

Projets de paysage

Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace

Eliane Escoubas

**« Paysages avec figures absentes » : La peinture d'Elsa
Maldiney**

Landscapes with absent figures»: Elsa Maldiney's painting

Surgissement de l'apparaître, fascination du visible, telle est sans aucun doute la peinture d'Elsa Maldiney, tout au long de son parcours, dans ses très nombreuses toiles, ainsi que ses collages, depuis les premières œuvres autour de 1944 jusqu'à celles qu'elle peint encore aujourd'hui.

Nous ne voulons pas ici restituer une exacte chronologie, mais seulement nous fier, nous confier au visible que chaque toile nous offre, nous fier au « donné à voir ». Deux périodes de la peinture d'Elsa Maldiney pourraient alors être remarquées. D'abord, celle des *paysages nus*, qui sont con-

Les paysages nus : *extases de l'espace* selon toutes les dimensions, étirement de l'espace en hauteur, en profondeur et éloignement, en étendue à l'horizontale - espace d'un paysage qui, comme l'écrit Henri Maldiney dans *Regard Parole Espace* (1973, p. 24), « n'est pas un *paysage-spectacle*, mais un *paysage-milieu* ». Des collines où serpentent des lacets onduleux, ou bien des bandes épaisses, comme des sortes de terrassements étagés et fixes, ou encore des lignes de faille très marquées, presque dures et abruptes, des lignes en cours de reptation, dont les couleurs se heurtent en *contrastés* violents, rouges, jaunes, orangés, verts. Entre ondulations et fixations, le regard circule, en abrupt ou en plongée, sous une lumière aux couleurs de cuivre et d'or, répandue sur la toile comme une huile, sous la chaleur. Ces serpentements, bandes, lignes de faille et étirements ne seraient-ils pas, de tableau en tableau, les passages et les tensions d'une interminable marche ? La marche d'un marcheur invisible - la marche invisible dans un *paysage-milieu* ? Le sillon d'un homme qui marche en emportant ses traces ? Mais l'homme a été soustrait, supprimé du paysage. Reste la marche. D'ailleurs, le paysage n'était pas là avant la marche de l'homme invisible qui marche. C'est la marche elle-même du marcheur invisible qui a engendré le paysage. Le paysage a surgi de la marche et des *tensions* de la marche du marcheur invisible. La marche elle-même s'est transformée en paysage, la *marche est devenue paysage*. Parfois aussi, on voit comme d'en haut, de très haut, le moutonnement des arbres dans la verdure touffue de leurs sommets ; parfois encore on voit, mais de face et au ras de l'œil, des arbres aux troncs étrangement lisses, comme s'ils étaient faits de peau et non d'écorce, et d'aspect étrangement flexibles. Parfois, ou plutôt une fois, il y a deux cyprès, côte à côte, au centre de la toile, autour desquels tout semble tourner et se rassembler, ou se rejoindre et se séparer, dans une palpitante immobilité. Mais quel est ce centre ? Ici règne, semble-t-il, une indéterminable détermination. Des paysages ? Bien plutôt, disions-nous, *la marche devenue paysage*. Sur la toile, s'inscrivent alors la *course* du regard, les *déambulations* du « voir ».

Sans doute, la période des paysages s'achève-t-elle quand commencent les tableaux de la mer. Ou, peut-être, les paysages terrestres et les paysages maritimes sont-ils concomitants ? Mais ici, ce n'est plus le déplacement d'un marcheur terrestre invisible qui donne lieu au paysage, mais le balancement de l'eau. Un mouvement sans déplacement, où à la dureté ou à la consistance du terrestre s'oppose la fluidité du liquide. Tout flotte, comme sur une mer étale miroitant de petits carrés bleus ou verts ou rouges ou jaunes. Des flèches de mâts s'élèvent verticalement en pointes fines et longues. Sont-ce des bateaux, cette multitude de petits carrés colorés, inégaux et distribués dans l'indifférence à tout ordre géométrique ? Ces petits carrés bleus ou verts ou rouges ou jaunes qui flottent, avec entre eux des masses ou taches vaporeuses blanches, comme des nuages légers ou de la brume effilochée ? Ces bateaux, les voit-on de face ou d'en haut ? Souvent, on ne saurait le dire, tant le « en haut »,

« l'en face » et « l'en bas » rivalisent sous le regard. Une *logique aérienne* s'impose à l'œil, avec des miroitements brusques et des trous de lumière, sans pour autant que la transparence totale s'installe - c'est plutôt une transparence indécise, voilée. Et c'est pourtant aussi une plongée dans une lumière ou trop vive et qui fait cligner des yeux, ou trop lointaine et rien ne se distingue crûment, ou trop proche et l'on est aveuglé à force d'être ébloui ou d'être ébloussé. Tout flotte, tout ici est allusif. Tout n'est plus qu'allusion. Le paysage maritime est-il allusion de peinture ou bien la peinture est-elle allusion de paysage ? Tout s'indécide. Et déjà l'abstraction a lieu.

