

Marie de Brugerolle
A l'envers du monde

Pour envisager l'œuvre de Samuel Richardot, il faut penser celle-ci comme une traversée, un voyage initiatique, qui prend pour cadre des espaces picturaux où se rejoue le théâtre du monde.

IRBAZ, 2020

Cela commence par un blanc. Surface rectangulaire où la couleur fait front. Un jeu de cache-cache s'opère sur la toile, un théâtre des opérations dispose les obliques barrant les plus petits rectangles, vert sur rouge ou rouge sur vert. L'œil soutient difficilement la brillance des teintes, pourtant nettes, dont l'équivalence annule presque la différence à la frontière de la partition de leurs espaces respectifs. Le vibrato coloré, valeur d'ondes lumineuses que la couleur incarne, agit littéralement sur la surface blanche de la toile apprêtée.

Une autre ligne, hasardeuse et floue, formée d'une multitude de points, passée sans doute à la bombe, crée un contre-point qui est une sinusoïde. Celle-ci renforce le bord cadre du rectangle dessus et dessous les deux triangles colorés. Plus qu'un flou, la trace crée une ombre arrêtée. Un arrêt sur image, le noir arrête l'image. Et ce faisant, le noir invente des horizons multiples et contrariés sur la surface plus large de la toile. Que dire du jaune latéral, lui aussi ombré par un noir flouté sur les bords ?

« IRBAZ » est une entrée dans cette exposition d'Int'ubagu. L'acronyme de son titre est un anagramme qui inverse deux syllabes, le début d'un mot-clef. Il n'est pas nécessaire d'en connaître la source. D'une manière générale les titres ne sont pas des explications du travail de Samuel Richardot. D'une part parce qu'il les appose a posteriori et qu'en quelque sorte ils deviennent plus une autre histoire, non simultanée, et surtout parce que l'œuvre est avant tout une convocation à l'expérience perceptive.

Par homophonie, le nom évoque une ville lointaine d'un Est extrême oriental mais savoir que celle-ci réfère à une librairie non loin d'un point de passage, check-point Charlie, à Berlin, éclaire sinon une histoire, un parcours, et le situe dans une géographie et un temps politique. La librairie s'appelle Zabriskie Point, en référence au film de Michelangelo Antonioni (1970). C'est aussi le nom d'un groupe punk créé à Nantes dans les années quatre-vingt dix (1992-1999).

Si l'artiste est à Berlin à la jonction du siècle XXI^e siècle, il fait partie de cette génération née avant 1989 qui voit l'ouverture des frontières européennes et la libre circulation. Jeune homme à Berlin il peut se tenir à la jonction de la Zone Est et de la Zone Ouest, que symbolise le Checkpoint.

Aujourd'hui artefact symbolique dont les touristes prennent des photos, le poste frontière est situé en face d'un McDonald's aux lettres jaunes. Les lignes rouges et la bande jaune du tableau évoquent peut-être les restes d'une héraldique de cinéma, appartenant à notre mémoire collective de cette partition Est-Ouest du XX^e siècle.

Le tableau devient lui-même un point de passage. Il nous permet d'articuler les questions de zones et de territoires et d'imaginaires géographiques construits à partir d'une expérience de la nature, de la construction d'un univers pour soi, et de la projection symbolique via l'attraction pour le désert. Le Checkpoint Charlie donnait, côté Est, sur un « no man's land » : une zone interdite, dangereuse et infranchissable. Les courbes noires pourraient être celles des barbelés.

A la fin du film *Zabriskie Point*, un monde éclaté. Celui de la consommation et des objets. Sur fonds de musique des Pink Floyd, on voit dans le ciel bleu voler la maison moderniste construite sur les rochers, des vêtements, des fruits, légumes et paquets de pain de mie, échappés du frigo explosé. Les restes de ce monde éclaté forment autant de lignes, de courbes et d'angles obtus qui semblent avoir atterris sur les toiles graphiques de Samuel Richardot.

