

Elissa Marchal : atmosphère et aura.

Ma première rencontre avec Elissa Marchal s'est faite sur Instagram. Je fus intrigué par la luminosité qui émanait de « peintures » impeccables, presque trop parfaites, divisées en deux plages égales de couleur apparemment lisse. Restait à voir pour de bon en sortant de l'image. Ce fut le cas en 2021 grâce à l'exposition *L'entretien de la peinture* organisée à Art/Absolument rue Louise Weiss à Paris par François Jeune. Les images ne mentaient pas. Il y avait bien cette luminosité mais aussi la vibration de la couleur à la lumière naturelle.

Il faut que je dise quelque chose de sa manière de procéder, même si la « recette » n'est pas le plus important.

Elissa Marchal travaille par séries. Elle n'utilise pas de pinceaux. Sur des toiles parfaitement tendues, avec des formats Figure allant de 3 ou 4 F jusqu'à 80 F, soit 146 sur 114 cm, mais pas plus, elle fait couler et étale la couleur acrylique choisie liquide en recouvrant une première moitié du « tableau ». Elle laisse sécher et le lendemain, elle en fait autant sur l'autre moitié avec une autre couleur. La limitation au format 80 F vient de ce besoin de faire pivoter les peintures et de garder des dimensions physiques maîtrisables - ce qui signifie au passage qu'Elissa Marchal fuit tout ce qui serait spectaculaire ou expressionniste. Les couleurs débordent mais de manière réglée et contrôlée. Celles-ci peuvent être fortement contrastées ou, au contraire, dans la même nuance. Ce sont des couleurs acryliques « normales », sans recherche de tons particuliers. Elissa Marchal n'est pas coloriste mais « luministe ».

Elle effectue ensuite un premier ponçage, délicat, pour égaliser la surface et la rendre plus immatérielle. Elle recommencera l'opération avec un autre passage de couleur, suivi lui aussi de ponçage. Il peut y avoir un troisième passage, parfois plus encore. Le résultat, ce sont ces « *Horizons* » titre générique de ces pièces, avec à la frontière des deux plages de couleur un effet de lumière rayonnant doucement.

J'ai dit que la recette n'est pas le plus important.

L'époque où le travail devait être l'image du travail, les années 1970 Supports-Surfaces et matériologiques, est en effet close. La version de cette préoccupation chez Elissa n'est pas théorique ou conceptuelle, mais « égoïste », au sens de personnelle : elle vise un certain type de résultat et elle a mis au point une technique pour arriver sûrement à ce qu'elle cherche.

Pour celui qui regarde, le « comment c'est fait » est important, ne serait-ce que pour écarter le soupçon de production mécanique. C'est quand même aussi un piège car en se concentrant sur l'opération on perd de vue l'essentiel : ce qu'il y a à voir.

Or c'est bien là l'essentiel, aussi bien pour l'artiste qui veut arriver à ce résultat à travers des processus définis, et plus encore pour le spectateur qui lâche prise et se laisse prendre par....

Qui se laisse prendre par quoi au juste ?

Des références immédiates viennent : Rothko, Reinhardt, Devade, et pourquoi pas aussi Marthe Wéry ou Aurélie Nemours. Ce n'est pas sans pertinence, mais, comme pour les procédés, cela risque de nous empêcher de voir en situant trop vite ces œuvres dans un registre défini et abondamment travaillé – « encore des monochromes ! »

Je préfère me demander ce qui se passe, dans quel état, moi spectateur, je me retrouve mis.

Passé un moment de désorientation quand je quitte le désordre visuel de l'environnement qui mène jusqu'à la galerie ou à l'atelier, il naît de mon attention un certain calme : c'est vrai qu'il n'y a rien à

voir, pas de signe, pas de matière, pas de trace de l'artiste, mais une expérience tranquille, close sur elle-même, simple, sereine, sans discours, où le regard flotte.

Ensuite la diversité des œuvres et des formats montre des choix de couleur arbitraires mais dont le choix a un sens négatif : pas de référence à un paysage, au monde environnant, à l'histoire passée ou plus actuelle de l'art. Ce ne sont pas des rouges Rothko, pas des bleus Klein, pas des blancs Opalka, pas des couchers de soleil, pas des sentiments de nature, pas des couleurs industrielles « toutes faites » comme chez Dehais ou Perrot. Les horizons bleus ne sont pas marins et ceux où l'arbitraire du choix des couleurs est le plus fort ne sont pas pour autant des illustrations de Pantone graphique. C'est juste une expérience de couleur et de lumière.

En ce sens, avec Elissa Marchal, on est plus proche de Ann-Veronica Janssens et des metteurs en lumière californiens (Irwin, Turrell, Nordman) que des peintres proprement dits, sauf que ses peintures restent de formats réduits et maîtrisés, ce ne sont pas des installations immersives qui finissent parfois par être accablantes de lourdeur à force d'immatérialité.

C'est aussi un soulagement qu'il n'y ait pas de concept impliqué – à vrai dire, on ne se pose pas la question du « concept » qui nous vaudrait une de ces longues et inopérantes justifications dont nous sommes parfois menacés.

Il y a cette expérience lumineuse-colorée et rien d'autre.

Quand plusieurs pièces sont exposées côte à côte, cette expérience envahit doucement l'espace.

Si les œuvres sont assez séparées, l'expérience enveloppe chacune et son espace alentour.

Dans les deux cas, les choses se passent paisiblement, sans effort pour envahir et occuper l'espace.

Elissa Marchal vise consciemment ce double effet.

L'un est, pourrait-on dire, d'ambiance ou d'atmosphère et touche tout l'espace.

