

## **Expansion de la couleur**

### **Hubert Besacier, 2012**

Dès ses premières années à l'école d'art, Elsa Tomkowiak conçoit la peinture comme un fait spatial. C'est-à-dire comme une pratique dynamique d'expansion de la couleur dans l'espace.

La priorité est à la couleur. Aux couleurs, et à leur déploiement.

Cette conception ignore d'emblée les frontières entre la peinture et la sculpture, puisque la peinture est, de facto, volume.

Dans ses premiers essais, ses premières installations, Elsa enduit des plaques de carton déchiré. Elle construit la peinture par accumulation d'aplats.

Elle obtient ainsi une énorme pile, comme un mille-feuille de matière picturale. La couleur est un matériau consistant qu'elle peut travailler, dans lequel elle peut trancher.

Un de ces volumes est élevé à l'horizontale dans le lieu d'exposition. C'est ainsi que la peinture sort du mur pour s'avancer dans l'espace, trouant l'air comme une corne gigantesque.

Ce volume pénétrant est une projection corporelle et mentale. Peindre est une action qui engage le corps. L'acte de peindre peut être interprété comme une sorte d'expansion du corps dans l'espace. La force expressive de l'œuvre résulte de cette projection.

Ce rapport de la peinture au corps -celui de l'artiste, mais également celui du visiteur- est fondamental. La couleur prend corps dans le lieu qu'elle investit et c'est à cette matérialité tangible que le visiteur est confronté.

Après cette première expérience, d'un volume percutant qui s'avance et troue l'espace, Elsa Tomkowiak, va s'acheminer vers un investissement total du lieu par l'appareil pictural, passant de l'éclatement du tableau à l'agencement architectonique.

Cette évolution va se faire progressivement, toujours au moyen de la composition en strates. Elle dresse des écrans à la verticale: la façon peut-être la plus simple de remplir l'espace en contraignant le corps à se faufiler entre ses plans successifs, qu'ils soient rigides, assujettis à de grandes barres de bois, ou souples et suspendus comme des voilages. Elle refait ainsi, dans une certaine mesure, l'expérience du pénétrable qui fit un temps florès dans les années 60-70.

Bien évidemment, le subjectile varie en fonction de l'espace à investir. Ce sont d'abord des déchirures de carton fixées à des lambourdes, qui obstruent pratiquement la totalité de la salle comme à Talant (novembre 2008), ou qui sortent de la paroi comme des lames noires déchiquetées, perturbant l'ordonnance verticale des bandes colorées peintes à même le mur de l'atelier. ( Atelier résidence de la BOX à l'Ensba de Bourges, 2008 ).

Bien que réapparaissant quelques fois dans quelques œuvres ponctuelles, ce matériau sera bientôt remplacé par des plaques de polystyrène extrudé, rigides, elles aussi irrégulièrement brisées, technique qu'elle expérimente la même année à la Maison de la Culture de Bourges. Mais dès 2006, elle met au point un système de peinture au balai sur de grandes bâches de polyane souples et translucides.

Ces surfaces sont peintes au sol avant d'être suspendues dans l'espace.

A Lyon, dans les friches RVI, l'œuvre se déploie ainsi sur 1800 m<sup>2</sup>. On voit des visiteurs circuler à bicyclette entre les lés de peinture.

Chaque panneau se présente comme un monochrome dont la surface est fortement animée par les mouvements de la brosse. Ils sont suspendus dos-à-dos. Ainsi l'ensemble de la

peinture est-il perçu comme réversible.

Dans cet immense bâtiment, Elsa Tomkowiak a peint tout le mur qui longe son installation de bandes verticales, faisant alterner des couleurs violentes. Les monochromes des panneaux suspendus n'en paraissent ainsi que plus précisément nuancés, chromatiquement mesurés.

Cette coexistence fresque/volume va se retrouver dans la quasi totalité des installations recourant aux bâches de polyuréthane. La peinture des strates à même le mur permet de compléter le dispositif qui prend en compte la totalité du lieu et le transforme en volume pictural.

La transparence des bâches permet le passage d'une couleur à l'autre sans qu'il y ait pour autant une réelle contamination entre elles. La composition s'avère homogène sans que ses composantes ne se fondent. Les couleurs ne se mêlent pas, elle coexistent.

