

Patricia Bieder

Voir les montagnes par en dessous

L'art a souvent traité le mythe de la montagne, objet de fascination pour les peintres durant des siècles. Dans l'œuvre de Peter Stoffel, l'essentiel n'est cependant pas cette dimension mythique, quoiqu'elle puisse sans aucun doute émaner encore de la montagne : ce qui l'intéresse plutôt, c'est la structure et la matérialité de la montagne. Si cet artiste avait le pouvoir de soulever un peu une montagne pour se glisser dessous et s'enfoncer dans la masse géologique, il le ferait. « L'essentiel n'est pas à la surface, mais on ne voit que la surface. Je voudrais pouvoir regarder les montagnes par en dessous¹. » Ce désir non satisfait révèle l'aspiration d'un esprit autant poétique que scientifique vers un espace inconnu, vers la tache blanche sur la carte, qu'il explore dans sa peinture. Ses créations ressemblent au travail d'un géologue occupé à l'étude de la structure et de la composition de la Terre et des processus qui lui donnent sa forme. L'artiste, visuellement, s'approche à tâtons de ces énergies et de ces forces invisibles, pour ensuite transposer picturalement les différentes structures et les différents éléments qui caractérisent le paysage.

Aujourd'hui encore, dans son atelier genevois, à 360 kilomètres de distance, ses recherches sur la forme picturale et sur le fond partent des souvenirs du paysage d'Appenzell, dont il a fait tôt l'expérience marquante. « Je pense en montagnes... Les montagnes de mon enfance ont grandi dans ma tête, elles y ont déposé des sédiments, laissé des cônes de déjection, élevé des sommets... Depuis ma naissance à Appenzell, la nature, le paysage et leurs éléments m'ont toujours accompagné. Le massif de l'Alpstein, par sa clarté bien proportionnée, m'a montré ce que sont l'érosion, les cônes de déjection, les moraines latérales, m'a fait comprendre en images les plissements des roches, les inclusions de quartz, les lentilles de fœhn et les dépôts de sédiments². » Si l'on pouvait aplatir le petit massif montagneux de l'Alpstein, c'est-à-dire le pays d'Appenzell, on obtiendrait une image qui, par la fragmentation de ses structures et par la vue sur les couches géologiques extérieures et les tensions intérieures, ressemblerait à l'essence d'un tableau de Peter Stoffel. Pour lui, le paysage et la nature sont contemplation et explication. Dans sa peinture, il aborde consciemment le paysage pour s'en libérer ensuite dans le processus d'appropriation.

Le motif classique du paysage, de la montagne, et plus tard aussi de la mer, amène Peter Stoffel à de multiples inventions d'images qui par la diversité de leur style représentent aussi un questionnement sur les ressources de la peinture elle-même. Comment fixer l'espace et le temps sur la surface du support d'image ? Peter Stoffel crée des espaces iconiques étonnamment denses, il juxtapose et superpose des couches de couleur. Les champs de couleur, les structures et les lignes ornamentales se maintiennent et se définissent les uns les autres. Le spectateur se perd dans cette diversité, il suit les structures et les strates de la peinture, le processus pictural, pour revoir aussitôt du paysage dans ces structures. Avec les moyens de la peinture, Peter Stoffel explore les structures d'écoulement et de stratification géologique, il fait se mélanger les couleurs et les formes, comme dans *Ohne Titel (Géologie mentale XI)* (2011). La peinture est toujours pour lui aussi une fabrication de matériau. Ou alors, par de fines touches de pinceau, il fixe des formations rocheuses, des chaînes de collines ou de petits lacs, façonne le paysage avec de la lumière et des ombres, comme dans *Wald Steinwasser* (2009). Les rochers et les montagnes sont structurés d'une façon quasi scientifique, leur stratification est suggérée par des nuances dans les coups de pinceau. Et pourtant, ce n'est pas un paysage concret que montre le tableau. Dans sa recherche de « paysages », Peter Stoffel ne part pas d'images ou de

photographies existantes. Il s'agit plutôt de « paysages mentaux », de créations fictives à partir d'images intérieures de plis ou de surfaces qui se sont accumulées comme des sédiments dans la mémoire de l'artiste. Strate par strate, il dépose ces fragments de souvenirs sur la toile ou le papier. D'une peinture libre, tantôt concrète, tantôt abstraite naissent des motifs de formes et de lignes, qui s'assemblent en images-souvenirs transformatrices exprimant l'essence du paysage.