L'autre est d'auréole ou d'aura et se tient aux bords du tableau, dans l'objet.

Elle le recherche si évidemment que ses pièces vont par paires ou séries, en jouant à la fois sur l'espace ambiant et sur l'espace immédiatement proche. J'ai d'ailleurs le sentiment qu'elle ne souhaite pas qu'un effet l'emporte sur l'autre.

Elle est depuis longtemps et avec cohérence à la poursuite de ces effets de lumière-couleur.

Ses *Constructions* des années 2010 étaient faites de tasseaux de bois peints simplement en bleu, rouge et vert, disposés de manière orthogonale les uns sur les autres, formant une sorte de grille constructiviste ou cinétiste. A l'intérieur du réseau, les couleurs se projetaient les unes sur les autres et nuançaient l'ensemble. Dans certaines constructions blanches, le blanc vibrait de la réfraction interne des couleurs. Ce semblaient de petites sculptures cinétiques à poser sur une base ou à suspendre dans l'espace par des fils presque invisibles, mais Elissa Marchal préférait les montrer au mur comme des peintures et même pas des reliefs. Ce qui faisait défaut en rendant le terme « cinétique » impropre, c'était une agressivité visuelle vénézuélienne à la Cruz-Diez ou à la Soto. Un mot doit ici revenir : délicat ou délicatesse.

Elissa Marchal est revenue franchement au mur avec les *Jalousies* en 2013 – des tasseaux de bois horizontaux, d'égale longueur mais de largeur et profondeur variables, peints et fixés directement au mur les uns au dessous des autres à l'horizontale, toujours de format réduit. Les couleurs opéraient en se projetant frontalement quand les tasseaux étaient peints sur leur face avant, en s'échappant de côté et à l'intérieur quand les couleurs avaient été peintes sur leurs faces intérieures en haut et en bas. Le dessin produit par ces réfractions de couleurs était tantôt géométrique mais avec des échappées sur les bords, tantôt flottant quand les couleurs devenaient lumière locale. L'unité d'un « tableau » (j'ai d'abord cru que les tasseaux étaient fixés sur un fond de bois encadré!) était produite par la seule réflexion douce et à peine perceptible des couleurs sur le mur.

Un pas encore et il n'y eut plus rien ou presque....

En 2015, les peintures d'Elissa Marchal se réduisent en effet à un cadre vide dont les montants intérieurs ou extérieurs, très peu épais, sont seuls colorés. La couleur-lumière apparaît alors dans le vide du mur et/ou au voisinage extérieur du cadre, comme s'il y avait un monochrome blanc irisé de couleur.

Cette radicalisation-purification m'a fait ressouvenir que dans la déconstruction de l'objet-peinture au début des années 1970, quelques artistes avaient exposé des châssis sans rien d'autre que quelques marques de couleur sur le bois brut, par exemple Buraglio ou Dezeuze, mais leur réduction était démonstrative et parlante. Ici rien de tel – il n'y a même pas de provocation. Je songeais aussi aux spéculations de l'architecte allemand Semper au XIX^{ème} siècle soulignant encore et encore l'importance du « cadre » dans toutes les activités humaines.

Retour maintenant aux *Horizons* pour saisir ce cheminement à la recherche de la lumière-couleur ou de la couleur-lumière - sans conceptualisation, sans dispositif d'installation, sans matière, sans théâtralité, avec la visée double de l'absorption de l'artiste dans son travail et de l'absorption du spectateur dans une expérience visuelle ascétique.

S'il y a un artiste auquel la démarche d'Elissa Marchal me fait penser, ce n'est donc ni Devade ni aucun monochromiste mais Simon Hantaï qui cherchait à envelopper le spectateur dans des couleurs non peintes. Il peignait ses *Tabulas* « à la main », mais sa démarche manuelle était tout autant mécanique avec la technique du nouage au dos des toiles pour produire de l'autre côté des espaces-alvéoles, de gaufrages, qui seraient ensuite peints « à l'aveugle » puis révélés en damiers quand les réserves nouées au dos seraient coupées et dépliées. Je me souviens en particulier de la très radicale exposition des *Tabulas lilas* de 1982 à la galerie Jean Fournier, où les toiles avaient été peintes blanc sur blanc, ce qui dégagait à l'exposition, surtout quand la lumière du jour diminuait, une ambiance lilas immatérielle. Hantaï était obsédé par la théorie goethéenne des couleurs et notamment par l'idée de « couleurs matériellement non exprimées » naissant aux marges des couleurs « réelles ». Les objets sont physiquement différents si l'on compare Marchal et Hantaï mais la quête est la même : des couleurs matériellement non exprimées engendrant aura et atmosphère des peintures.

Une dernière chose en guise non pas de conclusion mais d'interrogation.

J'ai été frappé non seulement pas le caractère net, soigné, quasiment parfait des peintures d'Elissa Marchal, mais aussi par le même caractère qui règne dans son atelier : on ne peut absolument rien deviner des opérations menées, des accidents et salissures qui se produisent en cours de fabrication, des moments vécus pendant qu'elle travaille. Ceci m'a fait irrésistiblement penser aux ateliers si nets d'Aurélie Nemours, de Vera Molnar, de Marthe Wéry : impeccables laboratoires d'une pensée visuelle qui semble étrangère à toute matière. Je ne sais franchement quelle conclusion en tirer précisément et je ne veux surtout pas me lancer dans des spéculations sur la netteté, la pureté, la radicalité de ces travaux. Je constate seulement une parenté forte entre ces grandes artistes - et que la ressemblance n'est pas fortuite.

Yves Michaud
le 15 juillet 2022