

EGP (Emerald Green Pigment) de Laurie Dall'Ava

Entretien entre Victor Mazière, chercheur et Garance Chabert, curatrice

GC Comment est née l'idée de fabriquer un nouveau pigment et votre collaboration avec Laurie Dall'Ava ?

VM Lorsque Laurie est revenue d'un séjour au Brésil, elle a eu envie d'intégrer à son travail une couleur vert émeraude qui ne serait pas issue des pigments couramment utilisés, mais plutôt de la chlorophylle, qui est d'origine organique, c'est-à-dire composé de carbone. Pour être encore plus précis, la chlorophylle est un organo-metalloïde: un composé organique qui contient également des ions métalliques, comme l'hémoglobine. Or, il existe extrêmement peu de composés organiques qui conservent leur couleur dans le temps et c'est ce qui explique l'omniprésence des pigments inorganiques, très résistants à la lumière, dans l'histoire de l'art, en particulier de la peinture. Si la laque de garance naturelle est connue depuis l'Antiquité et a été très prisée en peinture dès le XVe siècle, elle a été remplacée au XIXe siècle par l'alizarine, puis par ses dérivés synthétiques au XXe siècle. C'était donc un défi intéressant de voir si la chimie moderne pouvait permettre à un pigment organique comme la chlorophylle d'avoir, après modification, une longévité plus proche de celle des pigments inorganiques.

Au-delà de l'expérimentation scientifique et esthétique avec une molécule, il y avait aussi un désir de travailler avec des composés qui étaient à l'origine de la vie terrestre : la chlorophylle, et la phycocyanine, qui est le second composant d'EGP, sont en effet directement liées à l'oxygénation de l'atmosphère terrestre. Les cyanobactéries, dont a été extraite la phycocyanine d'EGP, ont été les premiers organismes utilisant la photosynthèse, suivies par les plantes. Cet écho aux origines de la vie me semble être profondément en résonance avec le travail de Laurie sur les organismes primitifs ou extrémophiles, et la symbiose. C'est une couleur qui est aussi une archive du vivant, elle est ce qui nous lie à nos origines, ce qui est parvenu jusqu'à nous. EGP est extraite de la matière produite par un processus biochimique inchangée depuis des millions d'années.

GC Pouvez-vous nous expliquer le contexte scientifique d'une telle recherche, ce qu'elle met en jeu au niveau technique et son niveau de spécialisation ?

VM La chlorophylle, à son état naturel, n'a pas de permanence : la couleur verte est très rapidement détruite au contact des UV et de l'air. Les ions métalliques responsables de la couleur verte, qui dans une plante sont renouvelés constamment, s'oxydent et se dégradent très rapidement. Une extraction de chlorophylle devient jaune en quelques jours puis transparente.

Ce qui m'intéressait était donc de trouver un moyen de modifier certains groupes dans la molécule, au moyen d'une synthèse chimique, et de fabriquer un pigment semi-synthétique, beaucoup plus permanent que la version naturelle. Alors qu'une extraction ne demande pas de connaissance particulière, fabriquer une molécule semi synthétique nécessite en revanche une connaissance approfondie de la chimie organique et des procédés de laboratoire. Non seulement pour la fabrication proprement dite, qui comporte plusieurs étapes, mais aussi pour la purification finale, car la longévité de la couleur dépend, en grande partie, de la pureté finale de la molécule. La permanence de la couleur signale par ailleurs aussi la conservation des caractéristiques pharmacologiques de la molécule : en effet, les dérivés de la chlorophylle ont des propriétés antiseptiques et anti-oxydantes

et sont utilisés dans l'industrie pharmaceutique. C'est donc un matériau vivant et curatif, ce qui donne une charge très particulière aux oeuvres produites avec EGP.

GC Les formes qui naissent d'EGP empruntent pour certaines comme le monochrome, à un vocabulaire de l'histoire de l'art moderne assez balisée depuis les avant-gardes, et met en jeu des notions diverses : une mystique du progrès et du dépassement de l'art naturaliste dans l'abstraction, la question de la « pureté » de la couleur jusqu'à la dimension à la fois immatérielle et brevetée de l'IKB (International Klein Blue) d'Yves Klein. Comment situez-vous votre recherche par rapport à ces pratiques formelles et conceptuelles ?

