

Un artiste dans les plis de l'âme et du monde

Il serait parfaitement légitime d'envisager l'œuvre entier de K. Malla, du moins jusqu'à ce jour, comme la trace d'un parcours initiatique où l'épreuve toujours recommencée de la création trouve sa raison d'être dans une volonté de connaissance. L'art ici n'est pas jeu, ni activité combinatoire ; il est construction d'une subjectivité en même temps qu'expérience métaphysique.

On partira d'une œuvre emblématique, datée du milieu des années soixante dix, avec laquelle s'ouvre pour le peintre une période féconde marquée du point de vue formel par la recherche d'une structuration rigoureuse de l'espace. Sur un fond où les tonalités de bleu et de vert concentrées dans le bas du tableau cèdent progressivement la place, à mesure que le regard s'élève, à des tonalités d'un jaune presque immatériel, des formes élémentaires dansent et, emportées par un mouvement ascensionnel, semblent aspirées par une lumière diffuse dont la source reste mystérieuse. L'effet de lévitation, certainement voulu par l'artiste, est obtenu par un procédé bien établi : alors que ces formes gagnent en simplicité, en rigueur géométrique et en taille vers le haut du tableau, leur population, a contrario, tend à se raréfier. Dans la translation cependant elles conservent, malgré la variété des dessins et les transformations qualitatives déjà mentionnées, un air de famille. A l'évidence, il faut les ranger dans une même catégorie. On pourrait y voir, comme le suggère le peintre, des signes idéographiques ou cunéiformes puisés dans le répertoire d'une écriture secrète. Que Malla s'interdise ici la répétition du même signe révèle son intention : cela revient à indiquer clairement que le tableau n'est qu'un fragment du répertoire de cette écriture, et que le répertoire s'étend en réalité à l'infini. La langue qui s'y cacherait aurait donc vocation à nommer les choses et leurs qualités dans leur diversité sans limites.

Il faut aller cependant au bout de cette logique pour comprendre la démarche de l'artiste ; car, si le répertoire de signes est infini, le monde réel, extérieur ou intérieur, n'est alors tissé que de différences ; rien en lui ne ressemble à rien et l'identité, quelle que soit sa forme, si elle est rencontrée, ne peut être qu'un leurre ou le fait d'une perception incapable de pousser plus loin les distinctions. C'est dire que dans ce cas, le monde réel contient une infinité de mondes. Mieux même : qu'à côté de ce monde réel infini il y a une infinité de mondes possibles qui ne demandent qu'à être portés au langage. Le tableau que nous analysons le laisse entendre. En exploitant les ressources de l'abstraction, il rend sensible la complexité invisible et insondable du réel. Il fonctionne à la façon d'une icône. Mais, au lieu du visage divin s'y manifeste une écriture qui, par définition, ne se dévoile pour l'artiste que par fragments

mais dont on devine la toute-puissance. Que seul un entendement infini puisse en embrasser l'ampleur n'est qu'affaire de déduction et exigerait d'aller au-delà du cadre du tableau. En revanche, que l'âme humaine soit par nature confrontée à un fond sombre en elle et hors d'elle, qu'il lui soit impossible de faire jouer et d'énumérer toutes les qualités de l'univers parce que ce serait n'en jamais finir de distinguer, l'œuvre le suggère selon un symbolisme classique, par un violent contraste entre l'obscur et le clair : dans la partie inférieure règne l'obscur. Là, les signes d'écritures sont comme englués dans une matière crépusculaire qui les pénètre et y introduit une certaine confusion. La partie supérieure est dévolue au clair, celui-ci étant porté par les vibrations d'un jaune intense. Dans cet espace saturé de lumière, les signes s'affichent avec netteté, confirmés dans leurs individualités et leur pouvoir de discrimination par une facture presque géométrique. Ici, l'ombre semble ne plus menacer le travail de la perception et de la mise en mots du monde. Mais la ligne de partage voulue par l'artiste hésite, au point que si l'on peut dire du clair qu'il sort de l'obscur, on pourrait tout aussi bien avancer qu'il ne cesse d'y plonger. Dans l'optique de K. Malla cette dialectique du clair et de l'obscur prend une importance capitale en permettant de lever une impossibilité ontologique. Elle ouvre en effet une voie vers le sensible à cet indiscernable que l'infini condamne à la nuit éternelle, et nous en fait pressentir l'existence jusqu'au vertige.

