

ÉLISSA MARCHAL – UNE DIMENSION D’AVANCE

« Quand j’aurai cent dix ans, je tracerai une ligne et ce sera la vie. »
Hokusai

Dans un des ouvrages phare de l’histoire de l’esthétique du XX^e siècle, *Punkt und Linie zu Fläche*,¹ Kandinsky théorise et vulgarise simultanément les rôles du point et de la ligne dans leur rapport avec le *plan originel*² du tableau. Son analyse ne procède pas de l’extérieur vers l’intérieur, mais s’intéresse à l’effet de l’intérieur de l’œuvre sur la subjectivité, sur la sensibilité de l’observateur. Pour lui, le point est l’élément originel, fruit de la surface vide, l’horizontale est froide, base porteuse, silencieuse et noire, la verticale active, chaude et blanche, tandis que les obliques sont mouvantes et colorées, bleues et jaunes. La surface elle-même est lourde en dessous, légère au-dessus, distante à gauche et proche à droite.³

Élissa Marchal ne peut ignorer ces données fondatrices de la philosophie de l’art moderne, mais elle se fait un malin plaisir de les détourner, de les subvertir. Trois séries de ses travaux récents montrent une progression dans cette démarche de remise en cause de la surface kandinskienne et de l’inéluctable affranchissement de la peinture du carcan de la bidimensionnalité : les *Sédimentations*, les *Assemblages* et les *Structures*.

Les *Sédimentations*, se présentent, le plus souvent, comme des installations de barres colorées verticales, fixées au mur, peintes d’une couleur uniforme, en générale vive, sur laquelle apparaissent, dans leur partie centrale, des successions de lignes horizontales, fines, denses, colorées, empilées comme autant de couches géologiques⁴. La finesse de la barre verticale contraste avec l’horizontalité des strates, contredisant le postulat de Kandinsky sur le caractère actif de la verticale – traditionnellement considérée comme masculine – et la prétendue passivité de l’horizontale –

¹ *Du point et de la ligne à la surface*, le numéro 9 des *Bauhausbücher*, 1926.

² Considéré comme un être vivant que l’artiste *féconde*, ibidem.

³ *Der Punkt ist Urelement, Befruchtung der leeren Fläche. Die Horizontale ist kalte, tragende Basis, schweigend und „schwarz“. Die Vertikale ist aktiv, warm, „weiß“. Die freien Geraden sind beweglich, „blau“ und „gelb“. Die Fläche selbst ist unten schwer, oben leicht, links wie „Ferne“, rechts wie „Haus“*, ibidem.

⁴ La première fois que je les ai vues, l’image de spectrogrammes colorés, pivotés à 90 °, s’est imposée à mon esprit. Ceci est probablement une déformation due à ma formation d’ingénieur.

féminine –. Le système est strictement orthogonal, mais la variété dans la longueur des barres et leur accrochage à des hauteurs différentes génèrent, en bordure des installations, des lignes courbes, sinueuses, qui confèrent une dynamique spatiale à l'ensemble.

Il faut entrer dans la cuisine de l'artiste, dans le mode de réalisation de ces pièces, pour réconcilier l'apparente incohérence de son propos avec ce que l'Histoire de l'art nous a laissé. De fait, Éliisa Marchal part de grandes toiles sur lesquelles elle laisse couler des filets de peinture. Ce sont eux qui, sous l'effet de la gravité, créent des lignes qui sont alors verticales. Meticuleusement, l'artiste répète son geste en nuant les couleurs dont le rendu brillant résulte de l'emploi d'un liant vinylique. Elle doit attendre que chaque ligne sèche, avant de passer à la suivante, pour s'assurer qu'elles ne se chevauchent pas. Elle découpe ensuite les toiles, les fait pivoter de 90 ° et les fixe sur des caissons oblongs, effilés, transformant un phénomène d'écoulement vertical actif en illusion d'une stratification passive, d'une sédimentation.

Les lectures sexuelles de son propos sont potentiellement nombreuses, probablement contradictoires. Elles reflèteront plus les points de vue du spectateur que celui de l'artiste. Ce qui importe, dans ces travaux, c'est la volonté d'une neutralité affective et sensuelle vis-à-vis du matériau peinture et de ses caractéristiques. Cet effort de distanciation vise à débarrasser la peinture de tout un fatras d'idées préconçues, de principes arbitraires et de préjugés désuets. Dans certaines œuvres de cette série, Éliisa Marchal est même allée jusqu'à remplacer la peinture par des fils à *soubidon* colorés, alignés côte à côte, s'approchant ainsi de l'esthétique des artistes du groupe *ready-made color / la couleur importée*⁵ dont elle partage, consciemment ou non, certains points de vue post-duchampiens sur la matérialité de la peinture.