Pour cette exploration, Peter Stoffel recourt à une diversité de techniques et de styles qui n'aide pas à classer son œuvre dans une catégorie. Ses tableaux se meuvent entre les représentations concrètes de paysages et une peinture abstraite, parfois géométrique. L'espace iconique avec ses fractures prismatiques rappelle lointainement les tendances cubistes de l'art moderne, tandis que les mosaïques de surfaces de couleur et le réseau serré de lignes et de surfaces font penser à l'artiste franco-portugaise Maria Helena Vieira da Silva (1908–1992). Les grands tableaux à surfaces noires peuvent aussi évoquer Alfred Manessier (1911–1993) ou certaines œuvres de Paul Klee (1879–1940). Et pourtant, l'œuvre de Peter Stoffel est impossible à situer dans une géographie artistique. La métaphore de la tache blanche géographique pourrait d'ailleurs s'appliquer aussi à sa peinture. Avec un esprit de suite frappant, il s'est donné la diversité pour règle. C'est ainsi qu'une œuvre l'amène à la suivante, que tout se superpose, que tout est en dialogue. Un détail, un élément d'un tableau peut ainsi servir de point de départ pour la prochaine création. Les œuvres naissent les unes à côté des autres, les unes des autres, les unes avec les autres pour former ensemble un nouveau monde.

Peter Stoffel crée principalement des huiles sur papier ou sur toile. En plus de la peinture à l'huile, il est l'auteur de dessins au feutre et au crayon de couleur. L'étonnante variété de sa palette est parfois amputée par des dessins au crayon foncés. L'artiste, tel un demiurge, tire des lignes, tamponne des surfaces, ajoute des éclaboussures. Les couleurs, les formes et les lignes s'unissent ainsi en une impression topographique. Les spirales, les motifs, les vifs contrastes de couleurs et les fractales amènent parfois aux confins du moment psychédélique. Tout est frémissement, pulsation. Dans l'œuvre de Peter Stoffel, la naissance de l'image est marquée par des transformations permanentes, parce que l'artiste change fréquemment le rythme des couleurs et des formes de ses tableaux, répartit de larges surfaces dans des structures toujours plus petites et observe les effets produits par ces nouvelles combinaisons. Il applique ses couleurs tantôt en couches lisses, tantôt en masse pâteuse. Dans ses travaux sur papier, les empilements de couches et les chevauchements forment parfois des motifs ornementaux qui font penser à la technique de la marbrure. Car ici aussi, la structure de l'étalement des couleurs et de la composition donne naissance à des moments d'illusion. Souvent, l'artiste tourne les tableaux – de petit ou grand format – pendant le processus de création, de sorte qu'il n'est pas toujours facile de dire où est le haut et où est le bas.

Cette indécision se retrouve dans le présent ouvrage, où les illustrations sont toutes reproduites en format vertical, que l'artiste les voie comme des images verticales ou horizontales. C'est à nous qu'est laissé le soin de tourner le livre comme une carte de géographie pour regarder les œuvres selon l'orientation fixée par l'artiste. Le livre est un média qui n'offre que des possibilités limitées de découvrir les deux formats entièrement différents dans lesquels Peter Stoffel travaille. La rencontre directe avec les œuvres n'en est que plus impressionnante. Il y a d'une part des tableaux étonnamment petits et de l'autre des peintures de dimension considérable, qui dominent dans son œuvre. Les petits formats naissent souvent lorsque la monumentalité des grands tableaux l'oblige à faire une pause. Dans les très grands formats, la peinture prend une consistance corporelle. À