Tout au plus différent-elles du recto au verso, permettant un renversement radical de la tonalité de l'ensemble selon qu'il est perçu en champ ou contrechamp.

L'artiste déploie le tableau dans le volume du lieu qu'elle investit et d'emblée, elle voit large. Elle choisit l'architecture la plus vaste, moins par défi que par goût de l'expérience et boulimie de peinture. Le vaste volume de l'architecture est un appel d'air pour la peinture. Plus l'échelle est vaste, plus sont grands l'élan et l'énergie qu'elle y projette. Et le tableau se pense à l'ampleur du lieu. Après l'expérience de la friche de Lyon, l'œuvre va se construire en recherchant la plus parfaite intelligence, la plus parfaite adéquation, entre la composition picturale et l'identité architecturale des lieux choisis.

Cette technique de la peinture sur bâches translucides, en constante évolution, sera utilisée dans le pavillon des sources du Centre d'art de Pougues-les-eaux en mai/juin 2008, dans l'usine de Mehun sur Yèvre en février 2009, au gymnase d'Amance (Résidence du FRAC de Franche Comté) en juillet 2009, pour trouver son accomplissement le plus parfait dans la grande salle d'exposition de l'ESAM de Caen en Mai 2010.

### **Un dispositif qui s'ouvre.**

A la maison de la Culture de Bourges, (Janvier/février 2008), tous les constituants traditionnels du tableau sont encore là, démultipliés, proliférants : les bois des châssis fixés au sol, qui structurent la pièce, la toile qui est tendue sur ces tasseaux de bois, la peinture enfin qui se solidifie sur des écailles de polystyrène extrudé. Mais le tableau éclaté, qui occupe la majeure partie de la salle d'exposition, est reconstruit comme une forteresse hérissée d'éclats de couleurs. La couleur jaillit de la toile en lames aiguës. C'est un déchiquetage fractal. Un bloc extensif qui se projette et menace de gagner la totalité de l'espace. On ne le pénètre pas. Le visiteur est forcé de le contourner sur deux de ses côtés. Il est ainsi confronté à une double sensation : celle d'une forte concentration du volume pictural et en même temps, par les panneaux colorés et déchiquetés qui se projettent à sa périphérie, à une vigoureuse dynamique centripète. La peinture est à la fois corps et mouvement.

Mais si l'idée du tableau subsiste dans les installations ultérieures, c'est un mouvement inverse qui se produit.

La peinture est conçue comme un volume qui se déploie dans l'espace et dans lequel le spectateur est invité à évoluer.

Ce renversement semble se mettre en place à partir des premiers assemblages de strates cartonnées. D'une suspension qui trouait l'espace, on passe à un agencement en creux. Dans

une exposition à Nantes, (A « l'Atelier », exposition Carte blanche Mai-juin 2009), Elsa présentera une pièce que l'on peut considérer comme le négatif du premier volume de Dijon. Le principe de la "corne" est inversé et se présente à la fois comme un volume et comme une trouée. C'est une succession de couronnes colorées qui forment une sorte de passage, de tunnel sur pieds. Au lieu d'un volume pénétrant, nous avons un volume pénétrable.

Cette ouverture caractérise les grandes installations qui font intervenir des peintures sur bâches dans plusieurs vastes édifices. Les espaces investis ne sont plus emplis par les éléments du dispositif. Au contraire, dans le temps même où elle s'en empare, Elsa évide l'espace. La peinture s'ouvre, elle se creuse pour nous attirer, elle se fait lieu à parcourir. L'artiste nous ouvre un passage dans les entrailles de la peinture. C'est en marchant que nous faisons l'expérience de la peinture.

Dans le Gymnase d'Amance, de grands pans souples de couleur, occupent toute la partie supérieure du bâtiment. Ils pendent au dessus des têtes des visiteurs. Il semble que l'espace se soit dilaté et que ces membranes se soient rompues pour permettre ce passage qu'elles se soient détachées du sol et des murs où subsistent des lambeaux qui y adhèrent encore. La peinture s'est ainsi délivrée de toute pesanteur.

Le visiteur déambule dans un décor fastueux. Un ciel pend sur sa tête comme dans une rue pavée. Il avance entre les couches d'un gigantesque tableau.