LE FAUX TROU, LE MOTIF

La peinture de Samuel Richardot ressort d'une méthode. Le blanc de l'apprêt, laissé « brut » serait sa marque, son style. A y regarder de plus près, ce blanc « de dessous » est aussi un blanc « qui fait retour » et devient non pas un vide, mais un motif. Le contre-point du blanc comme « fonds » ou espace de reste, c'est bien le blanc « non traité », laissé dans son apprêt « brut » et affirmé comme forme.

La liaison du « ET » est ici importante, elle porte l'ambivalence de ce blanc que nous allons tenter d'analyser. Le blanc est un marqueur d'entre-deux, mais aussi interstitiel. C'est-à-dire un espace segmentaire. Il est à la fois espace, forme et contre-forme. Dans ces deux petits tableaux, le gris (Elio, 2020) et le vert (Olga, 2020) deviennent le fonds. Les découpes blanches sont des formes de « gabarits » ou de « patrons » inversés. Cela nous oblige à penser la question du motif ou « pattern » en anglais (de *Pattern Painting*, 1975).

Cependant il n'y pas chez Samuel Richardot un refus systématique de l'héritage moderniste au profit d'une forme de folklore inspiré d'un New Age post-moderne. Il en va plutôt d'une remise en cause, comme on remet son ouvrage sur le métier, de la problématique du CONTOURS et de la FORME. Les termes anglais nous éclaireraient ici (SHAPE/FORM).

Brièvement, le contours s'occupe de ce qui délimite une forme, par l'extérieur, la forme est elle-même ce qui constitue l'apparence d'une image. L'anglais distingue SHAPE et FORM. Une forme peut être constituée de plusieurs « shapes ». « Le mot shape désigne une forme matérielle, c'est -à-dire une unité forme-couleur, la limite d'une marque sur un support ; la configuration non représentative d'un tracé homogène¹».

« Polder » et « Soleil Vert » montrent bien ce rapport du contour et des formes-matières : zones floues des traces de bombe, bords tracés à main levée au pinceau ou délimités par le scotch (Polder) ou encore au pinceau en un aller-retour continu (noir sur jaune-vert) et aplat rose, bordé par un discret morceau d'horizon bleu (Soleil Vert).

Chaque tableau est un montage. C'est-à-dire qu'il combine des zones délimitées (formes) dans lesquelles et par lesquelles des tracés, des gestes picturaux sont circonscrits. Ainsi un métier, une manière, opère et façonne des motifs mais ceux-ci demeurent définis par des gabarits, qui renvoient à la question du fragment et de la métonymie. La « partie pour le tout », c'est la question de l'échantillonnage, comme du « sampling » en musique, c'est aussi celle du cadrage.

INSTANTANNÉS, MOTIFS TROUVÉS, UN ENTRE-DEUX DES CHOSES

Chez Samuel Richardot, la peinture est un champs d'investigation qui se nourrit de plusieurs modes opératoires et pratiques. La photographie en est une. Prises de notes instantanées, les photos sont souvent des études préparatoires ou des repérages. Prises à l'iphone le plus souvent, elles mettent en exergue un détail informe qui redouble l'intuition de l'art comme « espace entre » deux états des choses.

Le rideau de la salle de bain, aux motifs de fleurs rebrodés sur la dentelle industrielle, n'a aucune utilité fonctionnelle. Il ne cache rien puisqu'il recouvre une « jalousie » ou fenêtre en stores horizontaux dont les lamelles de verre sont dépolies. Ce voile ne dit rien d'autre que sa fonction de cache-fenêtre, cache-vue. Le gant

(1) Jean-Claude Lebensztejn, Dessin et drawing, shape and form, in L'art de la tâche, éditions du Limon, 1990, p135.

chirurgical de Hello, maculé de teintes pastelles, est un indice de la main au travail.

