

« Imiter la nature à peu près ».

Quand bien même l'exposition d'Alexandra Roussopoulos à la galerie *Oblique* porte le nom de *Natures vivantes*, qui semble s'opposer symétriquement au drôle de terme « Natures mortes » que la langue française, imitant peut-être le pessimisme de l'italienne, a élu pour désigner les peintures d'objets, de fruits et de nourriture, quand les langues du Nord décrivent ces dernières comme relevant d'une vie calme ou silencieuse (« Still Life », en anglais, « Stilleben » en allemand), l'artiste ne m'en voudra pas, je crois, de dire qu'on la situe plus spontanément dans le genre du paysage : et même si les lieux de notre enfance ne déterminent qu'en partie ce que nous sommes, il n'y a pas lieu de s'étonner qu'une femme ayant grandi entre les montagnes du Valais, les rives du Léman et celles de la Mer Égée, soit *par nature vivante* plus sensible aux mouvements de la terre, de l'eau et des nuages que telle qui aurait passé son enfance sur les hauteurs urbaines de Belleville, à Paris. Tard venu dans l'histoire des genres picturaux, le paysage n'est pas d'un exercice facile. Bien plus qu'un autre genre il est implicitement sommé de rivaliser avec son modèle (ce qu'on ne demandera nullement à la figure d'un portrait, non plus qu'on exigera des pommes habilement disposées sur une table d'être plus ou moins mûres dans le tableau qui en sera peint) : nous avons tous fait l'épreuve de cet enjeu en renonçant à déclencher l'obturateur de notre appareil photo face à un spectacle sublime, dont nous pressentions pouvoir n'enregistrer qu'une pâle copie. Travailler un paysage, ce n'est donc pas imiter, mais faire naître sur la toile un équivalent plastique du jeu des éléments tectoniques et météorologiques, un modèle réduit, dans la matière de la peinture, du jeu de dés cosmique. Il convient dès lors, non pas tant de rêver devant un site grandiose que « d'imiter la nature à peu près et surtout d'imiter la manière dont crée la nature », pour reprendre l'admirable formule du dramaturge August Strindberg (qui, on le sait, fut aussi un grand peintre de paysage), pour ce qu'il appelait « l'art à venir, et comme tout le reste à s'en aller »¹ ... Imiter la manière dont crée la nature exige de l'artiste qu'il s'absente pour partie de sa création, et délègue au hasard — la force agissante de notre existence comme de celle des mers et des montagnes — une partie de son travail. Les peintures sous verre d'Alexandra Roussopoulos, parmi les plus ostensiblement paysagères sans doute, sont comme une métaphore de ce retrait. La particularité de la technique très ancienne qu'elle emploie là (et avec laquelle, on s'en souvient, Vassily Kandinsky avait renoué, au début du XXe siècle) est qu'elle implique de travailler en quelque sorte à l'envers, à reculons. Au lieu qu'un peintre à l'huile brosse un fond sur lequel il agence les avant-plans, l'artiste qui peint sur verre peint d'abord les avant plans avant de placer les couches qui apparaîtront au spectateur comme un fond : en sorte qu'au fur et

¹ August Strindberg, *Du hasard dans la production artistique*, Paris, L'Échoppe, 1990. [1894 pour la première édition en revue].

à mesure chaque couche dissimule celle qui vient d'être peinte, et qu'il est très difficile de maîtriser la composition. On peut y parvenir, bien entendu, à force d'expérience, si l'objectif visé est la virtuosité. Mais s'il s'agit au contraire de se déprendre d'une certaine maîtrise, d'accorder à la matière sa part d'initiative, le procédé devient un empêchement salvateur, un précieux auxiliaire du hasard ... Il faudra bien accepter que telle couche de peinture écaillée fasse naître un iceberg au milieu d'une étendue de couleur qui n'était sans doute pas pensée comme devant évoquer l'océan arctique, qu'une série de craquelures dessine des cirrus dans un ciel lisse, bref que le paysage s'invente lui-même parfois contre l'artiste, un maître de marionnettes qui aurait délibérément organisé sa maladresse, ses « à peu près ». Les paysages sur toile ou sur carton rejouent cette déprise, sans l'aide d'un obstacle matériel véritablement constitué. S'il importe de savoir parfois perdre volontairement le contrôle d'un processus, il faut a contrario savoir aussi reprendre la maîtrise du terrain, quand c'est lui qui est régi par des conventions trop rigides, et bride le hasard. Ces conventions sont d'autant plus insidieuses qu'elles ne sont pas écrites. Nul n'a jamais décrété que les contours d'une image devaient impérativement être rectangulaires ou presque carrés, ou même tout simplement réguliers. Les auteurs, ou les auteures, nul ne sait s'il s'agissait d'hommes, de femmes ou de groupes mixtes, des peintures rupestres exploitaient à dessein les irrégularités des parois souterraines pour servir leur desseins figuratifs — voir l'extraordinaire « origine du monde » récemment mise au jour dans une grotte de Fontainebleau, pour ne citer qu'un exemple entre mille. Tout, dans une image, fait signe, souvent à notre insu : son support, la taille et le format de ce dernier, son relief ou sa planéité, son orientation, la gauche, la droite, le haut, le bas ... L'historien Meyer Schapiro l'a admirablement montré dans un article aussi limpide que son titre est rébarbatif (« Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques »²), auquel il est bon de souvent revenir. Alexandra Roussopoulos reprend parfois la main sur le « champ » et le « véhicule » de ses images paysagères, et pas seulement dans son grand *Paravent*, qui est, après tout, un polyptique dont la modulation n'obéit qu'à une intention personnelle, et pas à un rituel. *Euclidienne* est une toile sur châssis dont le format déroute : il s'agit d'un hexagone régulier dont les angles supérieur et inférieur sont très ouverts, comme c'est le cas dans la représentation d'un parallépipède en perspective — mais l'habitude, qui nous fait presque voir là un volume représenté en deux dimensions, est déjouée par le motif, si l'on peut appeler