VM Laurie et moi avons tous deux une sensibilité proche du minimalisme et de l'art conceptuel. Avec EGP, Laurie voulait tenter des formes qui se rapprochent de l'histoire de la peinture, et par là aussi distinguer ses travaux des anthytypes par exemple, qui sont des photogrammes réalisés à partir de support photosensible d'origine végétale. EGP a été utilisée comme encre, comme pigment de peinture à l'huile, et non comme un matériau photosensible. Quant aux monochromes, bien sûr on pense à toutes ces références auxquelles vous faites allusion, cela dit je n'ai pas tenté, en ce qui me concerne, d'inscrire notre recherche dans cette histoire-là. Je me méfie beaucoup de la notion greenbergienne de « pureté » du médium, ainsi que de la tabula rasa moderniste. Si recherche de « pureté » il y a, elle se situe ici dans un contexte chimique : une molécule dans laquelle il entre le moins possible de résidus de réaction.

Esthétiquement, je trouve l'hybridation bien plus intéressante, c'est aussi pour cela que les monochromes sont mis en relation avec des images. Laurie a toujours cherché, dans son travail, à mettre en relation différents média, différentes temporalités. Avec EGP, il n'y a pas de volonté de créer des oppositions et des exclusions : la chimie contemporaine côtoie des fonds préparés avec les mêmes matériaux que ceux de Van Eyck, et des archives dialoguent avec l'abstraction. Plus encore qu'un travail sur l'espace, ces monochromes sont un travail sur le temps, car ils sont peints avec une couleur issue de matériaux liés directement à l'émergence de la vie. Ce sont des fenêtres ouvertes sur une temporalité qui nous est, fondamentalement, incommensurable. Cette dimension du Temps est en tout cas, pour moi, très importante dans ce travail : à la fois en revenant aux gestes et aux techniques fondamentales du peintre, qui consistent à fabriquer sa couleur, son support, à broyer manuellement ses pigments dans l'huile et en choisissant des molécules qui ont une charge particulière dans l'histoire de notre planète. Il y aurait par ailleurs beaucoup à dire sur les liens très forts qui unissent l'histoire de la peinture et celle de la chimie : le vermillon synthétique, mélange de soufre et de Mercure, est par exemple directement issu des travaux des alchimistes, qui voulaient un matériau plus pur que le cinabre naturel, qui brunit avec le temps à cause du soufre libre qu'il contient. Les synthèses chimiques, dont sont issus des pigments modernes, comme le vert ou le bleu de phtalocyanine par exemple, n'ont été rendues possibles qu'après la découverte de la mécanique quantique dont elles sont une application. Il y a donc une relation multiple au temps dans ce travail avec EGP, qui répond très bien à la relation que Laurie entretient avec la temporalité complexe de l'archive.

GC Laurie Dall'Ava a un rapport très singulier à l'archive, laquelle est mobilisée dans son travail à la fois comme un processus et une représentation.

Sa démarche s'enracine en effet dans la collecte d'archives qu'elle stocke et qui réapparaissent parfois des années plus tard dans le travail, fortement modifiées (recadrées ou par fragments, allant vers l'abstraction, l'invisibilité parfois). Qu'entendez-vous par la "temporalité complexe de l'archive" ?

VM· L'archive est à mon sens toujours déjà dans une temporalité paradoxale : sa présence est comme décalée d'elle-même. L'archive témoigne pour un témoin futur, elle n'existe que par et pour les regards qui se poseront sur la trace qu'elle conserve de son autorité (*archein* en grec signifie à la fois commencer et gouverner). Elle est en charge d'un commencement qui n'existe qu'au futur.

Dans le travail de Laurie, les images d'archives tissent des réseaux qui relient différents domaines, différents espaces-temps, dont le contexte a été, pour reprendre un terme qu'elle utilise souvent, « anesthésié » : elles sont comme condensées en elles-mêmes, réduites à l'essentiel, dans un état comparable au sommeil cellulaire dans lequel certains organismes extrémophiles peuvent se plonger pendant des centaines d'années avant de littéralement revenir à la vie lorsque l'environnement le permet. Elles résistent à l'effacement, dans un état de « sur-vivance », un étrange espace entre la vie et la mort, en attente d'un sens, d'une histoire à venir.

Dans l'exposition, des images scientifiques contemporaines, prises avec des procédés d'imagerie extrêmement puissants, cotoient des traces d'écriture sur des papyrus, des archives de laboratoires pharmaceutiques (*Le temps vibré*) dialoguent silencieusement avec des images de failles sismologiques (*EGP #10, Imperial Fault*), etc. L'espace de l'exposition devient une stratification de temporalités, « sédimentées ». Ce n'est pas un hasard si le monde géologique est tellement présent dans le travail de Laurie, car les différentes modifications du milieu, la stratification du sous-sol, sont comme une archive de la Terre, qui témoignent de ce qui était là avant nous et sera là bien après notre disparition.