À l'extase de l'espace succède, vers 1983 et, de nouveau, à partir de 2000 jusqu'à aujourd'hui, l'explosion des couleurs. Ce n'est plus, comme précédemment, une peinture de *contrastes*, mais une peinture de *résonances*. Avec les tableaux abstraits, maintenant, les couleurs s'emportent sur le fond. Pour voir cet *emportement des couleurs* sur le fond, ce soulèvement des couleurs à partir du fond, il faut partir du dénuement initial, il faut partir non pas d'un chaos qui serait à ordonner, mais du *vide*. Ou du *rien*. Il n'y a rien à voir, le fond s'impose ; il s'impose comme « rien », comme advenir d'un possible, comme *tension des possibles*. Plus de terre, plus d'eau, plus d'air : il faut *perdre la ressemblance*. Il n'y a plus qu'une *énergie colorée*, chaque toile est une énergie colorée. Du bleu, du vert, du noir, du blanc, dans d'infinies nuances, chaque toile nous renvoie *sa* couleur, car chaque toile a *sa* couleur propre, notamment ou bleu ou vert, parfois, plus rarement, bleu *et* vert ; la palette se simplifie, les *résonances* ne sont plus seulement entre les couleurs, mais *internes* à une même couleur. Une énergie colorée est une modalité du *rythme* ; du rythme qui est, comme l'écrit Maldiney, « simultanément de l'enveloppement et du détachement dans une même configuration ». Contractions et expansions ou dilatations des couleurs produisent une sorte de densité ou d'intensité qui est la puissance même de leur faire-surface, de leur apparaître.

S'emportant sur le fond, ou s'arrachant au fond, les couleurs donnent forme à l'apparaître, lui-même inapparent, inobjectivable. Car, il s'agit, je l'ai dit, de *perdre la ressemblance*, de la laisser disparaître. Loin de recouvrir des choses, les couleurs ne sont plus que des articulations de l'apparaître, des modulations de l'apparaître. Ici, de petits carrés inégaux, verts ou bleus, selon les toiles, laissant échapper entre eux comme des volutes ou des traînées blanches, sans forme pré-établie. Ailleurs des triangles, ou des carrés ou des cercles emboîtés ou encastrés, verts ou bleus et ourlés de noir. Ailleurs encore des explosions, des tourbillons cycloniques, comme baignés dans une lumière qui aurait surgi quelque part il y a des milliards d'années, inscrivant, *l'un en l'autre*, le temps dans un espace, l'espace dans un temps - un espace qui n'est pas un espace de juxtaposition, mais d'empiètements, de torsions, d'implications. Parfois, des griffures ou des balafres ou des sortes d'écorchures noires déchirent les couleurs ou le fond. Souvent, des coulées verticales de la même couleur principale de la toile, comme des coulures du pinceau qui attesteraient que c'est bien une main réelle qui a peint ici, sans mystère, laissant à son insu ou par maladresse s'échapper la coulée du pinceau. Ailleurs, une évaporation blanche, faisant en quelque sorte monter le fond à la surface, le faisant monter en des masses légères ou plus accusées. Et les toiles *noires*, dont certaines forment des croix incertaines, d'autres des triangles qui s'agrègent et se tassent près d'un angle ou dans un quart de la toile ; une autre où une croix noire semble

traverser un gros cristal translucide et précieux aux mille éclats. N'est-ce pas là ce que Maldiney appelle, dans *L'Art, l'Éclair de l'être*, des événements, qui ne sont « ni des événements du monde, ni des événements de conscience », mais qui sont « des éclatements, ruptures, rencontres, modulations », à même la toile ?

Les couleurs flambent, même lorsqu'elles sont douces et légères, en frémissant à la surface de la toile. L'énergie colorée coïncide avec l'opposition primordiale du rythme et du fond. Un rythme qui est parfois celui d'un frémissement, parfois d'un arrachement qui semble douloureux, toujours celui de l'emportement des couleurs sur le fond. *Un rythme : le surgissement d'un champ de tensions*.

Si l'on s'interroge sur le « motif » de la peinture d'Elsa Maldiney, sur ce qui la « meut », ne peut-on dire que le motif est « l'ouvert », qui n'est lui-même précisément qu'un *champ de tensions*. Un champ de tensions qui donne lieu, au début, à des paysages nus, issus de la marche d'un invisible marcheur, d' *une marche devenue paysage*. Et qui, plus tard, donne lieu à une nouvelle ère du regard où les couleurs s'emportant sur le fond induisent un rythme à même la toile, dans l'invisibilité de toutes figures - où les couleurs prennent *forme*, non pas forme fixe et reproductible, mais forme toujours en formation, dans la négation de toute terre, de toute mer, presque de tout fond - ou bien comme un fond qui remonterait à la surface en particules élémentaires colorées ou en masses informes - surface qui n'est plus que *rythme* et manifestant, comme l'écrit Henri Maldiney dans *Regard Parole Espace* cette « primauté de la forme sur le signe, du rythme sur l'image ».

Telle est la peinture d'Elsa Maldiney, toujours à la « recherche de traces et non de preuves », comme le poète René Char le dit identiquement du poète et du peintre.

Notes

Eliane Escoubas

Philosophe, professeur émérite à l'université de Paris 12-Val-de-Marne,
après avoir enseigné aux universités d'Amiens et de Toulouse-Le Mirail.

Courriel : eliane.escoubas@sfr.fr

www.umr8547.ens.fr

Bibliographie