

## À propos des œuvres de Jens Stickel

Un texte de Thomas Schlereth

Traduit par Martine Passelaigue

Déchiffrer des traces suppose généralement de s'arrêter sur le passé. Sur la base d'héritages plus ou moins complets, le regard curieux cherche à reconstituer ce qui était et comment les choses se sont passées. De vestiges symboliques peuvent ainsi naître des images vivantes, rendant alors pertinente la notion de déchiffrement. C'est tout au moins la démarche de celui qui déchiffre : c'est son regard à lui qui, en remontant le temps, cherche à comprendre comment telle ou telle chose a pu se produire. Si l'on change de perspective et que l'on se place du point de vue de ce qui est déchiffré, la flèche du temps peut indiquer une autre direction. Les traces vont et viennent et se suivent. Il n'est rien au monde qui ne laisse de traces et partout, toujours, des collections se forment, de nouvelles choses s'amassent, s'entassent, se complètent sans cesse. Les traces font ainsi davantage l'objet d'une récolte que d'un tri. Leur déchiffrement, quant à lui, devient une affaire d'exposition et d'enrichissement.

Dans le paysage, au beau milieu d'une friche sur laquelle ne s'étend d'ordinaire qu'une maigre végétation primaire, se dresse une toile imposante d'un jaune puissant. Aucune architecture ne protège l'image, toute autre mesure de préservation – comme un cadre ou une cantonnière – reste absente. Rien d'étonnant à ce que l'on perçoive, en s'approchant, de plus en plus d'empreintes et de détails, comme s'ils occultaient le jaune majeur. Face à la peinture, on comprend finalement que ces traces remontent, pour la plupart, à la genèse de l'image et qu'elles se révèlent depuis des couches plus profondes du tableau. La densification de la couleur et celle de la texture sont manifestement allées de pair. L'image est disposée – au sens strict comme au sens figuré – à intégrer de nouvelles empreintes.

En jaune et en grand, et volontiers déjà devant la porte de la salle d'exposition, en défi joyeux aux intempéries – c'est ainsi que Jens Stickel se plaît à introduire son travail. Une fois à l'intérieur, les œuvres quittent souvent la place qui leur est traditionnellement réservée, les murs. Elles s'approchent des encadrements de fenêtres ou des angles de la pièce, elles sont posées au pied d'un mur comme pour une courte pause ou encore installées librement dans l'espace, soutenues par des équerres en bois. Tous ces écarts ne sont pas seulement imposés aux peintures, ils leur sont confiés.

Les œuvres elles-mêmes expriment ce parti pris. Lorsque par exemple se mélangent et se croisent dans l'image des couleurs différentes, les contrastes ne sont certes pas complémentaires, mais ils sont puissants. Le rayonnement de chaque ton est stimulé, voire exalté par les autres parties. Il en va de même avec les compositions. Quand elles suivent des géométries simples telles que rectangle, parallélogramme ou cercle, des tracés réguliers parcourent certes les champs iconographiques, mais la main derrière ce travail reste toujours visible. L'application de la couleur et les lignes de contours l'attestent. Sous cette forme, les géométries convoquées apportent de la clarté, sans verser dans une rigueur excessive. Et lorsque la disposition chromatique et compositionnelle aboutit à une composition tricolore, le motif familier apparaît progressivement en plusieurs variations surexposées. L'enchaînement de couleurs nationales normalisées s'ouvre sur une nouvelle polyphonie. Couleur, géométrie, motif – Jens Stickel exige beaucoup de chacun de ces moyens iconographiques, autant qu'il leur fait confiance.

Dans cet acte figuratif, explicité autant que faire se peut, se croisent deux méthodes très différentes : réduction et enrichissement. Elles ne s'opposent ni n'entrent en conflit dans les rendus, mais interagissent en se distinguant chronologiquement l'une de l'autre. Vient en premier lieu la réduction : les moyens

iconographiques employés restent clairs et concevables. La palette se limite à un petit nombre de tons et le répertoire de composition se dévoile rapidement. Ces aspects de la réduction ne constituent pourtant pas l'objectif, mais plutôt le point de départ des processus figuratifs. La réduction n'a aucune volonté d'hermétisme, bien au contraire. C'est d'elle que naît la seconde phase, celle de l'enrichissement, dont l'originalité réside dans des procédés sans finalité prédéfinie. Il est impossible de prévoir avec précision comment se traduiront dans les différentes couches de couleur des empreintes de pas, de la poussière, des fibres ou encore des éclats. Cela vaut également pour ces images dont les couleurs sont versées plus qu'elles ne sont appliquées. Libre cours leur est laissé jusqu'à leur durcissement. Des états de mélange intermédiaires se conservent ainsi dans certaines parties. Ils attestent sous cette forme de l'envie d'un mélange comme du naturel fluide et très réactif de la couleur. Les pièces géométriquement structurées ne restent pas non plus enfermées dans un répertoire formel. Les contrastes abordés mènent à un espace chromatique dans lequel les formes ne sont pas seulement surfaces planes, mais communiquent ensemble sur différents niveaux. Et c'est la main qui, finalement, s'écarte de la géométrie des images et enrichit cette force structurelle de vibrations singulières. Sur ces chemins de création, les champs picturaux se créent de nouveaux espaces : ils ne sont plus uniquement surfaces de lumière, mais aussi surfaces de réaction et de réflexion.

Ces pratiques figuratives trouvent un écho particulier dans deux autres groupes d'œuvres : dans une série de coulages de béton manuels et dans un fonds de photographies. Les figures en béton sont toutes construites à partir de formes géométriques de base. Il s'agit pour certaines d'entre elles d'objets trouvés, parties de revêtement de sol bétonné ; d'autres – notamment les pièces de format elliptique – viennent de l'atelier. Elles ont en commun avec les peintures la réceptivité particulière de leurs surfaces – ce qui apparaît également clairement dans les objets elliptiques : sorti du seau de peinture vide qui servit de moule, le béton prend avec lui des restes de peinture. Les photographies quant à elles contrastent plus fortement, qu'elles soient présentées dans des expositions ou reproduites dans des publications. Car ce qui caractérise la photographie en général, c'est sa capacité à dissimuler, derrière le produit fini et visible, le processus d'élaboration. Pourtant, les images photographiques expriment les mêmes intérêts figuratifs que les peintures et pièces de béton : les surfaces porteuses de traces focalisent le regard, souvent en relation chromatique avec les peintures, tandis que les reproductions donnent à voir des choses auxquelles ont été conférés des usages spécifiques – accumulation ou utilisation – voire souvent des comportements déviants ou déconcertants. Cela sort quelque peu du cadre.

Les voies qu'ouvre la réduction initiale vont au-delà de sa simple répétition et consécration. Le plaisir de manipuler le cadre et les limites devient évident. Les grands formats repoussent les limites des cadres formels – le cadre spatial de l'atelier d'abord, puis celui du lieu et de l'espace d'exposition. Et ce n'est pas seulement par leur taille, mais aussi par leur mise en situation globale que les images osent entrer en contact avec leur environnement. Elles le cherchent et le provoquent, avec autant de jovialité que de témérité. Ce n'est pas la dernière couche de peinture qui risque le plus un coup de soleil. L'acte figuratif n'est pas dupe, car ce qui se révélera finalement visible n'est pas prévisible...