² Meyer Schapiro, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », traduction J-C. Lebensztejn, in *Critique*, 315-316, août-septembre 1973, p. 843-866. Repris dans Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1983.

motif les teintes fragiles d'un ciel d'aurore³, ciel qu'on devine aussi dans les *Libres et mobiles*, tableaux découpés librement, comme leur titre l'indique, à la forme d'un nuage, d'une amibe, d'un relief de Jean Arp, ou du fameux autoportrait d'Ernst Mach en 1885 (on sait que le célèbre physicien a tenté de représenter la réalité de notre champ visuel, en imaginant ce que voyait pour de bon un œil gauche : la courbe du nez et de l'arcade sourcilière délimitant, seuls, un champ pour le reste indéfini⁴). Les vases assez extraordinaires d'Alexandra Roussopoulos adoptent les mêmes principes formels que les pièces *Libres et mobiles*, en respectant toutefois les contraintes liées à leur fonction — ils doivent être ouverts en leur sommet, et reposer sur une base aussi stable que possible. La forme d'un vase peut en dire long sur le monde qui a produit l'objet. Gottfried Semper⁵ déduisait joliment des simples différences entre la *situla* égyptienne, pourvue d'une anse mobile et d'un fond en demi sphère, et l'*hydria* grecque, dotée d'une anse fixe et d'une base concave, deux modes de vie également respectables mais radicalement différents : celui des peuples qui allaient puiser l'eau au fleuve, et celui des peuples qui la recueillaient à la source. Les archéologues du futur (si tant est qu'existe pour l'espèce humaine un futur bien lointain) déduiront peut-être de la forme du vase *Savoy*, d'Alvar et Aino Aalto — inspiré des plis d'une jupe, il n'est pas si loin, vu en coupe, des *Libres et mobiles* — et de celle des créations céramiques d'Alexandra Roussopoulos qui en sont les petites-filles, la vision d'un monde si fragile et mouvant qu'il aura disposé l'éphémère de ses fleurs dans des vagues et des aurores gelées dont la stabilité tenait du miracle.

Comme souvent avec Alexandra Roussopoulos, qui pour mener une recherche très personnelle n'en est pas moins viscéralement attachée au travail en commun, aux projets collectifs, l'exposition *Natures vivantes* ne sera pas qu'une présentation statique d'œuvres à sa signature, mais s'inscrira pleinement dans la démarche initiée par la galerie *Oblique* avec des artistes en situation de handicap. Artistes qu'elle associe depuis 2007 à ses activités, en se gardant avec soin tout autant de la démarche paternaliste, toujours en embuscade derrière l'ouverture et la générosité, que de l'idéologie qui érige *a priori* la marge en

³ « Aux premières lueurs de la fille du matin, de l'Aurore aux doigts de rose, j'envoie mes compagnons chercher au palais de Circé, Elpénor qui n'est plus. ». Homère, l'Odyssée, chant XII.

⁴ Cet autoportrait a paru en 1886 dans le livre d'Ernst Mach intitulé *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* (« Contributions à l'analyse des sensations ») : c'est bien à l'homme qui a donné son nom à l'unité de mesure des vitesses supersoniques que l'on doit la magnifique démonstration, en image, de ce que notre champ visuel n'est ni une toile ni un écran.

⁵ Voir : Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, traduction Jacques Soullou et Nathalie Neumann, Marseille, éditions Parenthèses, 2007.

vertu créatrice. On oublie trop souvent — ou on passe sous silence — le fait que des œuvres majeures dans la catégorie de l'Art brut, à laquelle *Oblique* ne veut pas avoir recours (la galerie a choisi son nom en référence à une démarche volontairement transversale), ont été produites sur commande, dans un cadre thérapeutique et pédagogique : celle d'Oswald Tschirtner, traumatisé de guerre soigné par le docteur Navratil, est à cet égard tout à fait exemplaire. Alexandra Roussopoulos animera dans le cadre de la galerie, durant les mois précédant son accrochage et avec les artistes résidents d'*Oblique*, un atelier sur la flore valaisanne (peut-être un retour aux sources : mais d'Émile Gallé à Ellsworth Kelly en passant par Georgia O'Keeffe, *l'herbier* aura hanté toutes les avant-gardes du XXe siècle) qui devrait déboucher sur un projet de livre avec les éditions *Davel 14*, dont Carmilla Schmidt assume la direction avec une maestria légendaire. Travailler en commun, c'est aussi « imiter la manière dont crée la nature », et c'est peut-être la vanité d'avoir oublié trop vite à quel point nous ne sommes que le produit des interactions avec notre environnement et nos contemporains qui nous a, tous, conduits dans l'impasse où nous sommes, aux murs de laquelle les artistes qui ne rêvent pas que salle des ventes gravent obstinément leur message.

Didier Semin