

AVERTISSEMENT VALABLE
POUR TOUS LES TEXTES :
les titres soulignés me servent à repérer où
doivent être placés les appels de catalogue en
marge. Ils seront au final sans soulignement,
lorsque les textes ne bougeront plus.

CÉLINE FLÉCHEUX

ANNA-EVA BERGMAN, DE LA STRUCTURE À LA SENSATION, ET VICE-VERSA

« Aucune couleur, ni aucun trait, ni aucune surface n'est créée sans qu'elle soit le résultat logique de ce qui la précède. On ne peut créer une véritable œuvre artistique avant d'avoir compris cela. Il faut le comprendre comme étant un don de « double vue spirituelle » [...] il faut le *comprendre* et pouvoir le *matérialiser*. »
Anna-Eva Bergman, *Carnets*, 23 août 1948

Complexe simplicité

Anna-Eva Bergman a commencé sa carrière artistique dans le domaine de l'illustration. Ses dessins s'inscrivent d'abord dans de petits formats et jouent avec un nombre réduit d'éléments graphiques pour raconter une anecdote, non sans un humour parfois assez féroce. La ligne, qu'elle aime sinuose, suffit, retournée sur elle-même, à indiquer une femme chic, une volute de fumée ou un visage boursoufflé. Les couleurs fondent et glissent sur les personnages, enveloppant à peine les figures.

Puis, au début des années 1950, Anna-Eva Bergman choisit une voie « non figurative », selon ses propres mots. La difficulté qu'elle éprouve est de se détacher des fonctions illustratives qu'elle a longtemps données à la ligne. Il lui faut tout recommencer, trouver une manière de faire non anecdotique et non descriptive, ainsi qu'une chromatique au diapason de son nouvel engagement.

Sans l'illustration, la ligne est, en quelque sorte, seule sur la page; la difficulté est de trouver une raison à l'existence de la ligne, sans quoi elle reste décorative, allusive, dépourvue de fondement. L'artiste n'est pas de ceux qui font de leurs toiles une grande arène sur laquelle ils projettent des lignes avec expression; la ligne,

chez elle, doit trouver par elle-même comment devenir principe de structuration de l'espace.

C'est pourquoi Anna-Eva Bergman se passionna tant pour la section d'or. Le travail qu'elle mena sur de nombreux carnets de croquis tout au long des années 1950 et 1960 montre à quel point elle est soucieuse de faire reposer la ligne sur une structure solide. De la complexité des constructions, elle ne retient qu'une simple ligne, dont on ne saurait soupçonner qu'elle a été obtenue avec un travail aussi acharné sur les proportions au sein de l'espace de la page. Un dessin de ligne d'horizon ([Non titré], 1966 [fig. 1]) témoigne, cependant, de ce lent processus. L'artiste commence par tracer, avec règle et compas, toute une série de mesures, créant un enchevêtrement de lignes complexe et difficile à saisir. La construction des figures repose sur des calculs de proportions qui suivent les règles du nombre d'or. Ensuite, en plusieurs étapes, elle élimine certaines des lignes de construction pour aboutir à la ligne seule. Ce qui devient sous nos yeux une ligne d'horizon est en réalité façonné par un calcul souterrain qui lui donne sa solidité. Loin d'être gratuite et maniérée, la ligne est soutenue par un travail de mesures précises qui lui permet de devenir entièrement elle-même. Car elle

Cat. 35 Anna-Eva Bergman (1909-1987)
N° 2-1962 (jeur détaillé), 1968
Huile et feuille de métal sur toile, 130 x 162 cm
Antibes, Fondation Hartung-Bergman

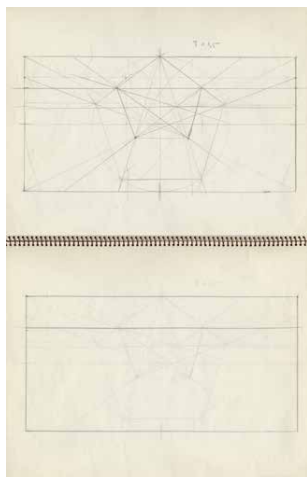


Fig. 1 Anna-Eva Bergman, (Non titré), 1966.
Mine de plomb sur papier, 27 x 34 cm.
Antibes, Fondation Hartung-Bergman.