Les détails photographiques font écho, comme des indices, à certains détails des peintures. Les traces diffuses de la glaçure blanche sur les carreaux de céramique bleue rappelle le champs bleu de Carpates, l'apparition fantomatique dans le pot de peinture verte rejoue le halo concentrique et les hasards d'un art de la tache, tandis que la cristallisation du givre sur une vitre crée l'illusion d'une micro-forêt sur fonds de coucher de soleil. La concrétion de sable, figure improbable telles les cheminées naturelles appelées « Fées », renvoi d'une part à cette esthétique de la concrétion chère à Bataille mais aussi à un état des choses qui s'approche de l'ambivalence relevée entre forme et contre-forme.

Une esthétique de la scorie, du reste, pointe. C'est aussi une alchimie des matériaux qui dénote les passages de solides à liquide, de gazeux à glacé, de stable à instable. Les cristaux de silice du sable ont des formes stables, tandis que le verre est paradoxalement toujours en mouvement, car sa structure atomique est instable.

RHIZOME, GRAS SUR MAIGRE, POUR UN ART DE LA DÉCANTATION

Une série de travaux sur toile récents procèdent d'une alchimie contrariée de la peinture. En effet, de « Stela » à « Silo » (2020), en passant par « Tropic » (2014), le champs pictural semble avoir subi une série de renversements. Pour ces trois toiles les modes opératoires de la strate supérieure diffèrent mais le substrat est similaire. De loin, on voit des larges taches colorées qui semblent avoir été jetées, à coups de badigeons. En s'approchant, on distingue des épaisseurs variées, et surtout la nature en jus ou glacis successifs dont la couche de surface a de légères craquelures. Le blanc translucide s'est parfois figé en amas laiteux (Silo), ou les noirs légers, fragiles et fissurés, s'écartent pour laisser voir les roses et les verts (Stela), enfin des coulures ou des gouttelettes arrêtées dans leur glissement, forment de petits stalagmites (Tropic).

Ces éléments indiquent un travail de la matière à l'horizontal. La toile a dû être travaillée au sol, renversée, presque tamisée par endroit. Les réseaux noirs de « Stela » sont révélateurs d'une incompatibilité, un impossible mélange, entre le maigre et le gras ou l'huile et l'acrylique. La règle du « gras sur maigre » de la peinture, qui veut que l'on « monte » les couleurs, du plus foncé au plus clair, a dû être contrariée. Les temps de séchage aussi. C'est un peu comme si l'artiste avait émulsionné des couleurs sur la toile au sol, puis laisser décanter, comme l'on fait avec un bon vin, et choisi de laisser la lie se déposer au fonds.

La peinture comme résidu, dépôt, jeu de chimie hasardeux, n'en reste pas moins le résultat d'une méthode. On pense à celle de Cozens, cet art de la tache qui contredit celui de la ligne de Hogarth mais aussi à la gestuelle de Pollock et à l'atelier comme une scène potentielle d'un invisible ballet. C'est aussi un art du temps, qui laisse la matière travailler.

La peinture à l'huile ici fait retour comme un fantôme. Elle trace alors des sillons, radicales et filaments qui creusent des cingles et des laps ouverts sur la couleurs. L'artiste revient sur l'ouvrage et dépose à la surface des lignes, (Silo, 2020, Sarabande, 2018, I ain't afraid of Ghosts, 2018) ou des pastilles rondes (Paradise, 2018, Stela, 2020), un peu comme s'il avait laissé sur la table les outils du géomètres. Le compas, équerre ou boussole, dont seul le vestige est présent, en creux.

GRAS : VESTIGE INCORPORÉ

Faire écart dans la peinture, la laisser ouvrager la matière, c'est considérer ses composants dans leur autonomie physique. Les propriétés des éléments agissent et font leur besoin, comme l'oxydation en sculpture ou l'abrasion des acides en gravure. Samuel Richardot dégraisse la peinture en quelque sorte, parce qu'il œuvre au noir de celle-ci, dans son ombre, ou à partir de ses ombres.