La souplesse quasi organique des bâches peintes s'oppose à la rigidité de l'architecture en béton. Du coup les voiles de peinture s'apparentent à des voiles de lumière flottant dans un espace aérien. La peinture n'est plus déchiquetée. Elle s'ouvre devant nous, elle s'ouvre à nous. Elle n'a plus d'angles aigus. Elle se fait enveloppante.

Dans un sens, le rouge domine, dans l'autre ce sont les jaunes et les orangés qui s'imposent. (Avec le vert, surtout le vert, ce sont les couleurs caractéristiques de sa gamme de prédilection). L'espace du tableau s'est dilaté pour faire place au corps qui l'appréhende de l'intérieur.

A Mehun sur Yèvre, Elsa s'empare de toute la nef d'une usine.

Les bâches n'occultent pas la lumière zénithale d'une toiture vitrée qui éclaire du bâtiment. Pour plus d'efficacité, elle a choisi la difficulté la plus grande : Installer les pans de peinture sur le côté ouvert du bâtiment, qui de plus est flanqué d'une coursive sur toute sa longueur. Les peintures murales qui, comme à Lyon ou à Amance, rythment verticalement une des parois, accentuent l'effet dynamique des pans de bâche peinte qui montent comme des vagues à l'assaut de la paroi opposée.

C'est sur ce mur peint que tout commence, de lui que jaillissent ces vagues, incluant dans leurs rouleaux la coursive qui, à mi-hauteur, divise toute la longueur de l'édifice. Lorsque nous y accédons, nous nous trouvons pris dans une déferlante de couleur, comme sur la passerelle d'un bateau. La peinture nous embarque à tous les sens du terme.

Toute l'architecture angulaire de l'usine s'est changée en un cylindre multicolore. La totalité de l'espace est devenue courbe.

Lorsque nous avançons, contraints de cheminer au centre exact du dispositif entre les arêtes qui rythment le sol, nous avons la sensation de progresser entre les parois d'un volume en mouvement, d'un espace qui s'ouvre sous nos pas, comme dans les imageries bibliques où l'on voit s'ouvrir les flots.

A Caen, la verrière qui apportait la lumière zénithale dans l'installation précédente n'existe plus. Là encore l'évolution est substantielle. Le dispositif a gagné jusqu'aux superstructures, transformant le lieu en un tunnel qui se creuse dans la couleur. Les panneaux de peinture sont disposés comme une suite de gigantesques diaphragmes photographiques. Le visiteur est pris dans un vortex, une sorte de creusement hélicoïdal au cœur de l'appareil pictural. Contrairement à ce qui se passait à Mehun, il ne peut plus suivre une ligne médiane mais sa déambulation doit prendre en compte les éléments du dispositif qui ont une plus grande emprise sur le sol. Il lui faut en enjamber les nervures successives, franchir une succession de seuils.

Le lieu est totalement requalifié. On éprouve un total dépaysement et le sentiment de pénétrer dans l'inconnu, dans un ailleurs. Tous les repères sont bouleversés. L'effet n'est pas seulement esthétique, il est émotionnel.

Son exploration est un bain de couleurs une immersion dans la composition. On s'y sent happé, attiré, mais libre comme dans une forêt. La peinture nous enveloppe sans nous submerger. Nous pénétrons dans un spectre puissamment articulé, dont les éléments se donnent tour à tour puis se réajustent entre eux. A chaque pas, nous décomposons et recomposons le tableau. Ou plutôt à chaque pas, le tableau se défait et se reforme autour de nous. La peinture respire, vit dans notre mouvement.

### **Une légèreté aérienne**

Pour les deux étapes ultérieures, dans l'ancienne piscine de Mönchengladbach (Février mars 2010), puis à la chapelle du Geneteil à Château Gontier, (Février-Avril 2012), le processus s'allège encore. Ce ne sont plus des pans de film plastique qui viennent occuper les espaces mais la peinture est portée par des bandes du même matériau qui sont tendues entre sol et murs. Dans le premier lieu, elles s'entrecroisent au dessus du bassin au carrelage étincelant. Le dispositif est important et cependant d'une absolue légèreté en raison de ce découpage en rubans et de la translucidité du support. Ces rubans sont placés de façon à capter toute la lumière qui vient des baies vitrées en périphérie. Les reflets évoquent les eaux. La couleur retrouve une organisation spectrale. Elle se donne pour ce qu'elle est : de la lumière suspendue, de la lumière en volume, en mouvement.