était là, certes, quelque part entre toutes ces figures, mais le geste d'Anna-Eva Bergman consiste précisément à l'extraire du calcul, à l'isoler et à la faire passer à l'existence. La ligne devient forme car structure de l'espace.

Une telle recherche donne à l'artiste la matière entière de son travail pictural. Jusqu'en 1970, toutes les formes de ses tableaux ont été calculées sur le nombre d'or; et, après 1970, elles restent habitées par lui. Qu'est-ce donc que le nombre d'or pour Bergman? Une abstraction mathématique qui demeure mystérieuse, une espèce de magie obtenue par le calcul, ou encore une structure préexistante, comme celle de l'horizon?

Quel que soit le format choisi, chacune de ses peintures découle de carnets de dessins originaux, où

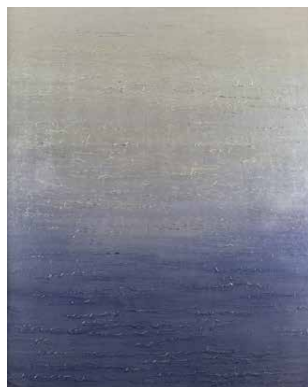


Fig. 2 Anna-Eva Bergman, N° 67-1966 Grand Océan, 1966.
Vinyle et feuille de métal sur toile, 250 x 200 cm.
Antibes, Fondation Hartung-Bergman.

les constructions les plus élaborées et les plus architecturales ne sont plus visibles sous les réalisations finales, alors même qu'elles y ont entièrement présidé. Mais quelque chose dans le traitement de la surface vibre encore du travail dissimulé sous elle. Les grands aplats d'Anna-Eva Bergman sont, en effet, tout sauf plats; leur planéité n'équivaut pas à ce que l'on nommait au XVIII^e siècle, après Philostrate, les « plates peintures ». Ses tableaux déploient une flexibilité tout en puissance, qui n'est pas sans rappeler certaines toiles de Philip Guston, où le rose, prêt à déborder les contours, gonfle et être la figure. Chez Anna-Eva Bergman, point de figuration cinglante, certes, mais de grandes surfaces habitées par des forces qui leur donnent une élasticité singulière, car leur ont présidé des décisions dictées par l'harmonie des nombres.

À sa manière de travailler – préparation de croquis sur des carnets qui servent ensuite à la réalisation des tableaux –, on pourrait croire à un programme où tout un répertoire de formes prédéterminées servirait à l'exécution de tel format selon telle couleur, mais tel

n'est pas le cas. « Chaque tableau que je peins, écrite, est une surprise pour moi. Il est en général tout à fait différent de l'idée que je m'en étais faite originellement – mais en même temps il correspond mieux à mes sentiments intimes que la représentation picturale que j'avais projetée. Cela prouve que ce n'est pas seulement « moi » qui peins. » (*Journal*, 7 novembre 1948.) Qu'une force qui la dépasse la traverse, Anna-Eva Bergman le répète fréquemment; l'artiste ne fait que lui obéir, soumise à l'ordre harmonieux dicté par les calculs de la section d'or. Aucun arbitraire dans ses œuvres mais, à chaque fois, une tentative recommencée de structurer une sensation d'ordre.

Grands phénomènes

Ce travail complexe sur la simplicité de la ligne se double d'une autre exigence, qui est en quelque sorte son verso: introduire de grands phénomènes cosmiques dans l'espace fini du tableau. Astres, lune, océan, mers, horizon, etc.: autant de motifs qui façonnent les formes du travail d'Anna-Eva Bergman sur la toile et autant de réalités hors mesure qu'elle cherche à confronter au format réglé de la toile. Dans les carnets, la mesure et l'harmonie (avec le nombre d'or); dans la peinture, la démesure et le vaste. La lente et patiente application des feuilles d'or et d'argent est une des manières de faire entrer l'infini dans le cadre, comme l'a analysé Annie Claustres².

