

21.04.14, ENIGMA, 2021
Huile sur toile, 150x150 cm
Collection particulière

Abords et amers aux entours des peintures d'Yves Zurstrassen

Le singulier et les paradoxes

Bernard Ceysson

C'est de leur frontalité et de leur opacité pariétale¹ que font ostension les œuvres d'Yves Zurstrassen. Comme toutes œuvres fortes, elles sont identifiables, tels des blasons, par la mise en avant des logotypes qui les « signent ». Mais, comme pour les grandes œuvres, l'assertion acide de Jean Baudrillard, à propos de Soulages², ne suffit pas pour en escamoter ce qui, dans la *maniera* d'un artiste, parvient à nous faire ressentir ce qu'André Chastel a appelé le « pouvoir du style ». On n'a pas trouvé mieux que cette litote fulgurante – la meilleure condensation de signifiés non-dits avec la fameuse métaphore de Frank Stella : « Mantle frappe la balle et ça y est. » On peut schématiser et résumer ce qui les distingue : des parois sombres, parfois de couleurs vives, acidulées ou dans les œuvres récentes, ces coloris – rouge, bleu, jaune – dont l'étrangeté à la Bronzino, semble inaugurer un dépassement des acquis de l'abstraction après sa fin.

C'est entre 2001 et 2010 qu'Yves Zurstrassen met au point les invariants de son style et peaufine sa méthode. Il le fait dans de grandes toiles et une série de toiles plus petites. Il conviendrait de tenter de toutes les décrire et cela devrait être fait pour chacune de ses œuvres. Car chacune d'entre elles confirme ce que l'on pourrait appeler un concept qu'en

1. On ne peut ici, bien sûr, que citer deux ouvrages : celui de Louis Marin, *Opacité de la peinture*, éditions Usher, Paris, 1989 et l'essai de Meyer Schapiro, « Sur quelques problèmes de sémiotique : champ et véhicule dans les signes iconiques » in *Style, art et société*, NRF, éditions Gallimard, Paris, 1982, p.7 – 34. Meyer Schapiro souligne l'importance « du champ lisse préparé » qu'il date du néolithique. C'est-à-dire si l'on en croit Guy Brett (Voir son essai « Terre fertile. Champ, agriculture, décoration » dans le numéro 1 de la revue *Macula*, Paris, 1976) du passage à la sédentarisation et de la chasse à l'agriculture. C'est alors que se met en place une *dispositio* de l'ornement de gauche à droite et de haut en bas. Pour Schapiro, c'est cette invention « d'une surface lisse et fermée qui rendit possible l'ultérieure transparence du

plan pictural ». C'est vrai, mais cette transparence est un leurre, une feinte, une illusion, une projection d'un 'système' ordonnateur, prescripteur, fantôme *softpower* du religieux et du politique. L'apparence de parois crépies, d'effets de relief dans les œuvres de Peter Halley, Jonathan Lasker et Yves Zurstrassen ne sont-elles pas un vouloir très fort, plus que celui de Newman, Rothko ou Still, de fermer cette « foutue » fenêtre albertienne ? C'est évident dans l'œuvre de Claude Viallat qui favorise tous les accidents que semblaient accepter les artistes du paléolithique. Et c'est évident tout aussi bien chez Rauschenberg. C'est ce que Craig Owens à sa manière nous signifie, voir plus loin.

2. Jean Baudrillard, *Le système des objets. La consommation des signes*, éditions Gallimard, Paris, 1968.

même temps, elle fait évoluer. Cette manière de fabriquer entraîne – pour plagier Oleg Grabar une approche de type « thématique » : « Au lieu de partir d'œuvres individuelles clairement définies dans l'espace et le temps, on peut commencer par poser des questions d'ordre général³. » On peut mettre en regard 01.07.28 *Décollage #10* (2001) et 01.07.26 *Décollage #2* (2001) avec *Rébus* (1955) et *Allegory* (1959-1960) de Rauschenberg.

Ces quatre œuvres voisinent du fait de leurs amples dimensions et de l'organisation compartimentée de leurs surfaces. Ce qui montre que l'entreprise d'Yves Zurstrassen de se départir de survivances modernistes n'est pas seulement un glissement de la nature vers la culture mais, plutôt, une sorte d'allégorie de l'impossibilité de donner sens au tableau par un « message cohérent et univoque ».

Comme pour Rauschenberg, il s'agit pour lui d'aboutir dans des compartimentages – de *flatbeds* empilés ? – des « écritures multiples [entrant] les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ». Craig Owens a bien cerné la difficulté de l'interprétation des partitions d'une planéité mises en question par l'intégration d'objets qu'il a tenté de résoudre, en la compliquant, par le biais de la « pulsion allégorique⁴ ».