Les *Sédimentations* réalisent donc la transsubstantiation du matériau peinture en lignes, des lignes en surface, des surfaces en volumes. Le tout dans un geste qui se veut distanciant, dé-sensualisé, neutre, essentiellement efficace, et qui transfère sur le spectateur la responsabilité de charger les œuvres résultantes d'affectivité, de signification, de sens, de sensualité... En cela, elle rejoint bien Kandinsky qui récuse toute objectivité et exalte la subjectivité : l'œuvre n'a de sens que de son intérieur vers l'extérieur, et uniquement dans l'acte de perception par un spectateur actif.

Dans sa série des *Assemblages*, Éliisa Marchal remet verticale et horizontale sur un pied d'égalité et revient à la tradition du tableau. Les pièces s'inscrivent dans un rectangle, invitant à une lecture frontale. Très rapidement, le spectateur découvre cependant que ces *tableaux* n'en sont pas, qu'ils ont une profondeur, une troisième dimension. Ils sont en effet constitués par un treillis de lignes colorées, disposées dans un système inflexiblement perpendiculaire. Ces lignes sont des tasseaux de bois, laqués et vernis, qui affectent l'aspect d'une céramique vernissée. L'artiste a longuement expérimenté pour trouver un traitement de surface qui leurre l'observateur. Là encore, il s'agit de coulures, de gravité et de fluidité. Elle fait cou-

⁵ Créé et théorisé par Claude Briand-Picard et Antoine Perrot.

ler la peinture liquide sur une des faces du tasseau, la laisse sécher, puis la vernit, avant de procéder de la même façon, avec une autre couleur, successivement sur chacune des autres faces.

Mais la surprise ne s'arrête pas là. En s'approchant de la pièce, on constate simultanément qu'elle a trois dimensions et qu'elle s'appuie sur un miroir. La structure est suffisamment dense pour que le miroir ne reflète pas l'image du spectateur ni celle de son environnement mais seulement la partie cachée, le revers des tasseaux du treillis et leurs couleurs, différentes de celles de la face présentée vers l'avant. Si l'on s'écarte un peu vers la droite ou vers la gauche, on découvre l'épaisseur de la structure et d'autres jeux de couleurs, celles des extrémités des tasseaux et celles des faces latérales. Et puis, on se rend compte que les tasseaux ne sont pas tous inscrits dans un rectangle imaginaire et qu'ils délimitent un espace aux frontières sinueuses.

La plus impressionnante de ces pièces présente, quand on la regarde de face, un treillis blanc, dense, chromatiquement très minimaliste, mais révèle un chatoiement de couleurs vives dès que l'observateur s'écarte de la perpendiculaire au plan du *tableau*. C'est l'antithèse de ce qu'Yves Bonnefoy écrit dans un de ses plus beaux poèmes :

*Et la surface de l'eau n'est que lumière,
Mais au-dessous ? Troncs d'arbres sans couleur, rameaux
Enchevêtrés comme le rêve, pierres
Dont le courant rapide a clos les yeux
Et qui sourient dans l'étreinte du sable.⁶*

Tout ceci suscite une envie de transgression, de traverser le plan du *tableau* pour se rendre, telle l'héroïne de Lewis Carroll, de l'autre côté du miroir et de découvrir le revers de cet univers dont la vie paraît si coruscante. Élissa Marchal a anticipé ce désir, cette pulsion, en nous proposant, tout juste à côté, une pièce qui est, en quelque sorte, le négatif de la première. La partie touchant la glace est présentée face au spectateur et le blanc est maintenant du côté du miroir, rendant aux lignes de Bonnefoy leur véritable sens. À l'opposé de la démarche d'un Pistoletto qui fait de ses surfaces réfléchissantes un moyen pour intégrer des images planes dans l'environnement qui se situe devant elles, Élissa Marchal occulte ce qui se passe devant l'œuvre et use du miroir pour révéler le dessous, l'arrière, la profondeur et l'épaisseur de ses *peintures*.

Cette impressionnante série des *Assemblages* concentre tout un ensemble de réflexions, d'oppositions dialectiques et d'interrogations au cœur de l'ontologie de la peinture. Sur le trompe-l'œil, tout d'abord, en faisant de bois peint un ersatz de la céramique vernissée : solide contre fragile, flexible contre rigide, léger contre lourd... Sur la couleur : le blanc masque puis révèle la rutilance de l'arc-en-ciel ou, à l'inverse, le chatoiement des couleurs se fond dans la neutralité du blanc. Géométrie : des parallélépipèdes inscrits dans un rectangle virtuel engendrent un plan aux bordures ondulantes. Sur le rôle du spectateur face à un miroir qui ne lui ren-

⁶ In *Les Planches courbes*.

voie pas son image spéculaire mais celle d'un *derrière* de la peinture. Sur le statut de la peinture : surface plane ou champ d'actions doté d'une profondeur réelle ou simulée ? On pense ici au propos de Hugo von Hofmannsthal : « Il faut cacher la profondeur. Mais où ? À la surface ! »⁷ Il y est question de l'avant et de l'arrière du tableau, de son devant et de son derrière, de son haut et de son bas, de son intérieur et de son extérieur, de son ombre et de sa lumière, du volume et de la masse de sa couleur...