Les papiers graissés, en sont la preuve. L'huile de vidange, non noble, est récupérée et versée sur des feuilles de papier épais. A nouveau, le travail se fait à plat, au sol, et dans le temps. Là encore, plus que jamais, l'art de la tache est à l'œuvre, laissant l'accident, le hasard et l'interaction chimique faire leur travail. Les zones d'huiles sur la papier imprègnent la matière jusqu'à ne faire qu'une entité, gras/papier, qui finit par se stabiliser.

La grande feuille jaune ressemble à un parchemin insolé ou une planche de rayons de miel agglomérés. Cette dessiccation ultime de la graisse dans le papier, totalement absorbée est l'aboutissement de l'imprégnation des deux matériaux. Presque en contrepoint négatif, le grand dessin noir semble avoir absorbé toute la lumière. Sa matité profonde est le produit de la fusion du macérât et de la cellulose. Une hybridation a eu lieu, celle d'une trace incorporée, comme le vestige des fluides d'un corps dans la terre ou sur un suaire.

UN THÉÂTRE DE NATURE POUR L'ŒIL

Et de fait, la question de la greffe, de la bouture est au cœur de la pratique. Enter et hanter sont deux faces du travail. Enter, c'est assembler deux éléments, en jardinage. Hanter, c'est survivre.

Tel le géomètre posant les bornages pour l'arpentage d'un terrain, Samuel Richardot ponctue ses toiles d'indices paysagers. On évoquait plus haut les éléments de compositions comme autant de cadrages ou la métonymie comme principe compositionnel. Il en va d'une structure en section. Le paysage est un cadre, une portion, une section de nature. S. Richardot travaille dans l'atelier, et celui-ci est situé dans un jardin.

Le monde est cadré, limité, par le potager, la serre aux tomates, la marre aux nénuphars ou le champ délimité par un enclos. L'horizon borné par les montagnes (des « Puys » en l'occurrence), oblige l'infini à se tenir à une distance visible. Se baisser pour arroser, biner, couper, séparer les branches, enlever les « gourmands » des plants de tomates, éclaircir une parcelle, arroser...les gestes du jardin sont les gestes de la peinture, comme les gestes du travail sont les gestes de l'amour. La sélection et la combinaison sont deux principes structurels pour les deux arts, de la peinture et du jardin.

« Backyard » (2020) a une dominante bleue, comme si le ciel devenait le fonds du travail. Les formes apparaissent découpées à l'emporte-pièce, et la peinture devient la conséquence d'un enlèvement, d'un retrait. « Lasi » (2020) expose cette théorie d'un théâtre de verdure, vue du ciel, ou vue d'oiseau. Les découpes blanc/bleu, rose/blanc, noir/blanc formes des zones d'autonomie temporaire sur le fond vert. « Medi » (2020), expose la frontalité d'un aplat rose « chair » à la percée de zones bleutées par imprégnation.

Cela induit au moins deux temporalités et positions de travail : par caches, à la large brosse, et à l'horizontal, et une dépose de pigments délayés « dans le frais », comme « a fresco ». Les zones bleues opèrent comme des fenêtres, dans la peinture, et rejoue la question de la visée, de ce qu'on voit à travers.

Voir à travers, la lunette, la fenêtre, la longue vue, c'est porter la vision au-delà, à partir du point où l'on se tient. C'est toute la condition humaine, de se tenir en un point et tracer à partir de celui-ci les lignes (imaginaires), d'une carte. Le théâtre antique, situé dans la nature ou en regard à celle-ci, en un cirque, une courbe dessinée par la vue tournante, n'a pas de toit.

La vision du monde, que l'on peut imaginer, à partir des rectangles de peinture de Samuel Richardot, nous oblige à repenser le tableau-fenêtre, non plus comme une ouverture quadrangulaire sur la fiction du monde, mais, peut-être, une succession de fenêtres ouvertes les unes à la suite des autres, sur un écran d'ordinateur ou de montage vidéo.

