

(1) Sans titre 1985 215x222 cm



(2) Sans titre 1988 122x195 cm



(3) N°2 1991 195x150 cm

Yves Zurstrassen est un peintre compulsif qui s'affronte toujours et exclusivement à la même problématique, à savoir le problème de la peinture. Dans quelle mesure les questions extra-artistiques peuvent se retrouver dans ses tableaux et influencer sur leur caractère demeure indécidable. Dès lors que Zurstrassen a renoncé au principe de la figuration, il est impossible d'y déceler un rapport direct à la réalité. S'il est un thème qu'il remet constamment sur le métier, c'est l'histoire de la peinture même.

Aucun peintre ne peut aujourd'hui se permettre d'ignorer les développements et les courants révolutionnaires de son métier. L'ignorance en la matière est impardonnable. La bibliothèque de Zurstrassen, dans son impressionnante maison-atelier bruxelloise, est à cet égard extraordinairement riche en ouvrages d'art consacrés aussi bien aux artistes de renommée internationale qu'aux peintres belges. À l'évidence, Zurstrassen s'approprie avec autant d'enthousiasme que d'esprit critique tout ce qui lui permet de redéfinir sans cesse son propre territoire.

À la recherche de sa propre voie, au début des années 1980, Zurstrassen a osé confronter sa pratique de peintre à celles de ses prédécesseurs et de ses confrères comme pour mieux s'approcher d'eux. Ainsi trouve-t-on, dans une phase antérieure de son travail, des tableaux qui explosent, en coups de pinceau nerveux, à partir du centre, dans les tonalités d'une même gamme de couleurs (1). Il confère à ce procédé informel, qui garde encore les traces de l'impressionnisme, une rythmique spontanée qui le situe dans la lignée de Wols, Mark Tobey ou Jackson Pollock.

À peu près à la même époque, Zurstrassen développe une démarche picturale qui le rapproche du tachisme, ou plus exactement de l'expressionnisme abstrait. Jusqu'à l'orée des années 2000, son travail se caractérise, en dépit de

variations périodiques, par une application gestuelle des couleurs, où se déploie la puissance de son tempérament. Sa palette de couleurs mélancolique, à dominante brune, va du clair ocre-beige au brun-noir sombre. Sur des fonds généralement clairs, se livre une lutte entre d'obscures surfaces anguleuses, tracées avec force, et des volutes irrégulières portées sur la toile d'un mouvement d'un large pinceau. Cette jungle de couleurs s'apparente plus aux propos d'un Pierre Soulages, d'un Franz Kline ou d'un Karl-Otto Götz qu'à la peinture plus légère et aérienne d'Arshile Gorky (3).

Sporadiquement, la palette s'éclaircit quelque peu : un tendre rouge carmin ou un jaune mélangé de vert perce entre les grands traits noirs. On assiste même parfois à une véritable compétition entre les trois couleurs primaires — comme dans les grandes toiles des années 1986-1988, qui font presque penser aux audacieuses trouvailles chromatiques d'un Willem de Kooning (2). Zurstrassen évoque d'ailleurs systématiquement ce peintre américain d'adoption ; il dit surtout son intérêt pour la façon qu'a ce dernier de construire l'espace pictural. Ainsi, entre l'arrière et l'avant-plan, nettement différenciés par le contraste d'un chaud noir et blanc ondoient des segments d'images en des mouvements variés de couleurs subtilement nuancées. Nulle intention figurative ici non plus.

Il faut reconnaître que ces tableaux à dominante sombre, dont il peindra de multiples versions jusqu'aux années 1990, sont en quelque sorte le signe d'une volonté de marquer son autonomie par rapport au marché qui, comme on le sait, considère le noir comme une non-couleur, peu susceptible de plaire commercialement. Mais on notera aussi que Zurstrassen, de par ses liens andalous, considère que le brun et le noir participent des résonances mystiques de la

peinture espagnole. Ce rapport à la peinture espagnole apparaît dans quelques tableaux des années 1991 et 1992 ; les couleurs sombres y dominent alors que dans la plupart des travaux de cette période, une très faible clarté cherche à traverser les profondeurs de la toile ou reste même tapie dans les épaisseurs de la peinture (4).

Tout en conservant sa palette de bruns, il racle les couches sombres, laissant la place à des champs picturaux, quasi monochromes, d'un ocre clair, dans lesquels réapparaissent de fins sillons, tandis que des signes bordent des champs colorés délimités (5). S'affirme ainsi pour la première fois un dualisme ligne-surface très affirmé.

