

GÉOGRAPHIE DU CORPS MÉMORABLE

'A force d'être partagée et réunie' Paul Eluard

Raoul-Jean Moulin^o

C'EST AU DÉBUT des années soixante, que la peinture d'Huguette Caland, dans son projet fondamental qui s'ébauche, tend à devenir le moyen d'assumer un double héritage culturel à la fois chrétien et arabe, tout en constituant les bases de ce moyen d'écrire dans sa langue.

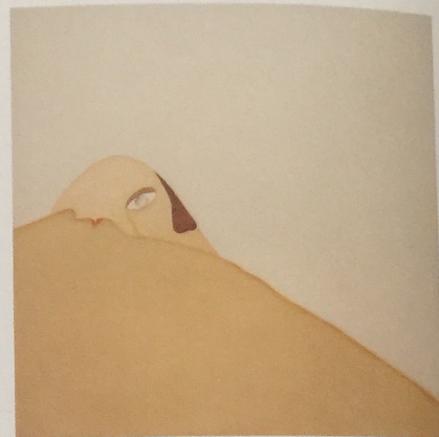
Ce qui retient d'emblée l'attention du peintre ce sont les foules, les foules populaires qui se pressent, se bousculent, qui dansent dans la fête ou qui s'agitent, se déchirent dans la douleur, explosent dans la colère. Mais déjà la multitude dans sa disparité confuse ne livre que le rythme qui la sous-tend et la contient dans le champ de la représentation, inscrivant dans son parcours l'approche sensible des visages et des corps, l'expérience de notre corps au contact des autres. En se poursuivant sur plusieurs années et jusqu'à une période récente, ce thème de la foule développera dans la peinture les mailles d'une figuration linéaire, qui noue et dénoue le profil humain dans la continuité de la ligne de crête d'un cortège processionnel. Dans son périple, qui se grave comme un signe de feu dans le ciel de la toile, la ligne devient conductrice des tensions de la couleur.

Aussi comprendra-t-on la place importante et décisive que le dessin tient dans cette œuvre depuis l'origine. Mais ce que le dessin consigne, dans de nombreux carnets comme sur de grandes feuilles, ne relève jamais ou rarement de la notation, de l'impression. C'est au contraire à l'exercice d'une écriture qu'il procède, multipliant sur le papier, que ce soit à l'encre, au crayon de couleur ou au pastel, les motifs d'un langage métaphorique, dont l'efflorescence déploie les mutations de notre morphologie. De telle sorte que le dessin véhicule une réserve de formes mémorisées qui, à tout moment, font jouer le trait dans la peinture.

Au cours des années soixante dix, l'obsession de cette thématique corporelle allait peu à peu modifier l'organisation de l'espace pictural, même si Huguette Caland continua de peindre sur l'un et l'autre des ses registres plastiques.

Il se produisit alors un grossissement extrême et fragmentaire de certaines régions du corps, comme si celles-ci, selon un point de vue plus rapproché, s'étaient en très gros plan dans le plan du tableau, accusant leurs troublantes similitudes et l'ambiguïté de leurs différences. Qu'on le veuille ou non, le fait que le peintre soit une femme n'est pas sans incidence sur l'extension de ces formes molles, qui dilatent l'étendue du pur éclat de leur couleur et de leur transparence, comme la mer lorsqu'elle cesse de monter et ne descend pas encore semble immobile dans sa mouvance. Formes sexuées, formes hermaphrodites, qui ne diluent ni n'effacent leurs contours mais les précisent, les affilent pour mieux se tendre et s'encastrent, se pénétrer l'une l'autre.

Si Huguette Caland ne cache pas son plaisir de simuler le volume sans le secours de l'aérographe et par la seule technique de la peinture à huile, son processus de figuration n'est point dépendant de procédés illusionnistes ; ce qu'elle veut, c'est faire sourdre la courbure de l'espace de la densité de ces surfaces lisses, parfois cristallines comme l'aquarelle et presque monochromes, limpides comme la profondeur des eaux, pour moduler l'ondoiement de formes réversible et permutables dans l'imaginaire de notre lecture. Ainsi le



morcellement du corps révèle la géographie d'un territoire intime, que nous découvrons comme celui de notre propre sensualité.

Cette manière d'abstraction corporelle, que pratique Huguette Ca-land à partir de l'ambivalence de formes parcellaires libres de toute identification se manifesta vers la fin des années soixante dix dans des formats de plus en plus vastes et par des chromatismes aux résonances graves, où le bleu, le noir, se substituent aux tons plus charnels et poreux à la lumière. Dès lors, la structure de composition s'affirme moins par les métaphores de l'écriture que par la violence des contrastes formels, qui s'entrechoquent et bouleversent le champ de la peinture à la recherche d'une autre syntaxe plastique. Celle-ci va se faire jour dans une suite qui début en 1980 et qui engage le motif du corps et ses multiples reprises dans un mode de traitement proche de la série.

Ce n'est plus la ligne, dans ses fluctuations, qui règle le partage des lieux, mais la trace vive du geste de peindre, l'élan impérieux qui le commande et l'oriente à travers la toile, réservant des bancs, des failles immenses de clarté entre les formes en suspens. Les formes se cambrent et cambrent l'espace de leur amplitude chromatique, de leur bronze lumineux où s'allument les soudaines trajectoires du rouge et du bleu. La couleur constitue la forme. Elle impose la tension qui la fonde et qui agit tel un condensateur érotique sur la corporalité de l'étendu. La couleur élabore sa propre architectonique, l'ordre intérieur d'un temple, qui compose avec l'ordre de la basilique et de la mosquée les figures emblématiques du corps.

Paris 1980