entretien

Georges Tony Stoll

par Vanessa Morisset

L'EFFET DE SURPRISE

Georges Tony Stoll, *Paris-Abysse n°37*, 2016-2017, peinture acrylique sur toile, 130 x 162 cm, crédit photo : Aurélien Mole, courtesy Galerie Jérôme Poggi.

Depuis le début des années quatre-vingt, Georges Tony Stoll pratique un art toujours au-delà des attentes. Dans ses peintures, ses photographies, mais aussi ses vidéos, ses écrits, ses réflexions et ses fictions, il défriche des territoires inexplorés de l'imagination – des recoins, des souterrains, des abysses – et, grâce à des protocoles simples, fait en sorte que quelque chose dans l'ordre du visuel advienne, de l'inconnu dont il est le premier surpris. C'était particulièrement vrai de ses compositions photographiques aux airs d'instantanés et ça l'est encore de la centaine de grandes peintures réalisée depuis 2016, deux séries dont l'une, intitulée *Absurde*, expérimente les formes que trace l'évaporation de grandes quantités d'eau sur la toile et l'autre, *Paris-Abysse*, donne à voir des figures colorées flottant à la surface de fonds monochromes. Une quarantaine de ces œuvres a été exposée cet automne à la Galerie Jérôme Poggi, sous le titre *L'horizon est juste là*.

[Pour notre discussion, nous nous retrouvons dans son atelier, entouré.e.s de son matériel, une multitude de pinceaux et de tubes de couleurs en désordre, et de ses œuvres, des réalisations anciennes, de plus récentes et, comme toujours, des recherches tout juste amorcées.]

Pour ceux qui, comme moi, ont découvert votre travail par le biais de vos photographies, il peut sembler surprenant que vous réalisiez aujourd'hui surtout des peintures, et tant de peintures. Avez-vous abandonné la photo pour vous y consacrer ?

Non car ma carrière a commencé par la peinture, avec très vite un certain succès. J'ai commencé à peindre aux Beaux-Arts et, après mon diplôme en 1980, je suis parti deux ans à New York où j'ai rencontré Julian Schnabel, Brice Marden et les peintres du mouvement du *Pattern Painting*, des artistes qui s'étaient libérés de la pression de la théorie instaurée par Joseph Kosuth et l'art conceptuel. À mon retour à Paris, toujours avec ma peinture, je suis rentré à la Galerie Lucien Durand qui exposait alors de jeunes artistes comme Ange Leccia ou Bernard Frize. À cette époque, je peignais sur de très grandes toiles sans châssis et je travaillais à des sortes de cartographies, de jeux avec des figures. La cartographie m'a toujours fasciné, car c'est une possibilité d'évasion, de mouvement, pour aller d'un endroit à un autre. Cela donnait des peintures bizarres, entre l'abstraction et la figuration, qui pouvaient aussi faire penser à des cartes à jouer. Puis, en 1987, je me suis arrêté. C'était après m'être installé à Düsseldorf où tout le monde peignait, en suivant Immendorf, Baselitz…Là-bas, ça puait la peinture à l'huile. J'ai tout arrêté et me suis installé comme dans un silence. J'ai tout arrêté… sauf le dessin. La photo est venue après parce qu'un ami m'a offert un appareil.

Par conséquent, contrairement à ce qu'on aurait pu croire, vous avez abordé la photographie dans un deuxième temps, avec cette expérience et cette culture picturales en arrière-fond ?

Oui mais je connaissais aussi très bien la photographie, par exemple la manière dont Cindy Sherman avec son corps se mettait dans la peau de toutes les femmes américaines ; les photos de Diane Arbus dont chacune est un autoportrait…Toute cette culture, picturale et photographique, m'a servi – et j'en ai été le premier surpris – à cadrer mes images et puis, surtout, à me situer par rapport au fait d'utiliser la photographie. Car, de la même manière qu'actuellement je fais de la peinture sans être peintre, j'ai fait de la photographie sans être photographe. Ma culture m'a permis d'occuper une place particulière, au-delà de tout médium. Cette place m'était autorisée parce que je savais ce que signifiait être un artiste. Aujourd'hui je ne fais plus de photographie et je n'en souffre pas. Parce que j'ai réalisé 700 photos qui chacune possède son autonomie. D'ailleurs, je n'ai même plus d'appareil.

