

19 PAPIERS COLLÉS, AVEC QUELQUES DÉCOLLAGES

YANNICK MERCOYROL

SUR LA PEINTURE D'YVES ZURSTRASSEN

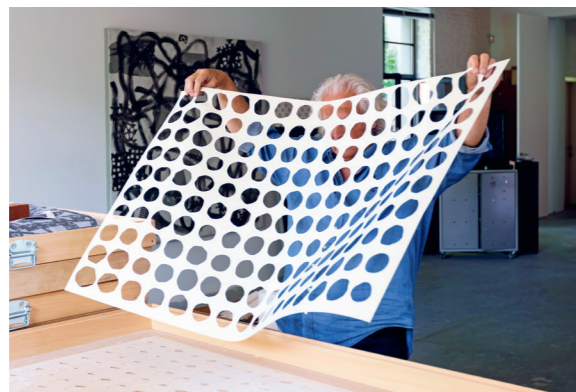


AUTET, 2023

On pourrait commencer par une rêverie à la Borgès en le considérant lui, YZ, peintre ultime dont les initiales sont les dernières lettres de l'alphabet, oméga d'un alpha situé dans les cavernes, il y a plus de 30 000 ans, quand les artistes du paléolithique usaient du même outil : le pochoir. Le vertige de cette temporalité aurait sans doute amusé le malicieux Argentin, qui aurait multiplié les effets de miroirs, les faux semblants et les raccourcis mystérieux, renversant toute vision eschatologique de l'histoire, celle de l'art en l'occurrence. Il aurait volontiers campé YZ travaillant seul à l'atelier comme dans un cloître ou une cellule aux dimensions de l'univers, préparant ses toiles et ses couleurs comme dans une abbaye à l'économie autarcique, où la circularité des signes qu'il manipule tient aussi du rebond, de la perturbation des coordonnées, des pistes et des strates patiemment maçonnées. Dans sa farouche indépendance lève une liberté qui est celle du plaisir des formes à sa main, il fait son miel de toutes les histoires, Borgès le sait. Ses compositions ont la souveraineté légère de l'arbitraire, les motifs tissent entre eux des rapports — ou pas. Rien pourtant d'éruptif ni aucune pulsion instinctive : ses choix relèvent de la méthode, presque d'une ascèse enracinée dans la connaissance étroite des maîtres anciens, entre ordre et dissémination, pullulement et cosmogonie. D'où ses choix de séries travaillées jusqu'à épuisement puis abandonnées, tel un programme qu'il énonce : « affirmation, répétition, rupture ».

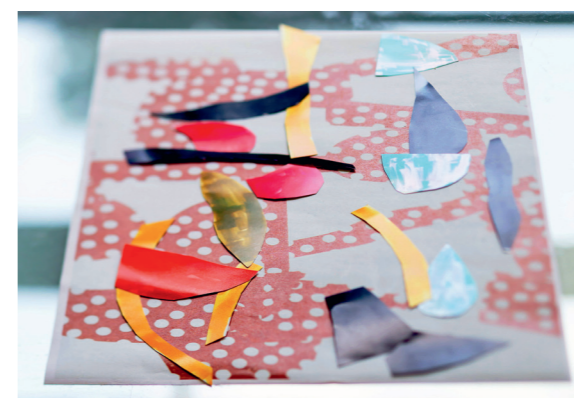


Je traverse plusieurs décennies de tableaux, rangés dans l'ordre chronologique. Les formes qui les peuplent sont rarement géométriques, souvent marquées par un déhanché qui les fait sauter hors du champ des figures répertoriées. Bien sûr on trouvera, ça et là, quelques cercles, triangles ou rectangles parfaits, mais combien minoritaires parmi ces formes qui flottent, libres, juxtaposées sans hiérarchie, hésitant entre microcosme et macrocosme, microbiote ou constellations, ni vraiment biomorphiques ou géométriques, mais comme autant de machines démembrées, de morceaux qui se raboutent, à l'équilibre entre l'artefact et le vivant, la composition constructiviste et une chaîne ADN dégingandée... Leur dispersion sur le tableau crée des réseaux d'appels infiniment complexes, des jeux multipliés d'échos et de répons, en vibrations enchevêtrées. Formes à la fois très inscrites et flottantes, flottantes parce qu'inscrites. Et ce paradoxe en ouvre un autre : celui d'un effet de mouvement, de circulation d'énergie qui est le principe même de la vie. Ce n'est pas simplement le processus d'élaboration de la toile qui intrigue le spectateur, mais aussi la faculté étrange de ces figures interlopes à fabriquer du vivant, hors de toute référence. Elles bougent, elles sonnent, elles respirent. Notre corps y répond, malgré ou à côté des questions qu'elles agitent.

