

# THE PILL®

*The Colour Out of Space*  
26.06 – 27.07.2024

Özlem Altın  
Claire Chesnier  
Pablo Dávila  
Elif Erkam  
Jean-Charles Eustache  
Leylâ Geâix  
Eva Nielsen  
Elsa Sahal

« La couleur, qui ressemblait à quelques-unes des bandes de l'étrange spectre du météorite, était quasi impossible à décrire ; et c'est seulement par analogie qu'ils la nommèrent quand même une couleur. »

H.P. Lovecraft, *La Couleur tombée du ciel*, 1927.

Dans sa célèbre nouvelle *La Couleur tombée du ciel* (*The Colour Out of Space*), publiée en 1927, l'écrivain américain Howard Phillips Lovecraft décrit les phénomènes extraordinaires survenus dans une ferme isolée en 1882. Un nuage blanc en plein midi, un chapelet d'explosions dans les airs, précèdent la chute d'une météorite qui révèle en son cœur une couleur inconnue, impossible à décrire. Innommable. La roche venue des confins de l'espace rétrécit inexplicablement dans son cratère, se métamorphose, attire la foudre. La flore se fait luxuriante avant de se corrompre et de s'émietter en une poudre grisâtre. Bêtes et hommes subissent l'influence de cette couleur inqualifiable qui, en quelques mois, transforme inexorablement le paysage en une « lande foudroyée » avant de se propulser subitement au firmament pour disparaître à tout jamais, laissant derrière elle une désolation semblable à celle de ces vallées dont les teintes ont été sapées par les cendres d'une explosion volcanique.

Dans la nouvelle, la couleur est, au sens le plus littéral, « le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent » comme l'affirme Paul Cézanne pour souligner la bouleversante intimité nouée par la couleur avec le regard. Au-delà de son registre fantastique, *La Couleur tombée du ciel* est l'histoire d'une rencontre entre un précipité chromatique projeté depuis l'horizon diffus de l'univers et sa perception fascinée, impensable – et en définitive cataclysmique – par celles et ceux qu'elle frôle en les dénaturant irrémédiablement. Le titre original de la nouvelle – *The Colour Out of Space* – permet de saisir l'ambivalence de cette teinte impie exhalée du cœur de la météorite. Elle tombe depuis l'espace intersidéral mais, simultanément, elle est out of space : hors de l'espace, elle est un espace autre. Elle crée de l'espace dans une impalpable puissance dont l'œil mesure l'étendue mais que les mots ne peuvent saisir, sinon de manière approximative. La couleur est toujours plus forte que le langage. Rencontrer une couleur est un événement en soi – nous en avons tous fait l'expérience, fascinés par la pourpre crépusculaire d'un ciel, par le vert tendre d'une prairie ou par l'insaisissable modulation irisée d'un regard. Cet événement, sidérant dans son surgissement, n'en demeure pas moins insaisissable.

# THE PILL®

En tissant entre les œuvres liens formels et connexions spatiales, cette exposition traverse les grands thèmes de la nouvelle de Lovecraft – couleurs inqualifiables, espaces cosmiques et terrestres, métamorphose et régénérescence... Les projections aurorales de Claire Chesnier, les circonvolutions de particules et l'éclipse d'obsidienne de Pablo Dàvila, les couleurs célestes de Jean-Charles Eustache, les paysages embrasés d'Eva Nielsen forment une constellation d'atmosphères qui répond aux métamorphoses organiques, vitales ou matériologiques d'Elsa Sahal, Özlem Altin, Leylâ Gediz et Elif Erkan dans un mouvement de transformation et de renouvellement des formes.

Les peintures de Claire Chesnier sont des aubes levées sur l'abstraction, des ajours de lumière dont le spectre se déploie dans des gammes insaisissables. Elles parviennent à une puissance d'élévation vers l'atmosphérique. Leur verticalité, réglée sur les proportions du corps héritées du passé de danseuse de l'artiste, bascule vers l'horizontalité d'un tremolo, striure de dégradé chromatique qui traverse les œuvres de part en part. Il faut vivre avec ses peintures pour en saisir la puissance de modulation, de l'aube au crépuscule, au gré des arhythmies du temps qu'il fait et du temps qui passe. L'inscription calendaire est elle-même précisément donnée par les titres des peintures indiquant le jour, le mois et l'année d'aboutissement du tableau. Ses peintures s'incarnent, se lient à la lumière du monde par leur versatilité chromatique, leur propension à faire naître de la persistance rétinienne, à fluctuer, à s'enfuir puis à apparaître, à se nimer. Le regard porté sur ces peintures, pour peu qu'il se laisse porter par la durée et la lumière, se laisse étreindre par le corps de la peinture, finit par se confondre avec ce qu'est un regard : une révélation du monde et du sensible, une mise au point sans cesse réitérée, un aveuglement, une lucidité, une succession de clairvoyances, d'abandons, de pertes, de recouvrements – comme l'on dit parfois recouvrer la vue après une cécité passagère.