Les vignettes sont alors tantôt cadres, caches, ou glissement, latéral et non plus perspectif. Le théâtre est celui des opérations, d'une guerre de tranchées, qui se rejoue. « Roquette » (2008) ou « Nuit Noire » (2008) dont les formes respectivement de missile ou de binette, et de grenade ou de grappe de raisins.

De quelle lutte s'agit-il ? Celle du haut et du bas, du vertical et de l'horizontal, d'une page, d'une toile, d'une carte ? En un jardin ? Celle d'un univers rejouée à l'aune d'une coudée, d'un homme de Vitruve qui s'est mis à bêcher et tourne la tête pour écouter le chant des oiseaux ?

Au « rendez-vous ! » comme une injonction guerrière, réponds le « Rendez-vous », d'une proposition amicale ou amoureuse, l'invitation à se tenir là, ici et maintenant., devant le rideau des arbres plutôt que celui de la re-présentation. Ou encore, voir dans la re-présentation la répétition de ce qui se présente. Quels actes ? Qu'est-ce qui fait ou fera événement, qui surgira de la toile ?

OUTILS DU JARDINIER, OUTIL DE L'ARCHITECTE, EX-ÎLE

Parfois le peintre réalise des tableaux vivant ou des mises en scènes objectales, ou encore des installations post-performatives, dont il ne nous reste que les objets-accessoires. Archipel est de la sorte, une accumulation combinatoire d'éléments. Selon notre position dans l'espace, on peut voir les niveaux, les lignes, plans, et sphères qui pourraient avoir servi de gabarit pour les contours des formes peintes.

Un archipel est une fausse île. C'est un chapelet d'îles dont le réseau est sous-marin et subaquatique. L'espace entre, étendue d'eau, n'est pas un non-lieu mais une géographie liquide. De même, les espaces entre les couleurs, le blanc de la toile, n'est pas le vide chez Samuel Richardot. Ce n'est pas rien. Cela nous dit qu'il y a quelque chose plutôt que rien, et que ce quelque chose est peut-être de l'ordre de la tangente, ou de la chute oblique. On pense bien sûr au Natura Rerum de Lucrèce et au principe de « clinamen », qui veut que le monde existe, qu'il se passe quelque chose, qu'une rencontre soit possible, parce qu' une particule dévie de son axe vertical. C'est la déviance qui crée. Ainsi les peintures de Samuel Richardot sont le théâtre d'événements, quelque chose arrive.

La règle, le compas, le couteau ouvert sur la table, ou posés au sol, trouvent leur équivalent formel dans les lignes posées sur le plan des toiles. Mais l'architecte-jardinier est un peu frondeur et ne se contente pas des normes conventionnelles. Comme les fils d'un mètre tombés d'un mètre de hauteur des Stoppages Etalons

de Marcel Duchamp, les contre-formes, gabarits et autres découpes dessinent de nouvelles mesures. Ce sont aussi des signes ou hiéroglyphes, tant la « greffe » est aussi le « graphe ». Les tableaux sont à voir et à décrypter, de la même façon qu'on lit dans les nuages le temps de demain, l'arrivée du printemps dans un vol d'hirondelles ou le présage d'un hiver rigoureux dans les pelures d'oignons.

Un archipel est un série d'îles séparées par l'eau, des ex-îles reliées de manière sous-jacente, invisible. Ici le jardin est suspendu, hors sol. Le blanc dans une page ou phrase devient féminin en typographie : une espace. Cela marque une respiration, un souffle, un soupir.

De même, l'atelier de Samuel Richardot est à l'écart, dans la campagne, et dans le paysage qu'il constitue, fait trou. C'est une clairière où l'on peut se tenir et circonscrire le monde d'un retard plutôt que d'un regard. Il existe tel un horizon d'attente restreint pour la peinture aujourd'hui.