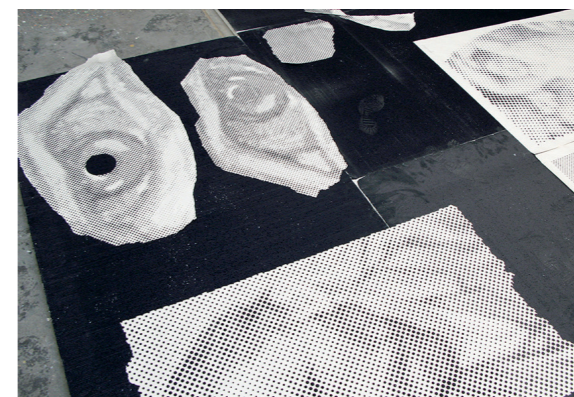


Ne pas se laisser abuser par l'usage de la machine (celle qui poinçonne en centaines de trous les feuilles de papier journal, pour en faire des pochoirs), par les séductions des figures abstraites, le bien peigné, réglé, mesuré d'un

prétendu fonctionnalisme. Certes l'atelier est impeccable et ordonné, tous les outils, châssis, pots, rouleaux, etc., disposés aux endroits assignés. Mais c'est dans le tableau que l'ordre se déplace, que les formes trahissent le geste du décollage, plans scarifiés et trames embouties. Les *dots* eux-mêmes, pourtant issus de la mécanique infailible de la machine, deviennent des artefacts recomposés par le tableau, dont la précision et l'ajour sont contestés souvent par la peinture et son rythme, qui froisse, dévie, colmate ou déborde. Et ce chambard minuscule du peindre, le spectateur l'éprouve et, s'il s'y colle, le voit.



Des grandes emardées gestuelles des premières décennies à la construction par décollage des pochoirs, une même allégresse. Autant de fenêtres qui s'ouvrent et s'ajointent les unes aux autres par une liberté magistrale vissée dans la rigueur de la composition. L'œil respire.



Il y a chez lui deux usages de la mémoire, interne et externe pour ainsi dire, qui s'entretiennent dans la fabrique du tableau : sa connaissance gourmande de l'histoire de l'art et l'archive de ses propres œuvres, dont des détails, agrandis, sont possiblement réutilisés dans une toile ultérieure. Ses usages proviennent ainsi de l'archive qu'il amasse, compose, distord et réemploie. Son art de la mémoire est un futur potentiel, ouvert à tous les vents contondants à venir.



Dans un entretien accordé pour sa grande exposition au musée Picasso d'Antibes, il a cette formule qui claque avec l'autorité sans réplique de l'aphorisme : « Je peins au futur antérieur ». Ce qu'il énonce ici, c'est le processus de travail qu'il invente au tournant du millénaire : le collage de papiers journaux pris dans la peinture sur la toile, puis leur décollage *in fine*. Il y a ainsi une opération de recouvrement(s) puis de retrait(s), de sorte que le tableau se construit, selon l'usage, du fond vers la surface, mais qu'il ajoute un ultime mouvement à rebours, de la surface décollée vers le fond qui, un temps occulté, réapparaît en dernier recours. Il précise ainsi que « ce qui a été peint au début du travail sur une toile apparaît seulement à la fin de la composition. Le processus d'apparition, disparition, réapparition, est constitutif de l'œuvre qui est l'assemblage de ces étapes successives. Il y a là une forme de temps sédimenté dans ma peinture... », comme s'il devenait l'archéologue de ses propres gestes. De ce travail géologique, par empilement puis soustraction de strates, naît un tableau qui piège le temps et le regard, mais surtout le rapport usuel entre fond et surface : les coordonnées spatiales se brouillent, les faux semblants clignent dans notre œil où ce qui semble s'ajouter traduit en fait un manque, où la soustraction paradoxalement augmente.



