

## AMBASSADRICE DU MONDE MUET

### Un texte d'Adrian Dannatt

*"Je n'ai pas encore perdu le sentiment d'émerveillement, et de plaisir, que le mouvement délicat réside dans toutes les choses qui nous entourent, se révélant seulement à celui qui le cherche".*

Edmund Burke

Sacha Floch Poliakoff est l'un de ces artistes contemporains que l'on pourrait qualifier de romantique optimiste plutôt que de réaliste pessimiste, ce qui, dans le climat culturel actuel, est une position véritablement radicale en soi. Oui, Sacha peut peindre de manière romantique et optimiste, mais cela ne diminue pas en soi l'intégrité intellectuelle ou esthétique de son projet créatif ; le but est peut-être le plaisir, mais cette récompense ne doit pas nécessairement se faire au détriment de la sophistication ou de l'honnêteté.

Les œuvres de Sacha peuvent être irrésistiblement attrayantes (ce n'est pas la chose la plus facile à réaliser, même si on le veut), mais cela ne signifie pas qu'elles sont dépourvues de sens, de substance et de signification plus profonds, de "moralité esthétique", je suppose que c'est de cela que nous parlons. En effet, leur tâche représentative manifeste cache un programme plus riche et plus ambigu.

Car ces objets ne sont pas non plus des objets, ils ne sont que de l'aquarelle, de la gouache, de l'acrylique ou de l'huile sur de la toile, du papier ou du bois, "*ceci n'est pas un cassonnet*" ; ce sont des représentations d'une réalité quotidienne qui défient le monde physique de base par leur position ambivalente de signifiants et de signifiés, des objets symboliques choisis pour leur histoire et leurs récits internes, maintenant rendus, avec beaucoup de talent, comme de beaux panneaux.

Notre première impression peut être celle du désir, nous voulons ces choses. Nous voulons à la fois les choses représentées et les représentations qui en sont faites ; nous voulons le plaisir physique de fumer les cigarettes, nous voulons le plaisir visuel du design du paquet de cigarettes (qui nous rappelle de manière pavlovienne l'acte de fumer) et nous voulons, finalement, l'image qui les représente ici. Lorsque nous aurons cette image accrochée à notre mur, nous n'aurons plus besoin d'aucune des autres choses, nos besoins étant curés de manière perverse par leur incarnation visuelle, leur mise au tombeau.

Dans le domaine de l'art, quel qu'il soit, il s'agit toujours de savoir ce qu'il faut "mettre" et ce qu'il faut laisser de côté, par où commencer. La décision initiale la plus importante que Sacha doit prendre est de savoir quoi inclure, choisir, parmi les milliards de choses qui brûlent si fort dans ce monde qui est le nôtre, lesquelles décider de représenter, pourquoi *ceci* et pas *cela*. Il faut donc comprendre que, bien que Sacha aime l'apparence de certaines choses (et osons parler de son goût exquis et rigoureux), elle ne choisit jamais pour un simple hommage mimétique ; ces objets ont une signification, qu'elle soit symbolique ou historique, qu'elle soit privilégiée personnellement ou comprise universellement, et en tant que tels, ils s'approchent du statut d'"archétype" cher à Jung ou du "objet-type" plus pratique théorisé par Le Corbusier.

Ces objets peuvent avoir une résonance personnelle pour Sacha, mais c'est en les recréant, en changeant leur échelle, en choisissant le médium et le support, encre sur papier ou acrylique sur toile, en intensifiant leurs couleurs et leurs contours, en les présentant dans un contexte différent, qu'elle les transforme en son propre héritage ; elle en fait à nouveau des totems conscients, des fétiches fabriqués à la main, dans sa propre religion. (Dans la mesure où l'œuvre de chaque artiste est une sorte de culte religieux, un système d'adoration avec son attirail et ses rituels propres à la pratique de cet artiste singulier).

Il est significatif, révélateur, que le mémoire de fin d'études de Sacha à l'École des Beaux-Arts de Paris ait porté sur le tartan. En effet, le tartan est un élément cher à Sacha, porté par de nombreux membres de sa famille, utilisé dans la décoration des différentes maisons dans lesquelles elle a grandi, et un style de vêtement qu'elle a longtemps privilégié. Il existe donc un lien familial direct entre l'artiste et le tartan, mais aussi une délicieuse bibliothèque visuelle de son déploiement dans toutes sortes de contextes historiques, y compris certains de ses films d'époque préférés, des affiches anciennes, des publications démodées et des décorations d'intérieur vintage, recherchées et outrées.