Prenons, par exemple, des phénomènes naturels particulièrement difficiles à cadrer: la pluie, la mer, les vagues. Autant de manifestations qui appellent une réflexion sur le cadrage, la profondeur et la surface et inspirent maints choix picturaux modernes et révolutionnaires. Songeons à Gustave Courbet qui a peint des trombes, des marines et de grandes vagues, œuvres dans lesquelles les questions de la facialité de la figure et de l'obstruction du premier plan étaient posées de façon si convaincante que la notion de paysage dut en être entièrement redéfinie. Les *Vagues* de Courbet, soulevées par de lourds rouleaux qui font davantage songer au Jura qu'à la Normandie où il les peignit pourtant durant l'été 1869, sont vues de face. Elles n'ont pas cette grâce que leur a donnée Hokusai en les représentant de profil; elles contraignent le regard du spectateur tout en projetant sur lui leur écume, comme aimait à dire Cézanne, lequel voyait en Courbet un maçon qui travaillait ses surfaces à la truelle.

La difficulté supplémentaire éprouvée par Anna-Eva Bergman est d'éviter d'illustrer une vague, la pluie et la mer, tout en les peignant. La voie ouverte par la moder-



Fig. 3 Anna-Eva Bergman, (Non titré), 1963.
Pastel sur papier, 49 x 34 cm.
Antibes, Fondation Hartung-Bergman.

nité lui est d'un grand secours, car Courbet s'était déjà lancé dans l'exploration de la surface du tableau entière, recalant premier et dernier plans de part et d'autre de la ligne d'horizon. Les mers ou océans de Bergman (N° 67-1966 *Grand Océan* [fig. 2]), qui comptent parmi ses œuvres les plus littérales (on y voit, en effet, des vagues formées par une pâte à modelage sous un lavis bleu) échappent néanmoins à leur référent en ce qu'elles sont entièrement couvertes de vagueslettes sur toute la surface du tableau, sans cadrage, rythmées par elles-mêmes et non par la reproduction d'un phénomène naturel. Cette ambiguïté entre la représentation et l'abstraction est caractéristique du travail de Bergman, qui ne peint jamais tel ou tel paysage, mais des surfaces, des figures et des lignes qui peuvent évoquer les grands phénomènes naturels, ceux du Nord, par exemple, dont elle est originaire, avec les bords de mer et les





Fig. 4 Anna-Eva Bergman, N° 49-1973 Vague baroque, 1973. Acrylique et feuille de métal sur toile, 97 x 150 cm. Antibes, Fondation Hartung-Bergman.

montagnes. Dans une série de 1963 réalisée au pastel ([Non titré] (fig. 3)), elle a dessiné sur la hauteur de la feuille des lignes ondulées qui évoquent des vagues; on remarque à quel point ce qui est engagé n'est pas la reproduction d'un modèle naturel, mais le travail du corps et de la main pour remplir coûte que coûte l'espace de la feuille. Le geste énergique se déploie selon un rythme qui lui est propre et qui fonctionne de façon aussi assurée que le nombre d'or, car il repose entièrement sur la concentration de l'artiste à un moment donné.

Les vagues de Bergman échappent, elles aussi, à leur référent sans être toutefois des abstractions. Elles se présentent comme de grands rouleaux, littéralement peints par des cercles qui se succèdent dans la largeur de la toile. Grâce à un mouvement d'expansion de la gauche vers la droite du tableau et à la répétition du motif, elles donnent le sentiment que le rouleau a commencé avant le bord du tableau et qu'il se poursuivra encore et encore. Incroyablement fixes, elles sont mises en mouvement par leur répétition, comme les

vagues dans l'océan. Bergman a très justement qualifié l'une d'elles de « baroque », dans la mesure où elle se déplace grâce à une force invisible que lui insuffle son mouvement (N° 49-1973 Vague baroque (fig. 4)).