Comme un ordonnancement du désordre, une collusion des temps et des espaces par soustraction-révélation. L'opération intellectuelle qui préside à la composition du tableau joue d'un seul tenant la nécessité et le hasard, la combinatoire et l'im-

provisation. Il a découvert sa praxis et donne une réponse originale et singulière à la question cruciale et ancestrale du rapport entre le fond et la surface dans l'espace du tableau. Il fait pivoter le visible et l'invisible en desquamant le corps de la peinture.



YZ accumule des signes épars dont il sape la référence, et de cet hétéroclite combine un rythme spatial dans son tableau : ce sont des archipels ou des constellations, amers ou scansions, c'est-à-dire des contiguïtés d'espace sans nom. Il y a dans ses compositions une effervescence de l'apparaître, une gravitation des phénomènes, non pas dans le chaos, mais par la libération active des coordonnées, des paramètres et des désignations. Pour le dire autrement, une irruption colorée, un foisonnement vital qui croiserait un rythme originel, une danse accolée au surgissement de la vie. Comme tout grand artiste, il invente sa propre grammaire, faite de formes qui sont comme des dérivations infinies d'elles-mêmes, « filles de leurs filles » comme écrivait Apollinaire.

On pourrait dire de lui qu'il est un peintre du signe, de l'invention perpétuelle de signes sans signification, de purs objets rythmiques sur la surface dé-collée qui font retour dans d'infinies variations. À strictement parler, tout y est sens dessus dessous, on y perd pied et sens, dans tous les sens.

La narration, en peinture, est toujours liée à un extérieur du tableau (la fable, *ut pictura poesis*) et/ou à un séquençage (une scène à gauche, puis au centre, etc.), c'est-à-dire à une figuration de la temporalité (du discours) par des moyens plastiques, notamment spaciaux. Y aurait-il chez YZ la trace d'une *dispositio* narrative ? La seule *dispositio* repérable, au sens de dispositif de composition, me semble consister dans le séquençage de la toile par la tension entre formes décollées et espaces peints, c'est-à-dire par la mise en question de la temporalité, celle même de la fabrique du tableau, du désordre apparent dans les coordonnées : surface et profondeur, antériorité et postériorité, qui aboutissent cependant à une unification *a posteriori*, comme un qui efface soigneusement les traces du piège qu'il a posé.

Il se soustrait à l'intelligible pour privilégier le visible, mélange des continuités (temporelles) pour exhiber des contiguités (spatiales), selon une ligne décollée de toute narrativité pour déplier du visible en collusions d'espaces. YZ est vraiment peintre de l'abstrait; et ce qu'il abstrait, c'est l'écheveau d'une histoire: en ce sens, il invente une nouvelle enluminure, dans le droit fil de la décoration médiévale qui, elle aussi, se défait de l'impératif rhétorique (louer Dieu, narrer par l'image pour ceux qui ne savent pas lire). Et nous voici nous aussi privés du recours à la lecture, placés devant le pur décorum de l'espace, construit comme continuum et non par séquences successives construisant l'intelligibilité de l'image. Dieu et tout le fatras métaphysique n'ont aucun point d'entrée dans la clôture souveraine de l'ornement.



VAL FLEURI, 2003

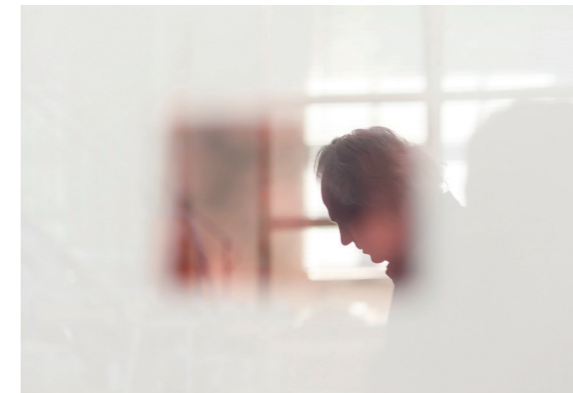
La réintroduction de « chutes » ou de détails, parfois anciens, dans le tableau nouveau fonctionne comme la métaphore et la pratique d'un renouvellement autarcique du travail de peindre. Le sens même de sa peinture est dans sa méthode de composition, dans le processus de collage/décollage qu'il a inventé: il se situe et travaille, essentiellement, à l'intérieur de la peinture, comprise comme histoire des formes et matière ou matériaux d'élaboration du tableau. Est-on alors devant un univers fermé sur lui-même, un travail autotélique, comme il en existe tant chez les modernes et post-modernes, rétif à toute herméneutique? Est-on réduit à la sensation, puisqu'aucun sens ni reconnaissance n'est saisissable? Je crois que le travail d'YZ est à la fois très intellectuel (dans son processus) et sensoriel, au sens où il construit un dispositif émotionnel qui transforme chaque tableau en un dépôt de flux, de fragments de perceptions libres, comme on parle d'associations libres en psychanalyse. Il nous donne à voir l'*émotion* des formes (au sens étymologique de *mouvement*). Ne rien signifier tout en suggérant infiniment, telle est peut-être l'une des plus hautes chances qu'ouvrent pour nous les toiles d'YZ: la chance splendide et redoutable de la liberté