Le caractère des tableaux change radicalement à la fin de 1995. Ils s'illuminent et tous, sans exception, brillent, saturés de couleurs. D'un geste véhément, le pinceau de Zurstrassen trace et retrace des boucles et tourbillons, qui emportent la couleur de la couche sous-jacente ou la laisse apparaître par transparence. Tantôt les couleurs contrastées se répandent sur la toile comme des cascades, tantôt elles flottent sur un fond clair. Ou encore, elles s'associent en bouquets, comme dans un parterre de fleurs bariolé (7).

L'alternance des formes circulaires vides ou chargées de couleurs et de signes griffonnés est un motif que l'on retrouvera par la suite décliné de diverses manières. Les tonalités jaunes et rouges dominent, mais il n'y a pas vraiment de hiérarchie de valeurs dans cette joyeuse production. Que ces coloris renvoient Zurstrassen du côté des tableaux abstraits de Gerhard Richter est peu pertinent ; ce qui importe en revanche est qu'il transpose l'application éclatée et cristalline des couleurs de Richter en une douce et fluide expressivité (6). Il ne s'est peut-être pas inspiré de Ernst Wilhelm Nay et de Hans Hofmann, mais on y trouve l'écho de leurs travaux. Pour être honnête, il conviendrait

d'avantage de parler de parenté esthétique, spirituelle et émotionnelle que d'appropriation ici.

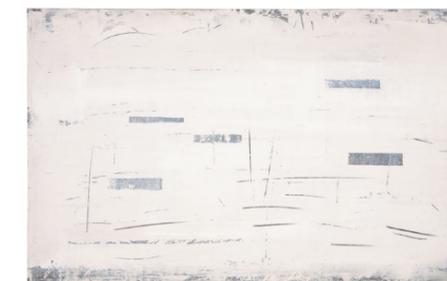
Si l'on passe en revue les tableaux de Zurstrassen depuis les années 1970, le fil rouge de son évolution picturale s'affirme très clairement. Son cheminement progresse par étapes, chacune découlant de la précédente, en une chaîne de réponses aux questions chromatiques ou formelles qui ont surgi à chaque pas, comme de nouveaux défis. Il ne s'agit donc pas d'une évolution linéaire, mais d'une suite dialectique de contradictions et d'interrogations continues. L'aspect « cyclique » de son travail est fascinant ; il peint ses tableaux par séries, traitant un thème jusqu'à son épuisement. L'idée est d'abord testée en petit format et ensuite développée sur de grandes toiles. Il ne s'agit jamais d'une simple transposition ; les petits tableaux ne sont nullement de rapides études ou des esquisses mais des œuvres abouties. Du reste, certaines petites toiles, qui sont des œuvres à part entière, n'ont pas été exploitées en grand format.

Au cours du temps, on observe non seulement une évolution du vocabulaire des formes et des techniques utilisées, mais aussi une accélération délibérée de l'alternance des périodes sombres et des périodes colorées, ainsi qu'un renforcement des contrastes entre les toiles noir et blanc et les tableaux richement colorés. On constate aussi que Zurstrassen quitte un champ d'expériences dès qu'il l'a totalement exploité, ou lorsqu'il n'y trouve plus de stimulant, ou encore lorsqu'une nouvelle inconnue l'interpelle. Manifestement, ce n'est qu'après coup, c'est-à-dire lorsqu'un cycle d'œuvres est terminé, qu'il peut en parler comme tel. L'exultation de l'expérimentation et la frénésie créatrice font obstacle chez lui à toute distanciation analytique.

Pour autant que les tableaux puissent être approximativement répertoriés par séries, il serait préférable



(4) GC4 1991 195x150 cm



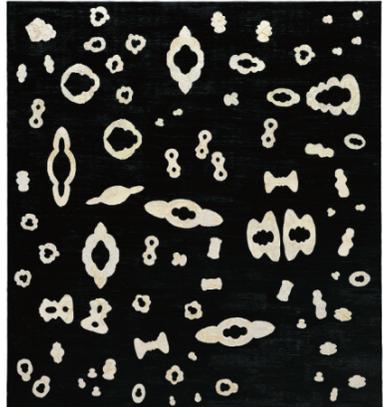
(5) DPVI 1992 122x195 cm



(6) 27/5 1994 97x130 cm



(7) 12/6 1996 200x200 cm



(8) Formes sur fond noir #2 2002 195x180 cm



(9) Saisi au vol 2002 30x40 cm

d'emprunter cette voie nous allons tenter de suivre pour en proposer une interprétation.