Les Pluies sont des œuvres plus difficiles qui n'ont pas le charme des grands aplats où règne l'équilibre. Tout tombe et tout demeure immobile (N° 17-1974 Pluie (fig. 5)). La pluie est un sujet pictural intéressant, car il met au défi le peintre de recouvrir son tableau par des hachures qui, assurément, gêneront la contemplation de la scène. Un tableau de Van Gogh, imité d'Hokusai, en témoigne. La gravure permet de représenter la pluie bien mieux que la peinture; les maîtres japonais en sont le meilleur exemple. Courbet a franchi un pas lorsqu'il a traité la pluie comme une trombe devenue un immense rideau au premier plan, barrant toute profondeur. Et pourtant, lorsqu'il peint, le peintre n'est-il pas lui-même, avec ses coups de pinceau sur la toile, comme la pluie qui tombe sur une surface? Cette profonde convergence, Bergman l'a certainement perçue; ses pluies font songer à des traces de doigts déposées sur le tableau (comme



Fig. 5 Anna-Eva Bergman, N° 17-1974 Pluie, 1974. Acrylique et feuille de métal sur toile, 100 x 81 cm. Antibes, Fondation Hartung-Bergman.

Sarkis le fera plus tard avec ses empreintes de doigts sur les vitraux de l'abbaye de Silvacane, dans les Bouches-du-Rhône) mais elles sont, en réalité, des morceaux de feuilles d'or et d'argent déposés sur la toile avec un pinceau. Les « gouttes » virevoltent librement sur toute la surface de la toile ou de la feuille vierge, elles ne bloquent la vue d'aucun paysage et ne balayaient que leur propre espace. La pluie sans l'eau en quelque sorte, ou la pluie comme pur phénomène incalculable, insaisissable et purement pictural.

Formes et informe

Car Bergman se saisit des phénomènes naturels de façon très originale. Les peintres, en effet, s'ils ont aimé travailler les phénomènes climatiques difficilement cadrables, les ont toujours reliés à la question du regard. Or, avec ses motifs de prédilection, Bergman n'entame aucune réflexion sur l'image, le spectateur ou la visibilité; la pluie ne sert pas à barrer la scène du paysage, et ni la mer, ni la vague ne sont articulées à l'horizon qui détermine, par définition, le champ visuel de l'obser-



Fig. 6 Anna-Eva Bergman, N° 7-1956 Forme d'argent concave, 1956. Tempera et feuille de métal sur toile, 100 x 81 cm. Antibes, Fondation Hartung-Bergman.

vateur. Aussi le problème du voir, central et crucial pour la modernité, n'est-il pas celui qui importe à Bergman. Ce qui l'intéresse, c'est de faire tenir une figure, aussi proche de la désarticulation soit-elle – certains dessins nous font songer à « Odradek », cette petite figure singulière inventée par Kafka dans *Le Souci du père de famille* – (N° 7-1956 Forme d'argent concave (fig. 6)), dans un format qui fasse sentir la contingence du cadrage. Aussi la grande détermination de la forme est-elle soumise, sur un autre front, à l'arbitraire des limites du cadre. Les séries des années 1955-1957, avec ces figures noires qui semblent vouloir s'échapper du cadre ou s'étirer en lui jusqu'à leur maximum, donnent l'impression de feuilles ou de tissus déchirés luttant pour que leurs pointes atteignent les bords du tableau. Clairement, dans ces dessins, l'espace couvert par la figure compte autant que celui qu'elle recouvre; la toile entière s'anime dans ses pleins et ses vides de façon dynamique.

De même, dans la série des « Pierres », les formes ovoïdes noires envahissent avec leur grand cercle noir



Fig. 7 Anna-Eva Bergman, N° 75-1970 Pierres de Castille 5, 1970. Encre de Chine sur papier, 49,5 x 64,5 cm. Antibes, Fondation Hartung-Bergman.