C'est de la même vibration optique que s'anime l'installation de Château-Gontier. Là aussi la peinture rayonne.

L'espace de la chapelle s'emplit de bandes brillantes qui se déploient et s'entrecroisent pour recréer un mouvement de rotation qui traverse toute la nef.

Comme dans tout système de composition par extension, il faut un point de départ, un déclencheur à partir duquel l'œuvre peut se développer. L'artiste s'est fondée ici sur deux caractéristiques du lieu : l'ogive du vitrail qui s'ouvre au dessus du portail d'entrée et la courbe du plafond de la nef. Cette disposition est savamment, mathématiquement calculée, ainsi que le choix de l'alternance des couleurs.

Si les stridences de la couleur strient encore parfois l'espace, l'ordonnancement rigoureusement étalonné et réglé, confère à l'ensemble de l'œuvre une harmonie dans son énergie tonique.

Le support souple qui laisse passer la lumière au travers de la matière colorée accentue la visibilité de la touche. Une touche qui s'épaissit et se fige somptueusement lorsque - la nature du lieu s'y prêtant - L'artiste s'essaie à la dorure.

A la chapelle du Geneteil, la peinture se fait spirituelle, aérienne, elle répercute une sorte de vibration musicale dans la voûte en berceau. Comme dans les installations précédentes, l'espace est pleinement investi, mais sans être obstrué. C'est une plénitude légère comme un son. Comme si la musique sortait en rubans d'invisibles tuyaux d'orgue pour se répercuter et tourbillonner, comme si elle était portée par les rayons de poussière lumineuse qui se forment d'ordinaire à la croisée des vitraux.

### **Peinture et Nature**

Si la plupart des réalisations d'Elsa Tomkowiak se font dans de vastes architectures closes, la relation avec le paysage naturel n'est pas absente de ses préoccupations.

En 2004, à Samoëns, dans les Hautes-Alpes, elle expérimente la modalité la plus élémentaire de la relation peinture/ paysage, en peignant à même le sol, dans la neige, d'un geste ample. Confrontation éphémère, primaire et primordiale.

Dans les hortillonnages à Amiens, en 2010, elle va inverser la solution : Au lieu de tenter de couvrir une partie du terrain, mieux vaut un élément mobile qui va s'y déplacer. Elle a donc de nouveau recours au bloc en concevant un volume flottant qui concentre les couleurs dans un feuilletage très serré. Ce volume pictural se déplace sur les eaux. Au fil des jours, on l'aperçoit à des endroits variés des marais, marquant ponctuellement, dans le temps et l'espace, tout le paysage.

Entre temps, à Saint Cénéri le Gérei (18 décembre 2010- 14 janvier 2011), elle se confrontera de nouveau avec des espaces extérieurs en peignant des filets de protection qu'elle applique aux parois rocheuses du site.

### **Dessins et peinture**

Ce rapport avec l'élément naturel est sans doute le plus difficile à mettre en œuvre. Les dessins d'Elsa -généralement construits par collages numériques et imprimés au laser- sont des moments de réflexion, des instants saisis dans la gestation d'une pensée, des collages syncrétiques qui réunissent des échantillons de réalité, des projets de formes appliquées, des nuanciers, des hachures de schéma, avec une liberté totale dans l'organisation de tous ces éléments qui se fondent et s'interpénètrent. Une œuvre idéale donc -au sens strict du terme- où végétation et pensée picturale abstraite s'interpénètrent, où se rencontrent des tentatives de greffes de peinture dans le paysage ou, a contrario, l'intrusion d'éléments naturels dans la couleur et où apparaît parfois même la propre silhouette de l'artiste, confrontée aux dimensions gigantesques de ses projections mentales.

Avec la même liberté, Elsa Tomkowiak travaille à des peintures au format plus traditionnel, qu'elle réalise sur des subjectiles très particuliers, généralement des tissus synthétiques du commerce, portant parfois déjà un motif (rayures brillantes sur fond mat, ton sur ton), toiles plastifiées, simili cuirs, toiles cirées ou toiles imperméables...Elles les utilise sans châssis et les plaque au mur en les cernant de bandes adhésives d'emballage, ce qui accentue la sensation d'immédiateté de pensée et de conception.