Mais bien sûr, le tartan est aussi beaucoup plus que cela, sa famille l'a porté parce qu'elle y est autorisée, c'est "leur" tartan familial écossais qu'ils sont traditionnellement autorisés à porter. Le port officiel du tartan est soumis à des règles strictes sur lesquelles il existe déjà une vaste littérature, qui souligne que, loin d'être simplement un motif attrayant ou décoratif, il s'agit d'un système hautement codifié, symbolique et pratique, aussi calibré et nuancé que le langage ou les mathématiques.

Le tartan est magnifique, beau, c'est un plaisir décoratif, mais c'est aussi beaucoup plus, un code hiérarchique et juridique avec des règles hautement formalisées, écrites en couleur et en rayures, qui peuvent être "lues" immédiatement. Le fait que les origines et les obligations de ce système de tartan puissent être totalement fausses, une invention du nationalisme écossais moderne, ne fait que le rendre plus intéressant ; la pure complexité et l'astuce de l'invention humaine dans la conception de ces différentes formes de représentation symbolique au nom de la division et de la réglementation politiques ou sociales.

Ainsi, le tartan est un motif abstrait frappant tout en étant l'ADN esthétique officiel d'un clan écossais spécifique ; de même, les objets représentés par Sacha fonctionnent simultanément comme des objets attrayants (on les appelle des "œuvres d'art") et des prix totémiques ayant une grande signification personnelle. Par exemple, deux cendriers peuvent être représentés ; ils sont eux-mêmes agréables par leurs couleurs, leurs formes, leur glamour démodé, mais ils représentent aussi pour Sacha sa famille immédiate, l'un est sa mère, l'autre son père. Ce n'est pas seulement parce qu'elles leur ont appartenu, qu'elles ont été transmises par leur famille, qu'elles portent même leur nom sur leur surface. Non, pour Sacha, ils " sont " ses parents en plus d'être des cendriers ; ou plutôt, par l'acte de les peindre, de rendre la ressemblance de ces cendriers choisis, Sacha les transforme en ses parents, la magie quotidienne du peintre se prolongeant dans le vaudou plus vaste d'un véritable culte familial.

Dans le cas de cette artiste, l'arbre généalogique n'est évidemment pas sans intérêt : il y a son célèbre arrière-grand-père, le peintre abstrait révolutionnaire Serge Poliakoff, son grand-père Alexis Poliakoff, peintre et animateur, créateur des figurines "Pixi", et son propre père, l'artiste-illustrateur Jean-Claude Floch, dit Floc'h, dont le frère aîné Jean-Louis Floch était également dessinateur.

Sans vouloir entrer dans ce que Harold Bloom appelle "l'anxiété de l'influence", il y a quand même un lien évident entre les plans-modèles de Serge Poliakoff et le déploiement des lavis de couleur de son descendant Sacha. La " lignée " - littéralement en termes de " ligne " - de père en fille entre Floc'h et Sacha, dans leur adoption et leur extension de ce qu'on appelle la " ligne claire ", est encore plus évidente.

Bien qu'elle soit surtout utilisée comme terme technique dans les bandes dessinées, l'histoire de la ligne claire en peinture est une autre version de la bataille bien connue entre les "classicistes" et les "romantiques". L'amateur de ligne claire préférera Poussin à Rubens, Claude Lorraine à Rembrandt, et, dans un exemple célèbre de ces oppositions, Ingres à Delacroix, ou par exemple Vallotton à Monet ; sa période Picasso préférée sera le "retour à l'ordre" néo-classique des années 1920 plutôt que n'importe quel *Rose* ou *Bleu*.

Car cette "ligne claire" est à bien des égards le rejeton bâtard de l'atticisme parisien - un mouvement qui, de 1640 à 1660, a vu les peintres parisiens élaborer un style néoclassique rigoureux, recherchant la sobriété, la luminosité et l'harmonie, en référence au monde gréco-romain. Il est agréable de trouver dans l'œuvre du jeune Sacha un pont entre ce néo-classicisme et une sorte de "pop" français. Cet héritage mixte pourrait s'étendre, par exemple, de Poussin (dont le buste monte la garde à la porte de sa célèbre école d'art à Paris) à Martial Raysse, ignorant joyeusement, ou heurtant, les distinctions entre la "peinture d'histoire" et le design graphique, mélangeant les tapisseries de la cour de Versailles avec les charmes des enseignes commerciales.

Certains artistes issus de ces familles artistiques sont un peu susceptibles d'être influencés ou de transmettre leur talent, ce qui est étrange si l'on considère les très nombreuses familles artistiques célèbres qui ont existé tout au long de l'histoire et dont les compétences étaient généralement transmises de père en fils et en petit-fils, et dans lesquelles une similitude stylistique reconnaissable était activement recherchée et souhaitée. Bien sûr, la différence est que le modernisme juge le succès d'un artiste en fonction de la différence entre son travail et celui des autres, alors qu'auparavant le but était de ressembler le plus possible aux grands artistes précédents.