Les tableaux de Jean-Charles Eustache sont peints à l'acrylique sur bois, avec une attention extrême portée sur la surface. Ses peintures, à peine plus grandes que la main qui les a enfantées, offrent leur surface lisse et mate, digne d'un primitif italien vouant une passion inconditionnelle à ses étendues. Ses tableaux ne sont ni figuratifs ni abstraits : ils rendent compte d'un temps dédié à l'observation de murs ou de façades caressés par la lumière du soleil, ils trouvent aussi leurs origines dans les couleurs subtiles employées par les peintres du passé pour parvenir à restituer les teintes du jour et de la nuit dans une épaisseur d'air. On songe à Giotto, à Fra Angelico, à Piero della Francesca, à la tactilité des fresques décoratives géométriques en grisaille de la Villa Poppaea, près de Naples, au 1er siècle. La lumière se dépose, la durée s'est étirée à mesure que se délitait la flamboyance du soleil vers ses derniers vacillements de bougeoir. La lumière, ses modulations, ont lentement révélé les reliefs et les creux de la pierre, donnant une consistance de craie à la surface, aux heures, à l'insaisissable extinction du jour, faisant éclore le bleuissement de la surface, l'heure dorée du soir, les couleurs vespérales et la nuit la plus impénétrable.

Les *Phase Paintings (The natural flow of forgetting)* de Pablo Dàvila appartiennent à une série qui explore les notions de temps et de mouvement, de mouvement dans le temps. Chaque tableau représente deux instants qui, une fois superposés et traduits en termes visuels, génèrent un troisième moment de différence, d'interférence et de perturbation. Le décalage de l'image n'est autre que la visibilité du temps qui passe, et avec lui, la mémoire, la perception et la trace qu'elle laisse. L'image témoigne à la fois de la présence et de l'absence d'une représentation dans l'espace d'une seconde. A propos du cercle d'obsidienne de *Stories of nearly everything*, Pablo Dàvila explique :

# THE PILL®

« J'ai commencé à réaliser ces sculptures après avoir lu un article sur une éclipse qui s'est produite le 29 mai 1919. Cette éclipse était très importante car elle a été utilisée pour tester la théorie de la relativité générale d'Albert Einstein, en particulier pour tester l'idée selon laquelle la masse entraîne une courbure de l'espace. La théorie de la relativité générale d'Einstein est à la base de notre cosmologie moderne la plus fondamentale, c'est-à-dire notre façon d'envisager l'univers dans son ensemble. Pour moi, les éclipses sont spéciales parce qu'elles amènent beaucoup de gens à regarder le même point dans le ciel en même temps, ce geste est très puissant. L'obsidienne, dans les cultures préhistoriques mexicaines, était de la plus haute importance, elle était utilisée de nombreuses façons, notamment comme lentille d'ombre pour regarder les éclipses sans endommager la rétine. »

Les deux peintures d'Eva Nielsen placent le paysage dans un registre qui appartient davantage au domaine de la mémoire qu'à celui de la représentation à proprement parler. Ces deux étendues embrasées par le soleil couchant se voilent à l'instant même où elles se dévoilent au regard. La première, perlée de fines gouttelettes, semble avoir reçu prématurément la rosée d'un matin pas encore advenu. Sa surface trouble, opacifiée et grenue, pourrait aussi être celle d'une photographie déformée par l'action d'une combustion. Manifestement, l'image originelle semble avoir été prise depuis la fenêtre d'un train en mouvement traversant la campagne à toute allure comme en attestent les reflets qui se superposent, dans une impossible fixation du paysage, dans une mémorisation floue de ce qui a été vu. La seconde peinture offre une surface froissée comme une vieille photographie mise en boule puis défroissée, oubliée puis retrouvée. Dans les deux œuvres, le paysage semble n'être qu'une illusion fabriquée par le souvenir, impossible à reconstituer, plié, déplié, jusqu'à ce que les effusions fassent de ces étendues la zone indécise des souvenirs d'Eva Nielsen, ouvrant par la même occasion nos propres champs de mémoires involontaires vers une merveille de paysage que nous aurions contemplé autrefois.

Dans *The Colour Out of Space*, Lovecraft décrit comment la couleur inconnue, logée au cœur de la météorite, se répand et prend possession de son environnement en lui ôtant ses teintes, comme une image passée en simples valeurs de gris dans un logiciel. Palette III de Leylâ Geydiz est une peinture portant le nom de la plaque qu'utilisent les peintres pour mélanger leurs couleurs mais la palette graphique est aussi l'appellation donnée aux logiciels permettant de traiter et de modifier les images. Palette III serait donc à la fois une palette de peintre – ce qu'elle n'est pas puisqu'elle est un tableau fini – et une interface destinée à transformer l'apparence des choses – ce qu'elle n'est pas non plus puisqu'elle est une peinture achevée, figée. Palette III donne à voir l'état le plus primitif de la peinture en devenir, encore à l'état de projet et d'interface, et se constitue simultanément en nature morte dont le sujet serait la peinture comme nature morte par définition, comme endeuillement du réel dans son inexorable tension vers le gris cendre. Il faut se mettre à la place de la peintre lorsqu'elle macule sa surface de simples gestes mêlant aux tons de gris de légères nuances de beige et de jaune, acceptant de mettre un terme là où il ne devrait y avoir qu'un commencement, accordant à ces quelques gestes la dramaturgie profonde d'un memento mori.