Cela s'explique peut-être par le fait qu'il n'y a pas fondamentalement de différence entre vos photos et vos peintures.
En faisant de la photo, j'ai pu me rendre compte de la manière dont je travaillais. Je voulais tout mettre au même niveau, les corps, les objets, en les plaçant dans des espaces indéterminés, sans limites. En réalité il y a bien la limite du cadre et même à l'intérieur du cadre il y a des délimitations, mais ce que je voulais c'était créer des endroits qui restent vagues. De même, dans mes peintures je joue beaucoup avec l'ambiguïté entre ce qui est devant et ce qui est derrière, sur les horizons qui basculent les uns par rapport aux autres. C'est ce que j'appelle le territoire de l'abstraction dans lequel je travaille, un endroit vague, sans limite et sans placements. Cela a aussi un rapport avec ces lieux étranges que sont les sous-sols et qui m'intéressent beaucoup, par exemple ceux où se trouvent les archives. J'imagine des sous-sols où toutes les archives se mélangeraient. Et puis les révolutions se préparent là, cela m'a toujours intrigué. L'imagination elle-même semble naître dans une sorte de sous-sol.

Vous pensez aussi au souterrain de Dostoïevski ?
Bien sûr, mon souterrain est de cet ordre-là ! Je ne cherche pas à voir des grottes même s'il y en a de très belles, la spéléologie est une activité qui ne m'a jamais intéressé… Mon rapport au souterrain reste virtuel.

Ce thème, et en particulier l'obscurité qu'il évoque, rejoint la métaphore que vous employez parfois à propos de votre manière de travailler, à l'aveuglette, les yeux fermés.
Je ferme les yeux pour mieux voir ce qui se trame dans mon esprit. Alors, c'est un peu facile de dire que je travaille les yeux fermés, je le sais bien, mais par rapport à l'art, ça a un sens. Cela veut dire que je ne sais pas quelle est ma présence là-dedans, dans mes œuvres. Faire de la peinture, et faire cette peinture, c'est mystérieux. En ce moment, je suis en train d'écrire un texte sur la différence d'attention entre le spectateur et le regardeur mais je vais arriver à la conclusion que cela n'a pas d'importance. Peut-être parce que ce qui me préoccupe en réalité, c'est le rapport à l'invisible. L'invisible est ce qui existe et qu'on ne voit pas. Je ne veux pas le représenter, mais il est là.

Par exemple, dans les grands fonds monochromes de vos dernières peintures ?
[Tout en restant concentré dans la discussion, Georges Tony Stoll commence à placer devant nous des tableaux. Il les range souvent face contre mur, de sorte qu'on ne les découvre que lorsqu'il les retourne. Ce sont de très grandes toiles, avec des fonds de couleurs vives, certains uniformément recouverts de peinture, d'autres brossés plus rapidement, laissant entrevoir une première couche dorée sous le fond coloré, ce qui fait comprendre à quel point il travaille strate par strate, comme s'il remontait par palier des profondeurs où l'ont mené ses explorations.]
Oui cela tient à mon éducation, à une modernité picturale dont j'hérite.

Cette modernité est le vocabulaire pictural que vous avez choisi d'emprunter. Celui-ci n'exprime-t-il pas un

Georges Tony Stoll, *Absurde n°5953* 2016, peinture acrylique et eau sur toile, 160 x 130 cm, crédit photo : Aurélien Mole, courtesy Galerie Jérôme Poggi.

Georges Tony Stoll, *Paris-Abysse 2017-1*, 2017, peinture acrylique sur toile, 130 x 162 cm, crédit photo : Aurélien Mole, courtesy Galerie Jérôme Poggi.

Georges Tony Stoll, *Absurde n°50*, 2016-2017, peinture acrylique sur toile, 162 x 130 cm, crédit photo : Aurélien Mole, courtesy Galerie Jérôme Poggi.