distance s'étalent des paysages montagneux, avec des collines, des plissements de roches et des chaînes qui s'étendent dans la profondeur. La topographie visible s'unit en surface à des tensions qui s'esquissent en provenance de la structure profonde. Tel un géologue qui peut projeter contre la paroi, par stéréoscopie, une image spatiale résultant de la superposition de la surface et de la structure profonde, Peter Stoffel peint sur la toile le dessin que fait cette interférence en faisant fusionner la bidimensionnalité et la tridimensionnalité. Ce qui s'offre ainsi à notre expérience, ce n'est pas seulement la topographie, mais aussi le sous-jacent, le mouvement qui façonne de tels chevauchements et plissements. Malgré toutes les tensions qui animent l'image, les tableaux paraissent « reposer en eux-mêmes » sous l'effet de l'annulation réciproque des multiples forces en jeu. Mais la complexité de la surface ne fait pas illusion : il doit y avoir « quelque chose » en dessous. La compréhension des œuvres devient un défi. Car nous ne voyons pas seulement des paysages, mais des tapis rapiécés géomorphiques qui s'étendent devant nous et représentent les processus morphogéniques. La tension mise dans le fragment reflète le mouvement géologique du paysage réel, qui est lui-même aussi fragmenté. La composition et la couleur nous font accéder à l'expérience de moments spatio-temporels. Les tableaux géants ouvrent des espaces et suggèrent les lents mouvements des plaques tectoniques. Par notre perception, les images commencent à vivre leur propre vie, elles deviennent des grandeurs physiques dans l'espace et ont un nom propre : Elis, Michel ou Lemmi.

Les grands formats nous tiennent d'abord à distance à cause de leurs dimensions imposantes, alors que les petits tableaux, involontairement, nous attirent. Il se forme là un moment contradictoire qui remet en question notre schéma habituel de perception. Cela est particulièrement manifeste dans un groupe d'œuvres des débuts, Pampas de Sacramento (2003). Ces tableaux étonnamment petits mais d'une extrême densité montrent différents paysages. À distance, ils nous donnent l'impression de reconnaître de véritables paysages de montagne conformes à la composition traditionnelle. L'impression de nous trouver sur une montagne et de regarder le panorama. L'idée d'un horizon est promesse de sécurité. Ce sentiment est renforcé par les titres, qui paraissent donner une localisation géographique réelle, comme Karwendelgebirge, dans le Tyrol, ou Tak, qui est une province de Thaïlande. Le voyage à travers ces différentes montagnes se termine dans le pays d'Appenzell, à la Fälenalp, dont les falaises abruptes forment un cadre imposant autour du lac, le Fälensee. Les extraordinaires plissements de la montagne traversent la petite toile en une diagonale marquante.

Pourtant, à distance déjà, une « réjouissante inquiétude³ » s'installe, liée à la technique utilisée, où les surfaces, qui forment parfois entre elles des contrastes accusés, rappellent l'aspect éclaté des collages photographiques. Lorsque l'on s'approche des tableaux, les dissonances et les ruptures apparaissent. Les prétendus paysages se dissolvent en éléments fragmentaires, se rompent. L'ordonnance supposée de l'image commence à vaciller – et nous avec elle. Les plis de la Fälenalp deviennent subitement un rideau derrière lequel le regard s'ouvre sur un lac. Les crêtes et les vallées, les montagnes et les golfes, la lumière et l'ombre, les formes arrondies et les formes anguleuses s'assemblent en un tourbillon infini. Les titres allèguent une localisation qui est impossible. « Plus l'on s'approche des tableaux, plus leur objet s'éloigne⁴ », constatait Bernd Ruzicka dans la publication Pampas de Sacramento. C'est seulement avec du recul que le paysage paraît redevenir visible. Il n'en va d'ailleurs pas autrement pour les paysages réels : il nous faut de la distance pour nous faire une image de leur essence, et c'est à distance qu'ils deviennent saisissables.

Ce mouvement d'approche et de recul devant les œuvres de Peter Stoffel est étroitement lié à la fragmentation déjà évoquée qui captive notre regard. Les

grands formats aussi contiennent de nombreux détails qui nous font nous approcher de la toile et nous absorber dans les structures. Notre regard fait en quelque sorte un plan toujours plus rapproché des formes peintes, comme en une vue kaléidoscopique. Si dans *Elis* (2010) par exemple, on reconnaît d'abord, de loin, un paysage de montagne, le regard rapproché se perd dans une mosaïque et est entraîné dans un tourbillon de couleurs et de formes dont il ne peut presque plus s'extraire. Un examen attentif fait apparaître, à très faible distance, de nouveaux mondes en petit, un nouveau paysage naît du détail : la petite tache verte devient une prairie, la surface bleue un lac. La monumentalité des tableaux, le « grand tout » est relativisé par la charge signifiante du petit.

