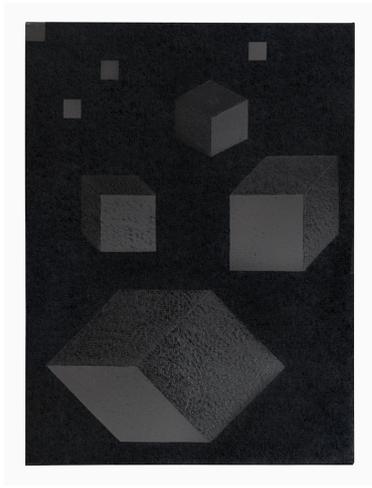
7. *Figures N5*, huile sur toile de lin,
60 x 120cm, 2010



8. *Variations N7*, huile sur toile de lin,
90 x 90 cm, 2010



9. *Figures 3D/Bc4*, huile sur toile de lin,
50 x 50 cm, 2011



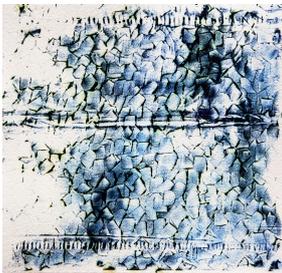
10. *Figures 3D/N12*, huile sur toile de lin, 89 x 116 cm, 2012



11. *Figures 3D/B7*, huile sur toile de lin, ø 80 cm, 2015.
(Châssis réalisé par Luc Michel, Meilleur Ouvrier de France).



12. *Empreintes (a)*, huile sur ouate, marouflée sur papier Ingres d'Arches 25 x 25 cm, 2008



13. *Empreintes (b)*, huile sur ouate, marouflée sur papier Ingres d'Arches 25 x 25 cm, 2008



14. *Empreintes (c)*, huile sur ouate, marouflée sur papier Ingres d'Arches 25 x 25 cm, 2008



15. *Empreintes (d)*, huile sur ouate, marouflée sur papier Ingres d'Arches 25 x 25 cm, 2008



16. *Empreintes (e)*, huile sur ouate, marouflée sur papier Ingres d'Arches 25 x 25 cm, 2008

Sélection d'expositions personnelles

- 2018** Galerie Philippe Gelot, Paris IVe
2013 Galerie François Mansart, Paris IIIe
2012 Galerie E.K, Paris VIIIe
2010 Galerie M-A. Yvernault, Paris VIIe
2009 Galerie, Paris IVe
2008 Galerie A/C, Fondation Réal, Annecy
2007 Cabinet Riahi-Levy, Paris XVIIe
2006 Liliane Servier, Tel-Aviv, Israël (exposition privée)
2004 « Jaillissement des Arts », Montsapey, Savoie
2003 « Moueix-Manoncourt », Paris XVIe (exposition privée)
2002 Worms Finances, Paris IXe
2002 « Moueix-Manoncourt », Paris XVIe (exposition privée)
2000 BNP Paribas Champs Elysée Paris VIIIe
1999 BNP Paribas Champs Elysée Paris VIIIe
1997 Rapid'Cadre, « Marie-France Paul-Reynaud » Paris VIIIe
- 1995** Fête de la Couleur Indienne, Saint-Denis (93)
1994 BNP Saint-Philippe du Roule, Paris VIIIe
1993 Cabinet d'Architecture Lecouteur, Paris Ve
1992 Crédit Industriel d'Alsace et de Lorraine, Belfort, (90)
1992 Ecole Pierre Mendès France, Clichy-la-Garenne, (92)
1991 Espace Gard Paris, VIIIe (organisée par le Conseil Général du Gard sous le haut patronage de Jack Lang, Ministre de la Culture)
1990 Maison des Arts de Belfort
1989 Poste Saint-Jacques, Troyes (10)
1989 Reine Atelier D'art, Troyes (10)
1988 Galerie Quadrocento, Paris XIe
1987/1983 Cabinet Bossu & Millet, Paris XVIIe

Résidences

- 2018** Fondation Dufraisne, Chars (Vexin) Academie des Beaux-Arts de l'Institut de France
2004 à 2007 Fondation Dufraisne, » Chars (Vexin) Academie des Beaux-Arts de l'Institut de France
- 1994** Fondation Dufraisne, Chars (Vexin) Academie des Beaux-Arts de l'Institut de France

Musées et collections public

- . Jewish Art Museum, Bruxelles
- . Ville de Clichy-La-Garenne
- . Atelier d'Art « Reine Wagner »

collections privées

Bonn, Berlin, Houston,
New-York, Lausanne,
Tel-Aviv, Bordeaux,
Tours, Paris, Marseille,
Nancy, Belfort, Bastia...

Bibliographie

- . Sébastien Mullier, *Emmanuelle Amsellem Vers la couleur cathédrale*, éd. Hermann, 2015.
- . Collection Bleu, éd. Hermann, 2011
- . *L'Argilète n° 3*, dossier spécial, éd. Hermann, 2011
- . *Collection Noir*, éd. Hermann, 2010
- . *Infiniment Bleu*, catalogue, éd. Galerie Paris IVE, 2009
- . *Le Livre des Artistes Israéliens*, éd. d'art, la Gazette des Arts, 2008
- . *Blue suite*, musique composée par Robert Alpert, 2008
- . *Le Livre des Artistes Contemporains*, Edition d'Art, 2007

Pour tous renseignements complémentaires n'hésitez pas à nous contacter :



29, rue Saint Paul 75004 Paris
Parking Hotel de Ville/
Baudoyer
Bus 96, 76, 69, 86
Métro Saint-Paul, Pont Marie

+33(0)1 40 27 00 50 +33(0)6
45 03 95 31
gelot.philippe@orange.fr
pgelotgalerie.wordpress.com

Ouverture tous les jours de
14h30 à 19h30
et sur rendez-vous.