la toile, se prêtant à des jeux d'effleurement et de bascule subtils, alors même que leurs masses prodigieuses font sentir leur densité (N° 75-1970 *Pierres de Castille 5* (fig. 7)). Anna-Eva Bergman aimait les pierres, surtout les gros cailloux, qu'elle collectionnait – on en voit encore quelques-uns dans son atelier à Antibes. Quand un artiste s'intéresse de si près à la structure de l'univers, aux phénomènes naturels de grande échelle et à l'harmonie, il n'est pas étonnant qu'il aime les pierres. « Les minéraux sont les moins effrayants des existants », écrivait Sartre³, car les plus concentrés et les plus immobiles; leur caractère immémorial fait que quelque chose en eux résiste à la pensée, car ils ont précédé notre venue au monde. Regarder les pierres, c'est considérer une autre durée, c'est s'immerger dans une temporalité de l'avant et de l'après histoire, c'est regarder un « existant » qui a reçu une forme qui n'est ni *mimesis*, ni création. L'informe du caillou devient surface parfaitement lisse du galet; le peindre, c'est choisir de regarder la ligne de son histoire comme rejoignant les

autres lignes de formation de l'univers. Et Bergman de les disposer dans le plan, s'effleurant délicatement, reposant l'un sur l'autre; parfois entiers, parfois coupés par les bords du tableau, donnant à voir un équilibre de forces et à entendre leur bruit lorsqu'ils s'entrechoquent.

Figuration indéterminée ou abstraction structurée ?

Certaines toiles de Bergman nous semblent formellement proches de celles d'autres peintres, qu'il s'agisse de Nicolas de Staël, Martin Barré, Barnett Newman ou encore Brice Marden. Elle est également fréquemment qualifiée de peinture romantique et comparée à d'autres artistes des grands espaces nordiques, à l'image de Peder Balke, mais son propos nous semble très différent.

Par rapport à l'abstraction, nous avons déjà relevé que la manière dont Bergman traite la surface de ses tableaux n'est ni « plate », selon la technique des aplats, ni même impeccable à la manière minimaliste. La matière affleure fréquemment la surface de la toile, la couleur



Fig. 8 Anna-Eva Bergman, N° 57-1978 Montagne en une ligne, 1978. Acrylique sur toile, 150 x 200 cm. Antibes, Fondation Hartung-Bergman.

est utilisée sans mélange à la sortie du pot et les délimitations entre ses plages de couleur, qu'elle soigne particulièrement, sont opérées grâce à des coupes qui, loin d'être franches, laissent remonter à la surface les couches préparatoires du fond coloré. Contrairement aux séparations (« zips ») de Newman, les siennes font état d'une histoire du tableau qui témoigne du travail sur l'harmonie qui se joue derrière les formes. Si les grandes dimensions de certaines toiles semblent parfois appeler le désir de rejoindre le mur, comme chez les modernes, elles sont aussi déployées pour s'articuler à la dimension proportionnée de la figure et pour propager une sensation d'enveloppement dans l'espace.

Quant à Staël, beaucoup d'éléments les rapprochent: Antibes, les formes carrées dans les tableaux, les grands aplats de couleur de part et d'autre de lignes structurantes, etc. Pourtant, Staël avait réalisé son œuvre avant même que Bergman ne s'installe entièrement dans le sien; dans des toiles formellement proches, N° 2-1966 (cat. 00) *Finmark Hiver* de 1966 et *Le Fort carré d'Antibes* (1955),

si les deux œuvres travaillent l'espace du tableau par rapport à l'horizon, il n'en demeure pas moins que le tableau de Staël cherche à rendre l'agitation de la mer dans un travail sur la sensation, là où celui de Bergman donne à voir une autre dimension. « L'univers sans l'homme⁴ », pour reprendre les mots de Baudelaire face au Réalisme. Le but de Bergman est moins de recommencer le geste initial de la peinture à chaque touche, comme chez Staël, que de déployer un espace à la limite de la familiarité qui, pourtant, se donne dans une forme harmonieuse.