Cette même passion, qui pousse l'artiste à questionner les limites de la perception humaine, commande les œuvres qui suivent. Mais les formes qui flottaient dans un espace ouvert ont perdu leur évidence de signe pour se constituer en réseaux, dont les entrelacs envahissent la totalité de la surface peinte ; leur destin est analogue à celui des lettres qui s'effacent dans le jaillissement du mot et de la phrase pour devenir opérantes. On passe, semble-t-il, du simple répertoire de signes isolés à une écriture en acte. Les tableaux de cette série s'offrent comme des fragments détachés d'une ontologie du sensible, et en particulier du visuel, dont la tâche essentielle serait de distinguer et d'enregistrer les perceptions qui représentent le monde dans le théâtre du moi. Mais une telle tâche est complexe, infinie comme le monde. Certaines perceptions ne parviendront pas à la clarté et à la distinction. Elles subsisteront dans une pénombre où les confusions sont toujours possibles. D'autres n'atteindront qu'un degré relatif de clarté. Un même vert, gris ou bleu pourra être plus ou moins clair ou obscur, présent ou lointain, plus ou moins bien distinctement cerné dans son champ d'action par les événements chromatiques et formels qu'il côtoie ; comme si intervenaient à divers niveaux des filtres chargés d'opérer une sélection. Qui sait cependant si, dans le vert, le gris ou le bleu perçu, ne se dissimulent pas une infinité de petites perceptions

qui jamais ne passent le seuil de la conscience, et quelle valeur accorder dans ce cas aux distinctions déjà établies ?

Il y a des abîmes de noirceur, et du lumineux peut certes en être extrait graduellement jusqu'à établir des zones limitées où la clarté la plus vive s'empare de la couleur ; mais l'obscur a-t-il vraiment disparu ? N'est ce pas là encore un clair/obscur ? Le clair n'est-il pas toujours un développement de l'obscur ? Une certaine sensibilité baroque chez K. Malla est ici manifeste. Les œuvres de cette période recueillent avec bonheur ce travail de la perception cherchant à se dépasser elle-même, qui consiste à construire des rapports différentiels entre les couleurs, leurs intensités, leurs spatialités et leurs places respectives dans une marqueterie pour laquelle, s'il s'agissait de musique, on parlerait de symphonie. Ce qui est donné à voir est de l'ordre d'un paysage mental avec ses plages de lumière et ses renforcements obscurs où l'infini se dérobe ; en quelque sorte un décor intérieur, celui qui tapisse l'âme de l'artiste et qui résulte d'une mise en perspective singulière des perceptions de couleurs. Le monde est là, profond, mais capté par une subjectivité. L'universel n'en est pourtant pas absent. Il tient à une approche abstraite de la couleur saisie indépendamment de tout contenu, de même qu'au concours d'une géométrie baroquée pour marquer les divisions de la surface peinte en champs colorés.

Un infléchissement dans la recherche de l'artiste se fait jour avec la production sérigraphique et lithographique de ces mêmes années et annonce les découvertes des travaux récents. D'abord la référence à la géométrie disparaît ; mais pas la facture baroquante de son emploi qui, comme libérée de la géométrie, acquiert maintenant un sens profond. C'est que les perceptions ne peuvent conserver leur authenticité et leur acuité, que si l'on parvient à s'affranchir des schèmes culturels, qui ordinairement interfèrent dans notre rapport au monde. Malla a estimé nécessaire, pour mieux faire vibrer dans la perception une nature pleine d'infini, de revenir comme le dit Husserl, « aux choses elles-mêmes ». L'abandon par l'artiste de la géométrie doit être apprécié dans cette optique. « Il n'y a pas de lignes droites dans la nature » soutient-il en dialogue par delà les siècles avec Galilée, fondateur de la physique moderne, qui voyait dans la géométrie la langue dans laquelle Dieu a créé le monde. Cette position de principe, que l'on rencontre aussi dans l'art baroque, gouverne le réseau des lignes dans les estampes. On n'y trouve plus les figures géométriques compliquées, imbriquées les unes dans les autres comme précédemment. A leur place triomphent la ligne à courbure variable, le méandre, voire le tracé sinueux.

Si la composition en réseau est maintenue, elle prend ici un sens ontologique. Serions nous devant un fragment de tissu organique parcouru de nerfs ou de plissements, sillonné de rides ? Devant la chair frémissante du

monde ? Devant la dentelle délicate des nervures d'une feuille ? On ne saurait dire exactement, sinon que l'on a le sentiment d'être en présence d'une matière vivante, foisonnante capable d'étendre et de multiplier à l'infini ses structures. Ce qui importe aussi, c'est que le regard plonge dans cet enchevêtrement et cherche un repos qu'il ne trouve pas. Dans le tableau de la Renaissance, le point de fuite organisait la vision ; le regard pouvait s'y arrêter pour jouir d'un infini entrevu dans une métaphore. Ici l'errance labyrinthique n'a pas de terme puisqu'il n'y a pas de centre. On entreprendrait en vain un dénombrement de tous les trajets possibles, d'autant que de nouvelles bifurcations peuvent à tout instant surgir ; il n'empêche que la tentative n'est jamais abandonnée. Dans ces œuvres, le labyrinthe offre à la perception l'occasion d'une expérience limite et contradictoire de l'infini. Souvent associé par la tradition à l'obscurité, il dit à sa façon ce qui était pris en charge dans les œuvres précédentes, par le rapport clair/obscur.