Cette exposition présente le travail de 2002 et 2003. On y décèle évidemment des ruptures manifestes, qui permettent de distinguer plusieurs séries. Déjà en 2001, on pouvait deviner que Zurstrassen allait bientôt conquérir, dans le champ de la peinture, une place qui lui serait propre, sans toutefois renier son travail antérieur, et qu'il était en passe d'atteindre à une véritable originalité et une incomparable singularité. Cette nouvelle forme d'abstraction rompt en effet avec le travail de ses jeunes confrères, et *a fortiori* avec ses aînés. Zurstrassen développe une œuvre unique en son genre dans l'art belge.

Dans les œuvres de 2002, des figures isolées ne sont intégrées dans aucune composition; elles se sont émancipées (8). Au début, les formes sont appliquées sur une couche fraîche de peinture à l'huile; parfois certaines formes sont évidées en leur centre, laissant apparaître des griffes creusant plusieurs couches antérieures. Ensuite, Zurstrassen expérimente, sur des petits formats, la vieille méthode du collage, qui a déjà fait ses preuves. Il commence par introduire dans sa composition des morceaux de tableaux, préalablement découpés dans d'anciens travaux. Ils constituent plutôt des taches que des figures, car ses « corps étrangers », de formes carrées ou arrondies, n'ont en eux-mêmes que peu d'individualité formelle; par contre, leur consistance de couleurs est d'autant plus grande et spécifique qu'ils appartiennent à une autre réalité picturale. C'est ainsi que toute la composition donne l'impression d'un collage de petits tableaux (9). Dans certaines toiles de cette phase de transition, on trouve des réminiscences de périodes antérieures.

Zurstrassen n'a pas encore développé tous les résultats de ses recherches dans de grands tableaux. Il se consacre

d'avantage à la mise au point d'une méthode consistant à appliquer sur une couche de couleur du fin papier, en lieu et place des morceaux de toiles déjà peintes, et à retirer minutieusement ces formes de papier, qui sont, soit des petites formes arrondies, découpées et re-découpées après pliure, soit des formes plus régulières, déchirées à l'aide d'une latte. Pour ce faire, il a d'abord utilisé des papiers journaux (imprimés), mais il a rapidement opté pour le papier journal vierge, récupéré des chutes de rouleaux; en effet, contrairement aux cubistes, pionniers du collage, il n'attache aucune importance au contenu des messages imprimés. En outre, il tient à préserver les couleurs des souillures provoquées par l'encre d'imprimerie (10).

Maintenant, la surface du tableau, où les morceaux de papier sont appliqués, est recouverte d'une généreuse seconde couche de peinture; puis, avec une petite pince, il retire très soigneusement les papiers encollés. On pourrait dire que son travail sur la toile, commencé en allant du fond vers la surface, se poursuit en sens inverse, puisque les « décollages » font apparaître à nouveau les couches premières. Les formes ainsi créées n'ont rien à voir avec les décollages des artistes des années 1960, comme Raymond Hains, qui avaient un propos actionniste; au surplus, leurs méthodes destructrices, consistant à déchirer, brûler ou surpeindre des matériaux trouvés, devaient être interprétées comme une critique de la société de consommation.

Tout le travail de Zurstrassen est actuellement concentré sur cette technique de l'application-retrait, qui conduit à de nouvelles créations tout à fait surprenantes. Cette méthode de travail a complètement transformé sa peinture. Le langage expressif a quasiment disparu, pour faire place à des compositions nettement constructives. Sa peinture participe donc maintenant d'un univers tout différent,

constitué par les « concrets », qui n'ont ici de sens que dans le tableau, contrairement à l'art construit développé antérieurement et jusqu'aux artistes Néo-Géo des années 1980. Toutefois, l'« expressionniste » Zurstrassen n'est pas devenu uniquement « constructiviste », parce qu'à côté de son mode opératoire minutieux et presque méditatif, il reste encore assez de place pour un geste éruptif, plein de tempérament et pour une aventure qui reste imprévisible; la suite de ses travaux va d'ailleurs le montrer.