Pour ces peintures comme pour ses installations monumentales, elle recrée ses propres nuanciers. Employant des couleurs franches, parfois violentes, qu'elle élabore avec précision et avec délectation, elle réinvente des agencements chromatiques, au mépris de tous les dogmes et de tous les traités qu'au fil des âges, chaque génération tente de théoriser et de fixer. Elle parvient ainsi à des harmonies et des dysharmonies qui n'appartiennent qu'à elle. Ces toiles lui offrent une totale liberté pour expérimenter des assemblages de formes et

de couleurs que l'on retrouvera généralement dans les installations. Mais ces peintures sur toile ne sont pas à considérer comme des études préparatoires. Ce sont avant tout de formidables vecteurs d'invention picturale où apparaissent des modes inédits de composition.

### **Peinture et musique**

L'œuvre créée en novembre 2011 à Carquefou, à l'invitation du Frac de Pays de la Loire (exposée du 18 Nov 2011 au 5 février 2012) constitue une nouvelle approche dans l'investissement pictural d'un lieu. L'espace de la salle Mario Toran étant relativement restreint, l'artiste va en peindre directement murs, sol et plafond. Il s'agit d'une composition abstraite, très structurée : Deux formes arrondies, l'une gris bleu et l'autre rouge vif, se croisent et s'interpénètrent, reliées par des strates d'un rose fluorescent. L'organisation générale de la composition évoque deux faisceaux de projecteurs qui se croisent, mais aussi un tableau dans la plus pure tradition de l'abstraction moderniste. Tout se passe comme si ce tableau avait été projeté à l'intérieur d'un volume. L'espace devient ainsi un réceptacle. L'ensemble est complété par un agrégat multicolore qui s'installe là comme une sculpture dans un écrin.

Cette disposition de réceptacle est si évidente qu'une fois la sculpture enlevée à la fin de la période d'exposition, c'est le lieu qui sera choisi par la petite équipe du chorégraphe Loïc Touzé et ses compères Gaëtan Chataigner et Philippe Katerine, pour y donner leur spectacle de clôture et qu'elle servira également de scène, cette même soirée, pour le groupe musical qui s'est formé autour d'Elsa Tomkowiak.

L'expérience qui a été renouvelée par les deux petites bandes dans l'installation de la Chapelle du Geneteil à Château-Gontier le dimanche 22 Avril 2012 est symptomatique de ce qu'induit la peinture d'Elsa Tomkowiak et de ce dont elle est nourrie.

Dans une des annonces du spectacle, on pouvait lire l'expression "Avaler la peinture par les oreilles"... Cette collusion peinture musique est tout à fait caractéristique de la nature de l'artiste et de son travail. Ce n'est pas un hasard si parallèlement, ou plutôt complémentaiement, Elsa se consacre à la musique, comme beaucoup d'autres artistes, peintres et plasticiens, des nouvelles générations. Depuis ses débuts elle mène ces deux activités créatrices qui s'enrichissent mutuellement.

Et les artistes qui ont stimulé ses propres recherches appartiennent aux deux disciplines. Chez Elsa Tomkowiak, la peinture n'est jamais statique, jamais inerte. Elle invite au mouvement et elle-même crée une permanente scansion rythmique.

Au cours de ce cheminement, rien ne s'est perdu de cette insatiable dilection pour la couleur ni de cette énergie qui la projette dans l'espace, bien au contraire, on a le sentiment (mais c'est ainsi pour toute œuvre lyrique) que la dynamique ne fait que croître lorsque le système se resserre et s'avère plus rigoureusement élaboré. La peinture, comme la musique nécessitent le même engagement physique.

La couleur, comme la voix sont indissociablement liées au corps. C'est une pulsion organique, passé un instant par le filtre de la raison et du calcul pour trouver la justesse de sa tessiture et de sa structure. L'énergie ainsi libérée ne conduit pas au chaos. C'est pourquoi le déchaînement coloré des installations d'Elsa n'est jamais une tempête. C'est une énergie folle insufflée dans une structure audacieusement ordonnée. Festives et méthodiques ses compositions obéissent à des systèmes rigoureux, mais elles ouvrent à des

modalités inédites qui maintiennent la pratique de la peinture dans une voie constamment jubilatoire.