Dans les *Structures*, le miroir disparaît tout comme le rectangle qui circonscrit l'œuvre. Ce ne sont plus des peintures mais des sculptures. Bien que ces pièces restent tributaires du mur, auxquelles elles sont fixées, elles affirment haut et fort leur tridimensionnalité. Le principe reste cependant le même : des tasseaux traités comme de la céramique vernissée, assemblés en couches successives en des réseaux perpendiculaires. Pas de mise en abîme par la réflexion du miroir. C'est donc au spectateur de faire l'effort de se déplacer pour découvrir l'envers de la surface apparente de l'œuvre. Très vite, d'ailleurs, cette surface perd de sa présence, au profit de visions multiples, dont les couleurs changent radicalement selon l'angle de vue et la distance du mur. On pense à la boutade d'Ad Reinhardt : « La sculpture, c'est ce contre quoi on se cogne quand on recule pour regarder une peinture. »

On se demande pourquoi le mur reste nécessaire. Élissa Marchal s'est visiblement posé la question, car elle a fait des essais de *Structures* affranchis du mur, suspendus par un fil dans l'espace ou placés au sol. Elle a vite renoncé, car, à l'instar des *Contre-Reliefs* de Tatline, ces constructions ont besoin d'un écran pour la matérialisation d'une quatrième dimension, celle du temps. Les pièces projettent, en effet, une ombre sur le blanc de la paroi, ombre dont la forme se modifie au fur et à mesure du déplacement du spectateur. Abolies, donc, les notions kandinskiennes de lourdeur en dessous, de légèreté au-dessus, de distance à gauche et de proximité à droite. Le haut, le bas, le devant, le derrière, la droite et la gauche deviennent interchangeables, dans un système où les obliques ne sont que les ombres projetées – par conséquent à dominante grise ou noire –, mouvantes, et les verticales et horizontales colorées...

Le temps est aussi perceptible, de façon plus subtile, dans les interférences chromatiques entre les colorations des différents tasseaux. Ces interférences génèrent des battements⁸ optiques avec leurs pulsations, surtout à la frontière entre deux surfaces colorées, qu'elles soient physiquement mitoyennes ou rapprochées par le hasard du positionnement de l'observateur. Un pas de côté, en avant ou en arrière, modifie complètement l'équilibre et fait surgir de nouvelles combinaisons avec des

⁷ *Man muss das Tiefe verstecken. Wo? An der Oberfläche!*, in *Buch der Freunde*.

⁸ Le battement, bien connu des musiciens accordant leurs instruments, est une interférence entre deux ondes de fréquences légèrement différentes, laissant percevoir des pulsations.

phénomènes de résonance⁹ dans les périodes transitoires, celles du déplacement du spectateur.

De la ligne à la surface, de la surface au volume, du volume au mouvement... La démarche d'Élissa Marchal n'a pas fini de chambouler les cadres pré-étiquetés et sclérosants des catégories de l'art...

Hokusai, dans sa sagesse orientale, réduisait sa vie à une longue ligne, probablement droite. Élissa Marchal, dans une approche apparemment sage, mais profondément iconoclaste réconcilie dessin et couleur tout en subvertissant, de l'intérieur, les fondamentaux historiques de l'art occidental. Elle a, en quelque sorte, toujours une dimension d'avance : ses lignes sont surfaces et volumes, ses plans ont une épaisseur et ses volumes flirtent avec la quatrième dimension, celle du temps. Le tout dans une stricte orthogonalité, qui se veut à la fois ascèse, en écho à Pindare : « Le bonheur ne fleurit pas pour ceux qui suivent des chemins obliques. », ¹⁰ tout en faisant un clin d'œil du côté d'Alphonse Allais : « Les horizontales¹¹ se rencontrent dans tous les milieux, les parallèles jamais. »

Louis Doucet, novembre 2012

⁹ En physique, un système résonant soumis à une excitation va être le siège d'oscillations de plus en plus importantes, jusqu'à atteindre un régime stable ou jusqu'à la rupture d'un de ses composants.

¹⁰ In *Odes isthmiques* III.4-6. La traduction retenue par la postérité est très tendancieuse. Le texte originel (Zeū, μεγάλοι δ' ἀρεταὶ θνατοῖς ἔπονται / ἐκ σέθεν: ζῶει δὲ μάσσων ὄλβος ὀπιζομένων, πλαγίαις δὲ φρένεσσιν/ οὐχ ὁμῶς πάντα χρόνον θάλλων ὀμιλεῖ), remis dans son contexte, est traduit par Jean Aloys Perrault-Maynard en *O Jupiter, c'est de toi que les hommes reçoivent les grandes vertus; et dans les justes, le bonheur vit durable, tandis que pour les âmes perverses il ne fleurit pas toujours*. Perversité et oblicité (πλαγιασμός) y deviennent synonymes.

¹¹ Les *horizontales* évoquées par Allais sont, en argot, des prostituées de haut de gamme. Quant à ce que sont ses *parallèles*, liberté est laissée pour interpréter ce dont il s'agit.