On l'a déjà indiqué, Zurstrassen n'est pas un théoricien mais un expérimentateur, qui n'esquive aucun risque. Il va encore opérer deux fois le passage du noir et blanc à la couleur. À chaque fois, il commence par le noir et blanc (11), c'est-à-dire par l'application de deux couches, le blanc en premier et le noir en couche finale. Le « décollage » laisse apparaître la couche sous-jacente avec ses nuances ocres ou bleutées; parfois ces retraits de papier créent l'effet d'une blessure ouverte. Le passage à la couleur s'accompagne ensuite d'un changement de motifs. La première série utilise des formes arrondies, végétales, obtenues par une technique qui s'inspire du pochoir (12); dans la série suivante, les tableaux se composent de carrés ou de rectangles d'allure plus constructive (13).

Les formes arrondies flottent sur le fond comme des éléments libres et sans lien entre eux, ou comme des îles dispersées au hasard, ou encore comme des ouvertures dans le noir. Elles ont des aspects différents, ressemblant à de petites feuilles ou à de petits cœurs, qui ont été découpés dans des papiers pliés en quatre, et qui une fois ouverts constituent des formes symétriques, parfois trouées en leur centre (8); c'est ainsi qu'elles sont appliquées sur la surface de la toile. Il n'est pas étonnant que, contrairement aux formes quadrangulaires qui sont parfaitement abstraites, ces

formes arrondies évoquent presque naturellement des images de réalité, comme des représentations d'un monde micro ou macro-organique, telles qu'on en voit en baissant les yeux sur un microscope ou en levant les yeux vers un ciel étoilé. La composition de ces toiles n'a pas de centre et leurs éléments apparaissent tous sur le même plan. C'est la caractéristique de cette série que de juxtaposer des éléments d'égale valeur (12). Pourtant, l'élaboration de ces tableaux est complexe et difficile à percevoir car toute la surface des tableaux est marquée en creux par un réseau de sillons, tantôt très visibles, tantôt moins apparents et voilés par des couches de peinture. Dans la série dont la composition utilise des quadrilatères, tout rapport à la réalité disparaît, sauf à imaginer que l'on regarde à travers des fenêtres ou des grilles, qui laissent entrevoir des arrière-plans plus lointains; mais même en suivant cette idée, la surface plane ne donne à voir que des perspectives et des espaces en trois dimensions.

Dans une première série en couleur, sans doute la plus complexe (13), Zurstrassen mêle des formes arrondies et des formes anguleuses, et en plus, il divise la surface du tableau en plusieurs tableaux distincts, un peu comme sur les retables du moyen-âge, où l'on racontait divers moments de la vie des saints (14). Chaque partie du tableau résulte du processus itératif décrit ci-dessus. Les plus petits formats de ces compositions multi-couches rayonnent d'une grande intensité de couleurs. L'originalité de Zurstrassen est d'expérimenter la confrontation d'un orange pur, d'un rouge ou d'un rose avec des tons verts et bleus, qui par leur proximité créent une vibration et un cinématisme sensible (15).

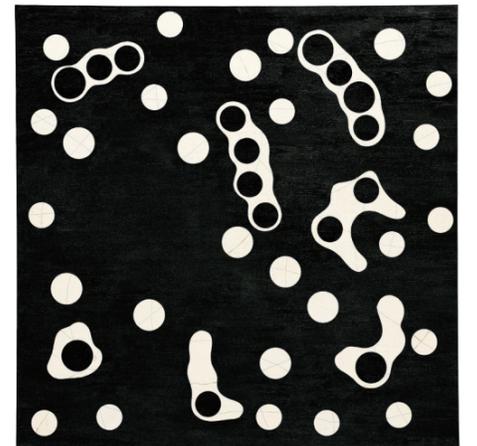
Ces tableaux sont aussi précédés d'une série en noir et blanc, dont les grands formats sont ce que Zurstrassen a