Or, si le déploiement et la fixation d'objets dans *Allegory* ont pu être qualifiés, non pas dans un dessein critique, bien au contraire, de « dépotoir », la dispersion éparpillée de formes, motifs, signes, pictogrammes, dans deux grandes toiles oblongues de Zurstrassen ne peut l'être. La mise en rapport avec *Untitled (Scatter Piece)* de Robert Morris, plus assimilable, elle, à un dépotoir et une décharge, ne vaut que par un même écart de la composition arrangée, dérangée, par un placement, aléatoire certes, mais sans lien avec le hasard d'un élevage de poussière.

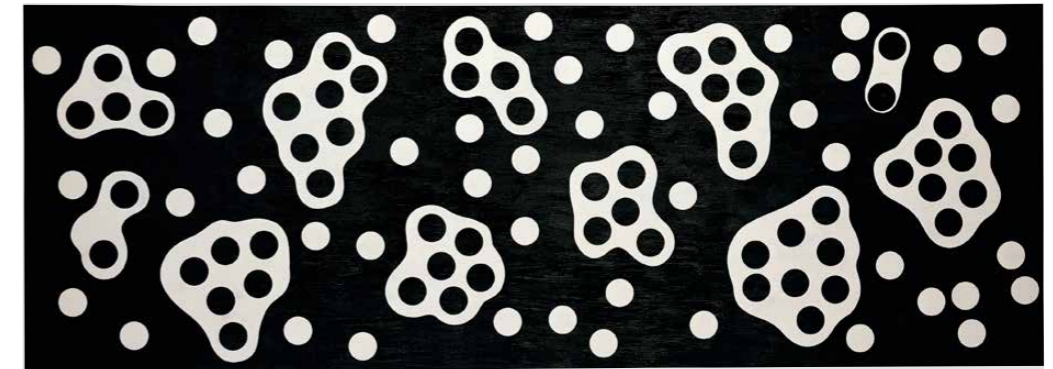
La dispersion des motifs dans 02.07.02 *Formes sur fond noir #4* (2002) est plus directement



01.07.28, DÉCOLLAGE #10, 2001
Huile sur toile, 200 x 300 cm



01.07.26, DÉCOLLAGE #2, 2001
Huile sur toile, 160 x 250 cm



03.04.14, 2003
Huile sur toile, 150 x 420 cm

comparable avec le semis de motifs de papiers découpés d'Océanie de Matisse dont l'ordre est un défi à l'immobilisme de la géométrie. Dans 03.04.14 (2003), la répétition de formes biomorphiques perforées semble vouloir conjoindre les formes du biomorphisme avec des points signifiants de perforations reconduisant les percées de Moore et d'Hepworth vers le géométrisme strict quasi-machiniste d'Hendryk Berlewi. Mais, dès que suggérée, cette reconduction fait anachronisme. La quête d'un ordre qui ne soit pas simple *cosa mentale*, banal sursis « conceptuel » à une dénomination rhétorique, ne concerne pas un artiste attentif à tout ce qui advient dans l'exercice de la pratique. Comme le montre l'évolution de quelques artistes américains, la sortie du minimalisme, du concept, du *pattern*, n'est pas chose aisée. La poussée des nouvelles figurations expressionnistes allemandes et italiennes n'y a pas aidé. C'est évident, au-delà même du tournant du siècle. La dominante Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Jörg Immendorf, Joseph Beuys, d'une part, celle de Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, d'autre part sont confortées par l'autorité d'un Gerhard Richter et d'un David Hockney. Ces constellations ont déclenché des floraisons surprenantes de tendances identitaires. Et le pullulement d'affirmations singulières, la multiplication des médias, un dérèglement de la création contemporaine qui, paradoxalement, la « booste », lui valent un engouement inattendu. Paradoxalement encore, critiques, amateurs, historiens, dans la mouvance de sociologues, philosophes, essayistes et publicistes politisés, décontenancés par cette inclassable diversité, la ramassent dans une nasse, une totalité, un amas indistinct, facilitant

3. Voir Hugo Lucchino, *L'Ornement de Grabar. Critique philosophique. D'après Oleg Grabar, L'Ornement. Formes et fonctions dans l'art islamique*, trad. J.-F. Allain, Paris, Flammarion, 2013. Mémoire de Master 2, s. d., p. 3.