LE BLANC, RETOUR ÉCRAN, LA JACHÈRE

A nouveau, le trouble provient de la réserve blanche, qui laisse supposer une intention première, un marquage au scotch. Parfois, on recouvre la terre d'un tissu afin de privilégier l'ensoleillement et la pousse d'une catégorie de plantes, ménageant des percées dans la bâche. Souvent, quelques racines échappent et débordent, contournant le cadre contraignant.

« Ellebore » (2016) en est l'exemple. Les zones colorées semblent avoir été délimitées au scotch puis remplies de différentes humeurs de peintures qui ont débordé par-dessous et diffusé par capillarités, sur la blanc du fonds de la toile. Ces micro-réseaux ressemblent au givre en formation sur la vitre ou aux rhizomes de la plante éponyme. L'Ellebore est la plante de la mélancolie, que les Anciens pensait liée au foie (jusqu'au « Spleen de Baudelaire) tantôt poison comme celle appelée avec un Hellebore Noir, paradoxalement, blanche ou « Rose de Noël ». Cette dernière est un poison tandis que la première, sans H, soigne. Curiosité de la nature ou de l'orthographe, le H, lettre muette, est souvent l'indice d'un passage.

De fait les grandes toiles de Samuel Richardot sont des portes sur d'autres perceptions. « Carpates » (2017) propose trois lignes horizontales, bleu, rouge, vert, sur lesquelles l'artiste est revenu avec un gesso. Là encore, le blanc fait retour et inverse le processus classique : la sous-couche préparatoire prend la place du vernis. Au-dessus, trois serpentins blancs sont disposés, ponctués de taches noires pulvérisées.

Techniquement, cette peinture est très proche des premières œuvres picturales de Donald Judd conservées dans son atelier à Marfa. L'artiste, choisit lui aussi son lieu et sa formule, à l'écart, après le désert du Chihuahua, au Texas. L'expérience du désert est paradoxalement proche de celle de l'île ou de la campagne. Une forme d'insularité inscrit un espace dans l'espace : un suspens. Un autre désert nomme une toile de Samuel Richardot, « Mojave » (2016) où l'on retrouve le rehaut blanc, les lignes zébrant la peinture d'un delta sont noir, une oblique blanche marque un éclair rapide, comme ceux qui tombent du ciel désertique, sans pluie.

Ce qui fait retour dans l'œuvre de Samuel Richardot, c'est l'ombre non pas portée, mais à partir de laquelle l'œuvre se fabrique et se tient. Ubagu : AVERS, envers du décor. Le dernier tableau est « Usona » (2020). Une grande toile bis, proche de la terre d'ombre, sur laquelle se tient une courbe pleine, comme une colline inversée, des rectangles striés de rouge et bleu oblique, comme les signaux d'un danger sur une voie ferrée, et les cartels jaunes et noirs d'un horizon incendié. L'Usonia est un concept développé par Frank Lloyd Wright, l'architecte moderniste, dont il n'est pas l'inventeur mais qu'il a promu. Usona est l'acronyme de United States of North America, devenu nom de pays : Usonia. En cela il veut se distinguer du terme Amérique, par égard pour les habitants natifs des territoires conquis par les « pionniers ».

F. L. Wright créa le concept de l'arcologie, hybridation d'architecture et écologie. Ses maisons intégrées dans la nature inspirèrent de nombreux architectes modernistes, notamment autour de Palm Springs, dans le désert du Mojave, ainsi que les cinéastes. Un de ses élèves, Paolo Soleri, créa la maison insérée dans les rochers de la Death Vallée pour le film *Zabriskie Point*. Cette demeure en nid d'aigle, explose en apothéose finale du film.

« Usona » est peinte sur l'envers de la toile blanche apprêtée, ultime retournement d'une ombre qui devient le fonds, et sur cet avers, Samuel Richardot peint.