(je décolle une toute petite fenêtre (un vasistas?) dans cette liberté grande. Dans une époque où censure, cloisonnement et slogans refont tyranniquement surface, YZ n'est pas tant un artiste farouchement libre qu'un signal rouge plaçant le

spectateur en face de sa responsabilité: aurai-je l'audace de me saisir de la liberté offerte, et de son poids, ou serai-je parmi ceux qui l'abdiquent au profit d'une narration rassurante et mensongère, m'enfermant insidieusement dans les liens cotonneux de la servitude volontaire? Étrange dimension politique de son œuvre au révélateur de l'époque...)

Cet effet politique, on peut le voir aussi dans ce « carnaval des formes » qu'évoque très justement Olivier Kaepelin si l'on se souvient que, précisément à l'époque de la construction de Salagon, le carnaval consistait en une période limitée durant laquelle les normes et positions sociales se trouvaient inversées dans une joyeuse effervescence bigarrée. C'est précisément ce qu'il advient sur le tableau: une sarabande d'espaces hétéroclites et hybridés, un vrai *mix up*, métissage de collages d'images enduites, recouvertes, re-cadrées, déboîtées, décollées. La peinture ogre fait son miel du multiple, de l'énergie pulvérisée et vibronnante qu'elle danse en sinuant entre les figures. Le motif peut être repris, entrevu, tronqué, enfoui, ajourné, dé-fait, évitant la répétition par la disjonction et l'écart, la troncature de photos prises et remixées dans l'aire du tableau; il est loué, et annulé, dans des noces radieuses et perpétuelles. Le carnaval d'YZ procède du recyclage illimité des milliers d'images de ses banques de données (détails de tableaux, photos, formes numériques générées, etc.), entre syncope et tissage, contrepoint et basse continue. Souvenons-nous: la musique accompagne, toujours, le carnaval.

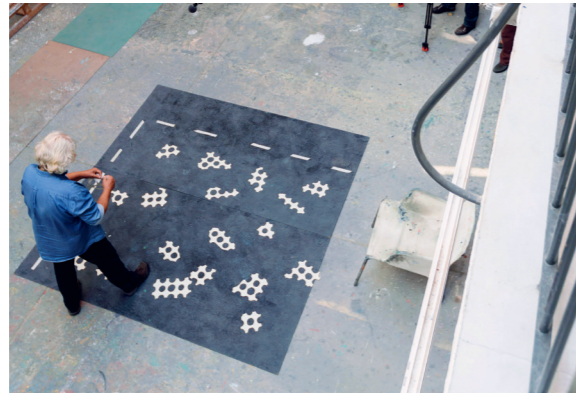
Réversibilité et spéculaire: la pensée inscrite d'YZ, dans ses miroirs sans tain.



VAL FLEURI, 2017

Souvent revient le mot de « palimpseste », évidemment, pour décrire sa méthode. Écrire en palimpseste, puis le défaire, en tous cas en ôter des morceaux, dans la grande fabrique des signes. Mais ce qui frappe aussi, ce sont les écritures différentes qu'il utilise, notamment l'aspect lisse du fond de la toile et les effets de matière, le gratté des figures. La toile alterne le lisse et le granuleux, le lustre et la strie, la scarification et une laque étale. On lit différentes écritures, on entend divers tempi dans le même tableau, comme si plusieurs langues étaient ici parlées en même

temps, sur le même niveau, en un ensemble polyphonique. Une combinatoire, Babel et son heureux chahut. Ses compositions sont d'une extrême subtilité, accordant des écritures disparates et difficilement situables dans la chronologie de leur avènement : parfois plus de réserve, d'autres tableaux plus peuplés, une contamination de figures, des peuplades éraflées qui ne se contestent pas les unes les autres, mais s'épousent, entrent dans le territoire de l'autre non pour le conquérir, mais pour augmenter sa vitalité. Une contiguïté irradiante, une contagion vitale.