Quant à Martin Barré, si les deux artistes ne se connaissaient pas, ils entretenaient plus d'une affinité. Barré avait entrepris des études d'architecture avant de devenir peintre, la « construction » importait, selon lui, « plus que l'expression ». Le travail sur l'harmonie, bien qu'il l'ait développé à travers le fragment, l'a occupé sa vie durant. Il a réalisé plusieurs tableaux sur la section d'or entre 1972 et 1975 en vue « d'assembler » les parties du tableau qui, sinon, le seraient arbitrai-

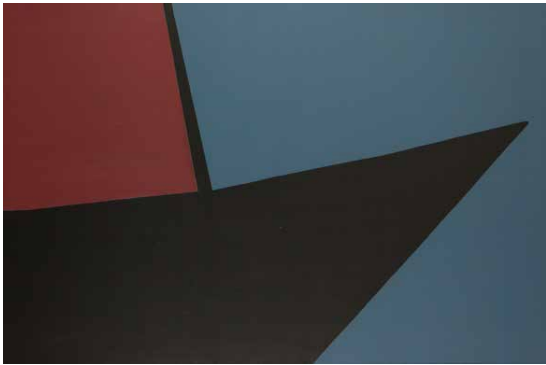


Fig. 9 Anna-Eva Bergman, N° 37-1983 Demi Barque IV, 1983. Acrylique sur toile, 200 x 300 cm. Antibes, Fondation Hartung-Bergman.

rement. Il utilisait une peinture à la bombe aérosol noir mat, notamment dans des séries sur petits formats du milieu des années 1960, qui visaient « l'affleurement et la suspension »¹. N° 37-1978 *Montagne en une ligne* (fig. 8) d'Anna-Eva Bergman appartient à l'une des rares séries où l'artiste ne prépare pas le fond du tableau avec des feuilles d'argent : l'enjeu n'est que le tracé d'une ligne sur la largeur de la toile, dont la légère inclinaison évoque le sommet d'une montagne. Ce trait à quelque chose de calligraphique, contrairement à celui de Barré : il est plus net dans la partie supérieure, plus accidenté à cause de la décharge irrégulière de peinture noire dans la partie inférieure. Bergman crée ainsi un espace au-dessus du trait mieux délimité que celui qui est en dessous : grâce à ce geste subtil, elle parvient à donner au blanc une valeur autre, plus lourde en bas et plus aérienne en haut, semblable à la neige et au ciel sur une montagne. Là encore, rien d'imitatif dans le dessin, rien d'indiciel dans le signe, mais une manière d'aborder la ligne qui l'arrache aux préoccupations de la surface pour donner à sentir à quel point les forces en présence structurent l'espace et notre vision.

Curieusement, c'est à une gravure que nous fait songer l'œuvre de Bergman : *Le Songe de Raphaël* d'après Marcantonio Raimondi (1508, Vienne, Albertina), non pour son insondable sujet qui demeure mystérieux, mais pour son paysage nocturne (le premier en gravure, selon David Landau²), avec ses rayons de lumière qui découpent des formes géométriques sur les parois et des nébuleuses dans le ciel. On retrouve ici plusieurs formes propres à Bergman : les avancées claires dans les espaces sombres, l'horizon, la nuit et les créneaux, ainsi que la maison éclairée à travers une lucarne. Outre que certains détails pourraient être des esquisses de tableaux de Bergman, ce qui nous semble le plus important est le fait que la monumentalité répond ici à une solide harmonie, quoique indéchiffrable, et que la scène se passe la nuit.

« Voir le large de tout »

Si Anna-Eva Bergman est connue comme « peintre de la lumière », elle est également peintre de la nuit. Des paysages nocturnes, ses grands horizons et ses formes ayant absorbé la densité de l'obscurité, tout, chez elle,