(10) 01 08 02 2002 32x28 cm



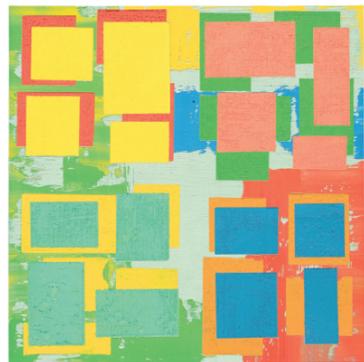
(11) 07 02 03 2003 40x40 cm



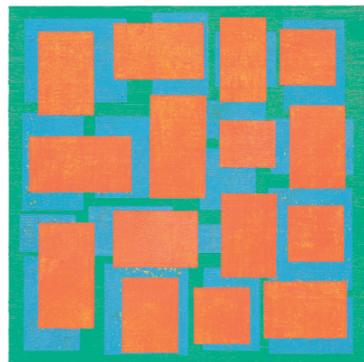
(12) 24 03 03 2003 200x200 cm



(13) 04 08 03 2003 40x50 cm



(14) 08 09 03 2003 60x60 cm



(15) 12 10 03 2003 60x60 cm

créé de plus convaincant (16). Des rectangles, irrégulièrement taillés, semblent flotter sur un fond noir; ils sont de deux tons de blanc différents, disposés côte à côte ou se chevauchant légèrement: à l'avant-plan, un blanc froid aux reflets bleutés et, plus en arrière, un blanc chaud cassé de jaune. Pratiquement, le fond noir est la couche finale qui couvrait toute la toile, après l'application des carrés de papier; c'est le retrait de ces formes qui laisse apparaître les zones blanches, qui avaient été posées successivement, les unes sur la première couche de blanc chaud, les autres sur la seconde couche de blanc froid. Ces tableaux sont comme des pièges de la perception. En effet, les formes créées par le «découpage» se poussent en avant, comme si elles avaient été peintes en dernier lieu, alors qu'elles proviennent en réalité du fond de la toile. Lorsque le regard se fixe sur les limites irrégulières des formes aux blancheurs délicatement nuancées, l'on croit voir les cicatrices d'une intervention de chirurgie plastique; leur peau a gardé la trace gestuelle des anciennes applications de couleurs. La qualité lumineuse des deux tons de blanc est rehaussée par leur proximité même, comme dans les sculptures constructives lumineuses de Dan Flavin, qui, dans l'espace, juxtapose les nuances du blanc chaud, du blanc doux, de la lumière du jour et du blanc froid.

On se permettra ici un petit détour par la pratique et le métier du peintre. Zurstrassen est sans conteste un fin connaisseur de tout ce qui concerne la couleur et les matières et tous les aspects techniques des tableaux. Lorsqu'on visite les différents espaces de son vaste atelier, qui comporte des espaces de travail, de stockage, etc., on ne peut qu'être impressionné par la richesse des matériaux, mais plus encore par le souci esthétique et l'aspect systématique et économique du stockage, ainsi que par l'utilisation très

organisée des matières et de leur réutilisation. Une pièce est consacrée à la réserve de couleurs d'excellente qualité, entreposées par gammes de coloris, dans des seaux provenant directement des meilleurs fabricants. Une partie de l'atelier est réservée aux couleurs composées, par mélange de tons purs, préparées en fonction des prochains tableaux à réaliser; elles sont conditionnées dans d'innombrables bocaux, tous de même dimension, et ceux-ci sont posés par coloris sur de grandes tables disposées comme un spectre chromatique. En effet, avant de commencer un tableau, Zurstrassen a déjà fait le choix des couleurs, dont il a testé sur les petits formats les mélanges et les combinaisons. On comprend aisément qu'il ait une importante réserve de grandes toiles et de châssis, de cales ou de grandes toiles encollées sur panneaux, avec ou sans couche de fond; il est par contre plus étonnant de constater que de nombreux morceaux de tableaux découpés attendent dans des tiroirs une nouvelle utilisation ou que toutes les formes en papier couvertes de couleurs et qui ont été «découplées» des tableaux précédents, soient aussi conservées, après avoir été placées sur des étagères-séchoirs. L'atelier est spacieux et inondé de lumière; tout autour court une galerie surélevée, qui permet à l'artiste de jeter un regard critique sur son travail avec beaucoup de recul. Zurstrassen s'est véritablement donné et organisé des conditions de travail idéales.

Les tableaux les plus récents sont en couleur; ils profitent de la longue expérience du peintre dans l'utilisation des effets et des combinaisons de couleurs opposées (17). En effet, le rouge et le bleu, l'orange et le rose créent ici des effets perceptifs, qui n'existaient pas dans la période des peintures expressionnistes. L'ordre et le hasard se combinent dans un rythme si animé que l'œil circule sans cesse

d'une forme colorée à l'autre ou le long des espaces qui cheminent entre elles. Les surfaces colorées portant encore les traces de la forme des papiers retirés, les tableaux conservent un aspect très artisanal, quand bien même le plus grand soin aurait été apporté à leur réalisation; il n'y a d'ailleurs rien qui puisse faire penser que Zurstrassen ait pu utiliser quelque système de projection ou autre traitement par ordinateur.