VAL FLEURI, 2017

La question qu'il pose : qu'est-ce que découper ? C'est jouer, reconfigurer, rythmer, révéler dans l'aveuglement. Le pochoir est l'instrument de cette découpe ; ce qu'on voit est ainsi le négatif de la forme, son revers fantomatique. Comme dans l'histoire de Dibutade, le contour de la figure révèle l'objet absent, dans un jeu de renversement entre caché et révélé, collé et décollé, vide et plein — le plein ayant besoin du vide pour résonner, et faire de ses tableaux de grandes assonances.



AUTET, 2024

Son tableau : un mouvement arrêté qui serait toujours encore sur le point de recommencer. Ça vibre et cette vibration appelle l'œil, on a envie de s'approcher, notre propre corps oscille entre avancée et recul, il nous contraint à ce va-et-vient dans l'espace. Et c'est peut-être dans cette oscillation que se situe sa visibilité, non pas en un point fixe, mais dans cet espace arpenté qui est à la fois cause et conséquence du rythme dans l'œil du spectateur.

Toutes ces images fragmentaires : photos tronquées, saynètes embouties, agrandissements dissolvant les contours, formes englouties puis décollées, *dots* en parties saturés — une esthétique du fragment, aggravée par ces arrachages et décollages. Mais la peinture prend en charge tout cela, elle le panse, le recompose, le retourne en joie. L'art d'YZ est aussi un recours, un refuge peut-être, plus terrestre que les envols éthérés des premiers abstraits, mais témoin opiniâtre d'une prééminence du vivant, c'est-à-dire ici du souffle, de la pulsation, d'une totalité composée accueillant le multiple par-delà déchirure, morcellement et entropie.



AURÉLIE NEMOURS, 1998 — SALAGON, 2025

Et puis il y a Salagon, et Nemours. Mais bien avant Nemours surtout la rigueur musicale de l'art roman, la pureté des lignes où vibrent encore les échos de la rude ferveur médiévale, et cette fresque à demi effacée où Saint Christophe porte Jésus sur ses épaules, les bruns assourdis et les lignes ornamentales auxquels le rouge de Nemours redonnera l'éclat qu'ils eurent peut-être, il y a plus de six siècles. J'ai songé un moment à convoquer pour ce texte, non pas l'image médiévale (même si leur puissance iconique, l'absence de perspective, le soupçon d'une lecture symbolique, le chromatisme assumé eussent été des pistes possibles à emprunter pour tenir lieu de lecture parallèle entre les tableaux d'YZ et leur lieu d'accueil), mais le texte, en retournant comme un gant cette peinture

si peu narrative, réfractaire au discours, selon l'intuition que la codification rhétorique que connaissaient parfaitement les moines de Salagon pourrait ménager une entrée à notre regard. J'avais un temps tenté de cheminer dans ses tableaux à partir des catégories classiques : *dispositio*, *elocutio*, *inventio*, *actio* et *memoria*. Mais c'était faire fausse route : la peinture d'YZ ne convoque pas une narration de substitution, sa seule histoire est celle de sa fabrique, elle regimbe devant toute assignation à une ligne narrative, fût-elle brisée. Dans la chorégraphie multiple qu'elle écrit comme d'une main insouciance, elle dissimule sa rigueur dans sa grâce, lève à peine un voile, brille sobrement dans l'éclat rouge des vitraux de la grande prêtresse. Face à la puissance austère et pleine de Nemours, YZ n'impose rien d'autre qu'un répons, un tourbillon minutieusement agencé dans ses courbes et ses ajours, un miroitement de peinture qui chuchote le bruissement du nombre en écho multiplié à la couleur unificatrice du sélénium. C'est ainsi qu'il lui fait révérence, puis soudainement pirouette et va son chemin, empressé et impeccable, laissant flotter dans les trous des pochoirs l'*allegria* d'un Coltrane...