Mais, peut-être est-ce dans les espaces délimités par les chemins labyrinthiques, que se loge un traitement de la couleur et des inventions formelles, où le projet fondamental de Malla puise un nouveau dynamisme. Il y a, en effet, un monde grouillant de vie au-delà des mailles qui composent cet étrange labyrinthe. Un œil curieux de voyeur est ici requis ; car, on tente d'abord d'apercevoir ce qu'il y a derrière le lacs des bandes noires ou sombres qui occultent en partie ce monde. Quelque chose certainement nous échappe. Le signe manifeste doit en cacher un autre. Que l'imagination se mette en mouvement pour combler ces lacunes, cet art subtil ne l'exige pas, du moins en premier lieu. Le recours à l'imagination ne ferait que détourner l'esprit de l'essentiel, à savoir de l'interrogation métaphysique qui s'éveille en lui, à l'instant même où la perception surprise, s'immobilise devant l'obstacle. C'est cet instant décisif, où tout bascule et où l'apparence est mise en défaut, que l'artiste cherche à éterniser. Il ne s'agit pas d'inviter à rêver, encore que le rêve soit permis, mais d'amener la pensée à se tenir au-dessus des gouffres, même si l'effroi la saisit.

Ces mêmes gouffres s'ouvrent aussi dans les plages de couleurs entrevues par les trous du réseau labyrinthique. Seuls les procédés mis en œuvre sont différents. Un effet d'éloignement rend déjà ces plages de couleurs fascinantes. On aimerait voir de plus près leurs textures, pour mieux en distinguer les éléments, mais nous pressentons en même temps, qu'un rapprochement ne serait jamais suffisant : Les textures continueraient à se dérober à notre investigation. A vrai dire, ce n'est pas simplement une question d'échelle. Ici, la perception se mesure à des textures qui portent en elles l'infini. C'est par le traitement qu'il réserve à la lumière, que l'artiste nous le révèle. Cette lumière semble venir de très loin : se glissant par des interstices,

profitant des moindres cassures ou crevasses, qui naissent de la rencontre chaotique des couleurs, elle dévoile un monde, qui pourrait bien être indifféremment minéral, organique ou même psychique ; mais elle en éclaire surtout la nature spongieuse, sombre et douée d'une mémoire infinie. C'est par là, que l'artiste parvient à lui faire dire qu'il y a un fond obscur de l'être, que celui-ci soit extérieur ou intérieur ; et que si la perception ne peut espérer l'atteindre, l'art peut au moins nous en donner à connaître l'existence.

Toutes ces recherches plastiques sont, à l'évidence, soutenues par une inspiration baroque, si l'on définit le baroque comme un art qui tente d'aller au-delà du sensible par le sensible. Il en va de même des œuvres plus récentes. Elles reprennent et exploitent les inventions formelles contenues dans les estampes. Ces œuvres se présentent toujours comme des fragments détachés d'une totalité qui est à la fois celle de l'intériorité et celle du monde extérieur. On remarquera que le travail de structuration de l'espace s'y effectue dans deux directions opposées : soit l'espace devient comme une table opaque d'information sur laquelle s'inscrivent une multitude de signes ou de taches jusqu'à saturation, soit il s'ouvre en son milieu, les éléments formels étant alors rejetés à la périphérie. Malgré les apparences, il n'y a là aucune contradiction. Dans les deux cas, le propos de l'artiste est le même. La spéculation sur l'infini et sur la perception sensible de l'homme, constitue toujours l'horizon ultime des œuvres ; simplement, les voies en sont différentes : soit l'artiste a recours au « plein », soit il a recours au « vide ».

A l'examen, le « vide » qui occupe le centre de certaines œuvres, n'en est pas un, ne serait-ce que parce que la couleur le remplit. Elle semble s'étendre, se répandre à la façon d'un nuage monochrome. Ce faisant, elle insuffle à l'espace une vie souterraine. Comme agitée de mouvements convectifs, elle lui apporte une profondeur dont la méditation peut s'emparer. On pense irrésistiblement à un monde de formes en gestation ou sur le point de s'évanouir. Notre capacité de perception fait ici une expérience-limite. On soupçonne des contours plus qu'on ne les distingue nettement, et l'on est en droit de supposer, qu'au-delà de ce que nous percevons, il y a des myriades de mondes qui naissent et qui meurent. Qu'il y ait une intense et continue structuration de l'espace, l'artiste en donne une manière de confirmation quand, dans les œuvres de ce type, il peuple les régions périphériques de la toile d'innombrables textures fort complexes, très fines et variées, qu'il déploie dans des explosions de couleurs. En outre, par un puissant contraste, leur présence au premier plan prête, à la partie centrale de ces œuvres, une telle profondeur que l'œil croit pouvoir toucher l'infini mieux qu'il ne pourrait le faire devant un tableau usant de la perspective classique.