La grande peinture panoramique d'Özlem Altın, *Translucent Shield* est une symphonie dédiée à la vie, à la régénérescence, à la fragilité des corps, à l'invisible énergie des fluides, aux forces universelles qui fondent le principe de vie en dépit de la précarité des corps, malgré le périssable, malgré tout ce qui devrait s'opposer aux éclosions et aux épiphanies vitales. Ce collage photographique

# THE PILL®

virtuose, constitué d'images trouvées ou prises par l'artiste durant l'accouchement d'une de ses amies, compose une vaste fresque où se lient des représentations fragmentaires de naissance, de mutation, de passage de l'aquatique matriciel vers l'air du monde. Figures gémellaires, gestes de mains ritualisés comme des impositions sacrées, apparitions aviaires et simiesques protégeant leurs œufs et leur progéniture, placentas, formes cellulaires et nervures végétales forment un tout unifié par l'encre blanche qui recouvre partiellement les images. Tout en liant la photographie et la peinture selon un principe organique caractéristique des œuvres d'Özlem Altın, le blanc laiteux donne à l'ensemble unité et force tout en marquant la fragilité de porcelaine de ce qui est représenté. La vie se trouve là, derrière ce bouclier translucide, toujours au seuil de son anéantissement possible, toujours fragile, et pourtant toujours recommencée, malgré tout.

Les sculptures d'Elsa Sahal sont emblématiques de son art fondé sur une hybridation permanente des formes. Ainsi, *Pied* évoque un élément de colosse antédiluvien qu'une fouille archéologique aurait extrait d'une glaise noire, colosse étrange dont la rugosité de pierre calcinée se serait adossée à la perfection lisse d'une forme ovoïde féminine, elle-même accouplée à une colonne vertébrale organique faite de strates empilées en tumulus et reprenant la structure de sépulture mégalithique d'un cairn. Masculin et féminin fusionnent, mutant les corps et les organes dans de subtiles torsions érotisantes. Les deux œuvres suspendues par des sangles appartiennent à la série *Léda*, inspirée par le nom de celle que Zeus séduisit en prenant l'apparence d'un cygne. A mi-chemin entre le cou rentré ou enroulé d'un cygne et les courbes d'une forme organique érotique, ces deux sculptures placent le regard au seuil du phénomène de métamorphose où le bouleversement des genres et des formes est autant celui du passage extraordinaire de l'humain vers l'animal que celui d'une violence contorsionniste opérée sur des éléments organiques méconnaissables. L'ambivalence du mythe de *Léda* a inspiré les artistes tout au long de l'histoire, des sculpteurs antiques à Constantin Brancusi, de Léonard de Vinci à Cy Twombly, dans un vacillement permanent entre la représentation romantique et la violence. Les sculptures d'Elsa Sahal en font des corps enchevêtrés, déformés, suspendus et contraints par les sangles qui les placent à mi-chemin entre le terrestre et l'aérien. L'émaillage subtile de la surface donne aux deux corps enroulés une fragilité de porcelaine dont les teintes, blanches et bleuâtres rappellent celles du cygne.

Le titre de la peinture d'Elif Erkan, *In Bloom*, évoque l'éclosion printanière des fleurs, le renouvellement et la régénérescence. Pourtant, la surface recouverte de rouille a progressivement rongé la représentation florale, fondant une dramaturgie de nature morte et de memento mori, ne laissant aux fleurs qu'un espace restreint dont la puissance lumineuse et décorative s'en trouve alors démultipliée. C'est une « lande foudroyée » que donne à voir ce tableau, pour reprendre le terme employé par Lovecraft pour qualifier le paysage rongé par la couleur tombée du ciel. Mais cette étendue corrodée par oxydation lente ouvre paradoxalement la représentation à une forme de magnificence. Le support de départ est une peinture vernaculaire sans qualité trouvée par Elif Erkan dont elle a entièrement obstrué la surface avant d'en gratter une zone exigüe, découvrant une parcelle de la peinture d'origine pour faire éclore une puissance ornementale inattendue. Les quelques touches de vert, de bleu, de rouge, de jaune, épargnées par la rouille ouvrent un espace de lumière intense, un oeillet de beauté où une fleur simple parvient à illuminer l'ocre ferreux.

Jean-Charles Vergne