Georges Tony Stoll, *Paris-Abysse 2017-2*, 2017, peinture acrylique sur toile, 130 x 162 cm, crédit photo : Aurélien Mole, courtesy Galerie Jérôme Poggi.

grand vide, un vide coloré certes, mais un grand vide ?
C'est très vrai mais cela me fait un peu peur : mon travail me fait un peu peur. La peinture m'emmène dans un espace mystérieux qui devient du temps, un moment qu'il m'est nécessaire de vivre. J'ai tendance à dire de moi que je suis un funambule car je me mets dans cet endroit où je me sens en danger. Je n'ai pas d'ennemis, il ne s'agit pas de cela. Je me sens en danger parce que je me mets là. Mais je ne peux rien faire d'autre que mettre là, ce « là » qui est je ne sais où, mais où il faut que je sois.

Vos peintures sont donc loin d'être des échappatoires.
Caravage, ma référence première, n'a jamais peint de Vénus, à la différence de Titien ! Le dernier tableau du Caravage que j'ai vu à Syracuse, je n'arrivais pas à le regarder, il m'a fallu un moment pour lever les yeux sur lui. Je suis toujours frappé par la violence présente dans ses tableaux. C'est comme si cet homme avait compris que tout ce qu'on raconte – à son époque, c'était la culture catholique – ce ne sont que des alibis, des prétextes qui ne suffisent pas. Caravage reste dans une zone qui est de l'ordre du jamais acquis, avec le talent en plus bien sûr. Il propose un entre-deux, un questionnement perpétuel quant à soi-même, ce que l'on a envie de vivre, qui on est ou même quel personnage on est devenu. Quelles sont les raisons pour lesquelles devient-on un personnage ? Est-ce qu'on l'a décidé soi-même ou est-ce que ce sont les autres ? Caravage était un personnage, moi, Georges Tony Stoll, j'en suis un également. Mais je ne sais pas si c'est moi qui ait décidé de ce personnage ou pas. Dans la peinture du Caravage il y a tout cela, qui aboutit formellement à une annonce de la modernité, dès la fin du XVIème siècle. Je ne sais pas si aujourd'hui on fait de telles annonces de l'art du futur.

Vous parlez souvent de la peinture en termes d'énigmes, cela un rapport avec cette idée ?
La peinture est une totale énigme. Caravage est une totale énigme, Seurat est une totale énigme, Stella est une totale énigme, une énigme conduite par des personnes sensibles, inquiètes et en même temps au courant de ce qui se passe. De même en littérature, j'apprécie les auteurs qui se laissent aller vers l'inconnu en sachant ce qui se passe autour d'eux, dans le monde. Ils font quelque chose qui se rapproche de l'idée d'invention. C'est ce que j'essaie de faire dans ma peinture, j'essaie de réinventer la peinture figurative par rapport à son histoire, aux liens possibles entre les figures, aux oppositions, j'essaie ça. Parce que la question n'est pas ce qu'on veut trouver mais ce qu'on veut chercher. Et je crois que je fais tout pour ne pas avoir de réponse. Quand je faisais uniquement de la photographie je me demandais également ce que je cherchais mais c'était plus facile car l'effet de surprise était plus simple à créer. Par exemple, un jour en montagne, à 2000 mètres d'altitude, j'ai trouvé une cagette. Je l'ai mise droite, comme un cairn sur un chemin de randonnée, et l'ai photographiée. L'image qui en résulte est très impressionnante.

Dans vos peintures, on ressent aussi cet effet de surprise, il y a presque quelque chose de l'ordre de l'instantané.
Oui, c'est vrai, même si je fais des croquis et des dessins préparatoires. Le plus gros est décidé et puis il y a ce moment, dans le travail, où quelque chose peut apparaître ou disparaître.
[Nous regardons de nouveau ses toiles en cours, ces surfaces où viendront se poser des formes mystérieuses, parfois comme des énigmes à relier ensemble pour découvrir un sens caché, parfois aussi comme des ombres qui passent, exprimant le plaisir de peindre mêlé à un sentiment d'effroi qui vient de loin.]
Quand on y réfléchit on se rend compte que le plus insaisissable mais le plus important, c'est le moment d'avant, c'est cela le suspens. On ne peut pas penser le moment d'avant. Est-ce que c'est cela que je mets dans mon travail ? Je n'en sais rien. Mais c'est là que je suis.