Ces textures étaient déjà en germe dans les sérigraphies. Ici, dans certaines œuvres, elles couvrent parfois la presque totalité de la surface peinte. L'artiste les travaille, comme s'il s'agissait de miniatures. Aussi, convient-il de leur accorder toute notre attention. Elles sont foisonnantes ; Malla les obtient par des traits, dont le caractère lumineux ou sombre ainsi que la courbure, peuvent varier selon les taches de couleurs qu'ils ont pour fonction de souligner ou d'entourer. Il s'agit sur le plan formel, comme l'artiste lui-même le reconnaît, de donner à l'espace une plastique tourmentée et une structure. Il faut, dit-il « codifier l'espace coloré ». Et de fait, les œuvres acquièrent par ce procédé une sorte de relief fort compliqué, qui n'a rien à voir avec celui que propose l'art de la Renaissance, mais qui, en revanche, joue sur le clair/obscur à la façon des peintres baroques.

Cet effet de relief, qui ouvre à la perception un champ d'exploration infini, n'a pas échappé aux commentateurs divers de l'œuvre de Malla, qui n'hésitent pas à recourir au vocabulaire littéraire de la description pour en parler. Comment pourrait-on en effet désigner ces textures, sinon en les comparant à des surfaces ourlées, à des arêtes, à des fronces, parfois aux formes que présente le papier froissé ? Ces rapprochements sont justifiés, mais tous ont en commun la particularité de faire appel à la notion de pli. Le pli se révèle, en effet, être le paradigme de ces textures qui sont la part la plus secrète de l'art de Malla. Le pli est leur principe de fonctionnement dans l'économie du tableau. Comme pour un pli, ce que l'on voit d'elles plonge dans des zones d'ombre, sans lesquelles elles n'existeraient pas. Leur dedans est sans limites par rapport à leur dehors. Elles cachent plus qu'elles ne montrent, et pourtant ce qu'elles montrent parvient à rendre sensible ce qu'elles cachent. L'idée vient, que nous serions devant une matière remplie de plis, infiniment repliée sur elle-même, dont les replis consistent toujours à cacher quelque chose de la surface relative qu'ils affectent. Essayons, par exemple, de nous représenter l'intérieur d'un organisme vivant où, dans l'obscurité, la chair se plie et se replie de multiples façons. S'il en avait la possibilité, un regard indiscret se surprendrait à vouloir soulever et déplacer les plis pour aller plus loin dans la découverte. Il en est de même du marbre, dont les veines et veinules qui le parcourent, signalent l'existence en profondeur, dans la masse, d'une vie de la matière en train de se plier et de se replier. Que le pli soit partout, même l'espace central qui, dans certaines œuvres de la première manière, s'ouvre sur des abîmes, le dit ; car, à y regarder de plus près, la couleur y est traitée de sorte que l'on puisse croire à l'existence d'une matière qui garderait encore les traces d'un froissage. S'il y a un « informel » dans l'art de Malla, les analyses qui précèdent montrent que cet « informel » n'est pas la négation de la forme, mais pose la forme comme pliée.

L'étrange beauté de toutes ces œuvres pourrait venir du fait qu'elles parlent d'un monde dans lequel il n'y a, à l'infini, que des plis, en ne nous en donnant à percevoir, comme par la magie d'une lumière rasante, que les seuls effets de surface. Les œuvres sont certes toujours des fragments, mais, il s'agit chaque fois pour l'artiste, de surprendre la complexité du monde dans les plis, les ondes et les remous qui tapissent cette intériorité close que l'on appelle l'âme. Et si l'on était tenté de développer mentalement tous les plis que renferme en puissance une des œuvres récentes de l'artiste, rien ne serait assez vaste pour en accueillir le résultat, car il se confondrait avec l'infini.

Ce qui est ici proposé est un véritable théâtre de la matière, que ce soit celle du monde objectif ou son reflet couché dans les plis de l'âme. Un théâtre qui, finalement, joue encore sur le clair/obscur, pour nous entraîner au-delà des apparences. C'est dire la dimension métaphysique de ces œuvres.

Fernand Fournier, Paris, décembre 2003