tend à la nuit. Mais loin de viser la dissolution des formes, la nuit agit au contraire comme moyen d'exhumer les structures fondamentales de l'univers. Rien ne se brouille ; tout s'agence, s'éclaire, s'organise avec clarté et recueillement. Les tableaux de barques et de proses se déploient sur de gigantesques formats où les figures donnent le sentiment d'avancer lentement dans l'obscurité. Les formes, formidablement découpées, sont comme un grand vaisseau qui surgirait des ténèbres pour y replonger. Les nuits de Bergman sont enveloppantes ; elles cherchent à se prolonger par-delà les limites du tableau, renouant par là avec les grands phénomènes cosmiques que l'artiste n'a cessé de travailler pour en faire sentir l'illimité. La nuit n'est jamais totalement stable chez Bergman ; elle tend à monter et à recouvrir, tout comme les créneaux qui sont de constants soulèvements de bleu contre de l'argent ; elle sert de gigantesque écran aux proues, donnant aux formes abstraites des résonances mythiques qui nous font songer à la simplicité des formes primitives (N° 37-1983 *Demi Barque IV* (fig. 9)). Enfin, peindre la nuit permet de travailler à la dimension qui reste la moins explorée de la peinture : non la profondeur, mais la largeur. Certes, la peinture de nuit cherche une profondeur qui n'est nullement géométrique, comme l'a écrit Maurice Merleau-Ponty³, mais elle est surtout en quête de la latéralité, du « large de tout », pour reprendre les mots de Jean Giono, de la « vision marginale », comme l'a montré Baldine Saint Giron dans son magnifique livre sur la peinture de nuit : les grands horizons nocturnes d'Anna-Eva Bergman rappellent les derniers tableaux de Mark Rothko, où les contraires se rejoignent dans l'oxymore : « L'excès de clarté engendre l'obscurité et l'intensité du diaphane reconduit à l'opacité⁴. »

Dans l'expérience nocturne, deux événements peuvent survenir : ou le monde perd sa troisième

dimension et l'arrière-plan se redresse comme un mur de fond (« peindre sur les ténèbres », écrivait Baudelaire) ; ou les profondeurs plongent dans un abîme infini et inconnu, et les premiers plans déserts convergent d'autant plus rapidement dans la profondeur. Dans un cas, la poussée à la verticale produit un effet de surface, dans l'autre, le prolongement des plans à l'infini procure le sentiment d'appel par le vide. L'horizon devient tantôt un véritable plan sur lequel peuvent s'élever des constructions verticales ou abstraites (les murs et les créneaux, chez Bergman) ; tantôt il s'inscrit comme une ligne de bascule où s'engouffre le paysage. Horizon et nuit se rejoignent dans la sensation, tantôt comme une surface ou une ligne face à nous, tantôt comme un cercle autour de nous. Bergman ne tente pas de tirer la nuit vers la visibilité ; elle prend soin, au contraire, de laisser la nuit dans le noir tout en la cadrant de part et d'autre de l'horizon. Dans le cas extrême où le paysage se réduit à deux ou trois éléments, quand la lumière est si ténue que l'on ne discerne presque rien, l'horizon est la structure qui persiste. Sa persistance nous donne à penser notre lien au temps, à une temporalité originelle ou post-humaine, tout en nous ancrant dans le présent. La nuit n'est pas un simple dehors, c'est en cela qu'elle a à voir avec l'horizon ; elle est la limite, ce vers quoi retournent et où s'originent nos actes et nos pensées.

Ainsi, les horizons illimités et nocturnes d'Anna-Eva Bergman déploient la ligne qui, issue d'un système, passe dans la sensation, tout aussi abstraite que paysagère, tranchante qu'enveloppante, mouvante que stabilisante. L'immatérialité de l'horizon a trouvé dans les peintures de Bergman comment s'inscrire dans la sensation colorée, latérale et profondément crépusculaire.

1. Je me permets de renvoyer le lecteur aux deux ouvrages que j'ai consacrés à la question : *Théorie, des traités de perspective au Land Art*, Rennes, PUR, 2009 et *L'horizon*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2014.
2. Annie Claustres, *Anna-Eva Bergman peintre feuille à feuille*, Antibes, Fondation Hans Hartung-Bergman, 2000.
3. Jean-Paul Sartre, *La Nausée* (1938), dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1981, p. 184.

4. Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », dans *Critique d'art, suivi de critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992, p. 287.
5. We-Alain Bois, *Martin Barré*, Paris, Flammarion, 1993, p. 181 sq.
6. Voir Baldine Saint Giron, *Les marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2006, p. 64.
7. La nuit « n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle.

Je ne suis plus retranché dans mon poste perceptif pour voir de là défiler à distance les profils des objets. La nuit est sans profils [...] elle est une profondeur pure sans plans, sans surfaces, sans distance d'elle à moi. » Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1985, p. 328.
8. B. Saint Giron, *op. cit.* note 6, p. 143.