Le panorama du monde, l'espace euclidien avec sa perspective centrale et ses repères absolus sont brisés au profit d'une spatialité multiple continuellement en train de se reformer. Dans la perception, le point de focalisation se modifie sans cesse, de nouveaux espaces apparaissent. Le système de référence est ici pour Peter Stoffel la géométrie fractale. Les fractales (du latin *fractus*, brisé) sont des formes géométriques composées de nombreuses parties qui ressemblent au tout mais ne sont jamais exactement pareilles. Elles existent dans la nature en d'innombrables variantes, comme les nuages, les montagnes ou les arbres, ce que l'artiste a voulu exprimer dans la série des *Fraktale Bäume* (2013). Les formes brisées de multiples manières créent une diversité et une complexité d'espace iconique presque illimitées.

La contemplation des œuvres s'accompagne d'une incertitude quant à la dimension réelle de ce qui est vu. Si dans ses premiers dessins au crayon *Ohne Titel* (2005), Peter Stoffel suit encore un schéma de composition assez classique qui fait rapidement reconnaître le paysage comme tel, le « all over » ne tarde pas à dominer ensuite, avec un accent plus fort mis sur la surface du tableau et sa structure matérielle. Ce sont des tableaux qui pourraient dépasser de leurs bords et se prolonger à l'infini. On perd le sentiment de proportion et d'échelle. L'ambiguïté s'installe à la place. Les détails à motif ne permettent pas de décider s'il s'agit de vues microscopiques ou macroscopiques. *Ohne Titel (Géologie mentale IX)* (2010) fait l'effet d'une vue de la surface terrestre, mais l'interpénétration des couleurs et des formes y évoque également une pierre polie. À l'époque du maniérisme déjà, on prenait plaisir à découvrir des paysages sur des pierres finement gravées. Là aussi, le grand s'imaginait en petit.

Le souhait de l'artiste est de créer une carte incluant tout. Par leurs structures denses et colorées, les œuvres de Peter Stoffel font effectivement penser à des cartes géologiques, à des images prises par satellite ou à des vues aériennes de paysages urbains de nuit. Les travaux de petit et moyen format sont plus récents, avec leur multitude de lignes qui évoquent ces sentiers typiques qu'empruntent les vaches dans les paysages de collines, les « *Chuewägli* ». Dans d'autres œuvres, les traits forment un réseau dense qui rappelle les élévations et les creux de la topographie. Ici également, les observations faites dans le paysage amènent au moment de la structuration de la surface du tableau par des traits et des surfaces. Pour Peter Stoffel, grand amateur de cartes topographiques, la route n'est pas longue entre ces travaux et la carte géographique réelle. Dans *Ohne Titel (Trigonometrische Vermessungen)* (2013), il utilise même la carte topographique comme support de son propre travail. Il brise la surface de la carte par un motif dense de plusieurs couches de triangles peints à glacis dont les jonctions sont déterminées par les points de triangulation sur la carte. Il en résulte un ensemble de couleurs et de formes, un réseau de triangles qui à son tour prend presque une consistance plastique. Par ses peintures sur carte topographique, Peter Stoffel met en évidence le champ de contraintes entre le monde et son appropriation, entre la science et la poésie, entre l'abstraction et la réalité. Sur la carte comme sur le tableau, le monde se trouve abstrait. Ce n'est pas un hasard si jusqu'au XIXe

siècle, une similitude était établie entre la carte géographique et la peinture⁵. Dans des travaux aux titres parlants comme *Snow Crash*, *Ten Thousand Years Later* ou *Crystal Memories*, réalisés ces dernières années et faisant partie des nombreuses œuvres du groupe *Preparing the Northwest Passage*, Peter Stoffel s'intéresse à la voie maritime légendaire du Nord-Ouest. Aussi célèbre que difficile, cette route relie l'océan Atlantique au Pacifique par les parages nord du continent américain. Dès le XV^e siècle, des navigateurs européens cherchèrent une voie plus rapide vers l'Asie. Mais elle ne fut trouvée qu'entre 1903 et 1906 par l'explorateur norvégien Roald Amundsen. L'agitation des eaux de la mer et l'enchevêtrement des îles de glace à contourner en font aujourd'hui encore, malgré le réchauffement climatique, un passage difficile.