Oui, l'œuvre de Sacha est entièrement la sienne et pourtant, en même temps, on peut voir une ligne claire qui la relie à la fois à Floch et Poliakoff, Serge et Alexis, ce qui est exactement comme on le souhaiterait, c'est-à-dire approprié et harmonieux. Car la notion de "mémoire familiale" est centrale dans son travail et elle déploie cette stylistique héritée, génétique, pour "faire le portrait", en quelque sorte, de sa propre vie et de celle de ses proches. Ici, elle utilise cet héritage esthétique familial pour dépeindre cette même famille, mais par le biais d'objets

sélectionnés plutôt que par un portrait formel ; cela rappelle la façon dont Lucian Freud a un jour décrit son travail comme un "portrait de groupe continu".

L'intérêt de Sacha pour la mémoire, la famille et la "mémoire familiale", imprégnée et transmise par le plus humble des objets, semble également identifiable à la France. En tant que tel, il s'inscrit dans une tradition intellectuelle et poétique ancrée dans des classiques tels que, bien évidemment, la Recherche du Temps Perdu de Proust, ainsi que dans des textes clés tels que le chef-d'œuvre minimaliste de Georges Perec intitulé simplement Les Choses, paru en 1965, et Les Mots et les Choses de Foucault, publié un an plus tard en 1966. Cette notion de mémoire comme élément fondamental de l'identité, le fait que le caractère d'une personne dépende de sa propre mémoire et de celle des autres, se retrouve déjà chez Diderot, qui écrivait : "Ce n'est que par la mémoire que nous sommes un même individu pour les autres et pour nous-mêmes".

Que cette mémoire-identité fondamentale puisse être évoquée, concrétisée, par certains objets totémiques est un thème cher aux artistes et aux penseurs, peut-être surtout dans le monde francophone. Ainsi, Michel Leiris contemple un bibelot d'inspiration chinoise ayant appartenu à sa mère, qui lui rappelle immédiatement, et l'amène à se souvenir, d'une nuit d'ivresse de Raymond Roussel dans le Chinatown de New York.

Pour Leiris, qui était un expert des coutumes culturelles africaines, des cultes du frot et des fétiches en bois, il semble évident qu'un objet, aussi humble, petit et anodin soit-il, peut contenir une myriade de souvenirs et même incarner de tels éléments intangibles. De même, Braque a expliqué que "les objets n'existent pour moi que dans la mesure où il existe un rapport entre eux ou entre eux et moi. La vie devient alors une perpétuelle révélation. C'est cela la vraie poésie".

Cette esthétique de l'objet, le "théâtre-mémoire" de l'imagerie associative, la présentation de preuves éphémères, est devenue un trope privilégié des expositions internationales, qu'il s'agisse de la Biennale de Venise ou de la Biennale de São Paulo, dont l'édition 2021 s'est déployée autour d'une telle structure. Comme l'explique le commissaire Jacopo Crivelli Visconti, "nous avons proposé certains objets, associés à leurs histoires, comme des déclarations : une cloche qui a sonné à différents moments d'une histoire qui se répète ; les broderies... les lettres... un ensemble d'objets qui ont survécu au même incendie de manière différente. En ce sens, ils fonctionnent comme le diapason qui permet d'accorder un instrument de musique, ou le début d'une chanson".

Ces "diapasons de la mémoire" trouvent leur écho, leur timbre résonnant, leur vibration finale, dans les théories de Francis Ponge, peut-être le premier poète de l'"objet" lui-même. Comme il l'a proclamé dans ses Objets muets d'expression, son objectif était de "relever le défi que les objets offrent au langage". Ces objets ont souvent été choisis par Ponge pour être aussi anti-poétiques, aussi ordinaires que possible, en excluant ce qui était manifestement joli ou poétique, puis transformés en natures mortes chatoyantes. Selon Ponge, les poètes sont "les ambassadeurs du monde muet" et j'aimerais évoquer Sacha Floch Poliakoff comme un tel ambassadeur, qui donne vie, de manière royale, au monde silencieux et muet de son paysage d'objets distinctif. Ponge, qui est allé jusqu'à parler d'une "tentative d'assassinat du poème par son objet", se réjouirait certainement du complot rédempteur de Sacha visant à sauver son monde très personnel, son histoire familiale intime, de la pulsion meurtrière du temps et de l'entropie.