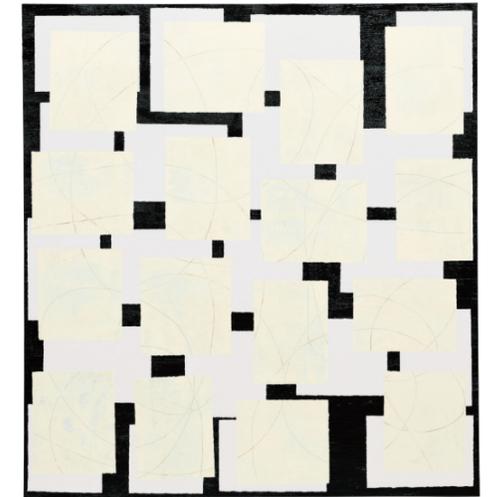
Dans les grands tableaux, les formes créées par «découpage» sont comme blotties les unes contre les autres, tandis que les petits tableaux de couleurs «pop» ont une plasticité presque tangible. Ce n'est pas sans raison que, depuis longtemps, Zurstrassen se sent proche de Matisse, par sa sensibilité à la couleur, par l'ordonnement des surfaces et par la composition. Il est tout aussi évident qu'il est dans le même questionnement que les artistes de la «peinture concrète», en particulier Piet Mondrian et Joseph Albers; les tentatives de ce dernier pour aller jusqu'aux limites du carré et de la ligne et pour développer toutes les expressions spatiales possibles du carré dans le carré trouvent ici un prolongement fertile.

On pourrait peut-être penser que Zurstrassen est préoccupé par des concepts catégoriels du type centre et agencement du tableau, ou unité et pluralité, ou encore proportion et relation. Il n'en est rien; le choix des formes et surtout des couleurs ne résulte d'aucune superstructure théorique, pas même dans les tableaux qui comptent jusqu'à neuf ou dix doubles relations qui s'interpénètrent. D'ailleurs, lorsqu'il commence un tableau, il a bien sûr un projet en tête, et toute sa connaissance et son expérience, mais il reste toujours à l'affût et ouvert à la nouveauté d'une proposition imprévue.

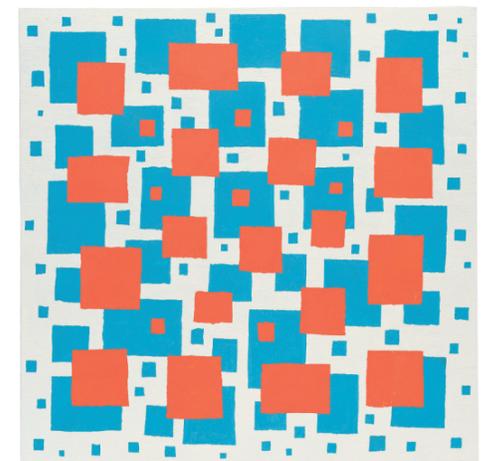
Sa nouvelle démarche implique une tension perma-

nente entre le concept de départ et le risque en cours de réalisation. Sans doute est-ce de là qu'il tire sa plus grande énergie. Car le procédé consistant à appliquer des papiers sur la couleur et à les retirer après les avoir recouverts d'une nouvelle couche de couleur (et cela plusieurs fois de suite), recèle plus de risques que la simple application de la couleur. La réussite ou l'échec ne se constatera qu'au dernier acte, et le moment du «découpage» peut révéler bien des surprises. Comme au lever de rideau d'une première au théâtre, le peintre se trouve subitement confronté au résultat final.

Si l'on devait, pour terminer, relever l'aspect le plus marquant de l'évolution du travail d'Yves Zurstrassen, ce qui vient spontanément à l'esprit, c'est qu'il a complètement changé de front sur le terrain de l'abstraction, vue dans son ensemble, passant de l'expressivité à la tendance constructive. D'un point de vue émotionnel, on pourrait dire qu'il est passé de l'obscurité à la lumière ou d'une position d'indétermination à une position fondée sur un projet clair et précis. Dans cette évolution, l'essentiel est que le peintre y a conquis sa liberté, et que, libéré de ses dépendances, il a atteint une radicalité conceptuelle vraiment originale.



(16) 05 06 03 2003 195x180 cm



(17) 06 11 03 2003 200x200 cm