Michel Serres (*1930), philosophe français, historien des sciences et ancien officier de marine, a vu dans le passage du Nord-Ouest une allégorie de la pensée obligée de trouver sa voie. Pour Peter Stoffel également, cette route est une métaphore : « Ce passage illustre pour moi la complexité des liaisons et des relations entre l'espace, le temps, la couleur et la forme. La traversée est difficile, les voies étant parfois dégagées, parfois obstruées. On contourne la banquise, des icebergs et des glaces à la dérive, on se faufile à travers de petits golfes et des bassins peu profonds, passe par des chenaux étroits et des détroits resserrés. Les motifs que la glace forme sur l'eau nous contraignent à avancer ou à reculer. Des images trompeuses se dessinent dans ce monde cristallin mais en même temps brumeux, blanc et translucide. La terre, l'air et l'eau fusionnent. Le solide, le liquide et la brume floconneuse se confondent⁶. »

À la diversité des éléments dans le passage du Nord-Ouest correspond celle des techniques et des styles dans les œuvres de ce groupe. Les tableaux varient entre des configurations cristallines et organiques, et font penser à d'étranges formes de glace autant qu'à la houle. On a parfois le sentiment de pouvoir examiner à l'œil nu un cristal de glace agrandi à l'extrême, puis de voir soudain devant soi un paysage marin ou un puissant tourbillon. Ici encore, la distance et la proximité sont essentielles. Souvent on reconnaît aussi à un geste libre la formulation picturale d'états gazeux – la vapeur ou les nuages. Dans sa peinture, Peter Stoffel saisit des énergies qui se communiquent perceptiblement. Dans son « Passage du Nord-Ouest », il trouve une image adaptée à notre temps pour exprimer la complexité de notre monde et de notre perception. Le titre – *Preparing the Northwest Passage* – montre que l'artiste vient seulement de se mettre en route vers son but, l'océan Pacifique.

Comme l'explique Michel Serres dans l'analogie qu'il établit entre le passage du Nord-Ouest et notre pensée : « Dans une baie entre deux caps, il y a cent caps et moitié de baies, cela n'en finit pas sur la rive toujours recommencée. Les rivages vont vers l'infini ... Le monde, sous nos pieds, devant nos yeux, entre nos mains, perd ses bornes et sa finitude, non que, tout à coup, il devienne immense, dans son horizon large, mais il cède localement, il se fracture, il se frange, il devient follement lacunaire⁷. » Face à cette infinitude spatiale, Peter Stoffel est seul avec une feuille blanche, une toile vierge. Il se risque néanmoins dans cet espace inconnu. La tache blanche, dans sa prochaine œuvre, deviendra un « monde ».

1 Peter Stoffel, entretien avec l'auteure, Genève, novembre 2014.

2 Peter Stoffel, entretien avec l'auteure, cf. note 1.

3 Roland Nachtigäller, « Geschichte als Collage », dans : *Ruhestörung*.

Streifzüge durch die Welten der Collage, cat. exp. Marta Herford und Kunstmuseum Ahlen (28 septembre 2013 au 26 janvier 2014), Bönen : Verlag Kettler, p. 13.

4 Bernd Ruzicka, « Panoptes », dans : Peter Stoffel, *Pampas de Sacramento*,

Zurich : edition fink, 2006, non paginé.

5 Marie Ange Brayer, « Atlas der Künstlerkartografien », dans: Atlas Mapping, éd. Paolo Bianchi et Sabine Folie, cat. exp. Kunsthaus Bregenz (28 février au 13 avril 1998), Vienne: Turia & Kant Verlag, p. 21.

6 Peter Stoffel, entretien avec l'auteure, cf. note 1.

7 Michel Serres, Le passage du Nord-Ouest (Hermès V), Paris, 1980, p. 104.

Traduction Laurent Auberson