4. Craig Owens, « La pulsion allégorique, première et seconde partie » in *Le discours des autres*, édition établie par Gaëtan Thomas, Romainville, MMPLH, Même pas l'hiver, 2022, p. 90 -122.

une critique globale de cette chose innommable: l'art contemporain! Les variétés d'abstractions prolifèrent. La modernité est terminée, bien finie. Je crois, comme Peter Halley, comme Yves Zurstrassen, que depuis les années 1980, nous sommes pris dans la glu d'une sorte de « pré-modernisme » irrémédiable que Peter Halley a ainsi jugé: « Le retour à la perspective, à l'unité de l'objet d'art, à l'expression humaine, à la « sensibilité » [n'est qu'un retour] aux stratégies du XIX^e siècle, exploitées par les artistes rétrogrades⁵. » Et il a ajouté ceci qui est d'importance: « Des années 1950 aux années 1970, c'est la classe des entrepreneurs qui, en période de prospérité économique, a soutenu le Modernisme [...] Cette classe a aujourd'hui largement abandonné son intérêt pour l'idée de Modernisme (comme elle a abandonné ses aspirations au libéralisme). Elle cherche au contraire à se rassurer en se réfugiant dans l'historicisme, le romantisme et une parodie d'individualisme. » L'issue, c'est l'art de Frank Stella qui l'offrait parce qu'il apparaît non pas comme un art nationaliste, mais comme un art coïncidant avec le libéralisme de la démocratie américaine. Peter Halley, Jonathan Lasker, Yves Zurstrassen, comme le fut Frank Stella, ont été éduqués pour être des artistes abstraits. À les lire, l'art abstrait n'est pas abstrait. Il est représentationnel. Non pas pour illustrer un récit, une *historia*, mais pour lui donner une forme signifiante. Jonathan Lasker après avoir très clairement dit que ses peintures « ne sont pas vraiment abstraites » a déclaré qu'il construisait « des thèmes discursifs dans une peinture abstraite⁶ ». Yves Zurstrassen ne souscrirait certainement pas à toutes les intentionnalités proclamées de Halley ou de Lasker. Mais il s'emploie, comme eux, à construire des chaînes syntagmatiques de motifs selon une syntaxe n'altérant en rien la force signifiante de ces « motifs⁷ ». Différemment, mais à leur instar, il engage le référencement des éléments formants de sa grammaire formelle dans un « discours spécifique » à la manière sans appel de Frank Stella⁸. Mais, il calle ce « récit » sur la continuité scandée et rythmée de la musique. Comme l'affirme Amy Goldin⁹, la répétition dix fois d'un même mot se transforme en un simple son. Il en est quasiment de même pour un motif ornemental. D'où l'importance de la musique pour Zurstrassen. Elle lui fournit l'orchestration expressive de sa chaîne discursive d'éléments visuels. Il peut alors se départir de la mise au point d'une totalité fonctionnant comme une disposition ordonnée soumettant chaque



02.07.02, FORMES SUR FOND NOIR #4, 2002
Huile sur toile, 150 x 420 cm

motif, chaque forme, à une composition autoritaire: un microcosme. Le monde ramassé en une vision unifiée? L'exemple de Matisse est, à cet égard déterminant, dans ce dialogue, dès ses œuvres premières entre ce qu'Amy Goldin appelle le *Framing* et le décoratif. C'est le décoratif que veut réaliser Yves Zurstrassen. C'est pourquoi il repérera très vite le flottement des motifs dans 02.07.02 *Formes sur fond noir #4* (2002) similaire à celui des objets célestes disséminés dans la voûte céleste. Ce qui lui semble faire défaut à cette grande toile oblongue au format pollockien, c'est le placement des motifs à bonne distance, c'est-à-dire à intervalles réguliers ne les autonomisant pas. La répétition ordonnatrice dans l'affirmation de l'identité de la surface et du champ visuel confine vite alors au rituel. À la prière? Le glissement vers le religieux se profile dès lors que s'estompe le sujet. Peter Halley et Yves Zurstrassen sont peut-être, de cette génération « d'artistes abstraits pas abstraits », ceux qui en ont eu le plus pleinement conscience.

5. Pour toutes les citations de Peter Halley dans ce texte, voir Peter Halley, *La Crise de la géométrie et autres essais 1981-1987*, N.B. « D'art en questions ». Beaux-arts histoire. Écrits d'artistes, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2014 (édition digitale).

6. Jonathan Lasker, *Expressions permanentes*, trad. Emanuel Bellefroid, Paris, Daniel Lelong éditeur, 2005.

7. C'est ce que nous avait déjà clairement fait savoir Henri Focillon in *La vie des formes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964: « Avant même d'être rythme et combinaison, le plus simple thème d'ornement, la flexion d'une courbe, un rinceau, qui implique tout un avenir de symétries, d'alternances, de dédoublements, de replis, chiffre déjà le vide où il paraît et lui confère une existence inédite. » p.27. Il avait, page 13, défini ainsi l'ornement: « L'essence de l'ornement est de se pouvoir

réduire aux formes les plus pures de l'intelligibilité et que le raisonnement géométrique s'applique sans défaut à l'analyse du rapport des parties ». Après avoir rappelé l'exigence de symétrie de la logique des formes, Focillon nous fait mention « d'un principe caché plus fort et plus rigoureux que toute fantaisie inventive ».

8. Sur la question de l'ornement, voir Joseph Masheck, *Le Paradigme du tapis*, trad. Jacques Soullou, Genève, MAMCO, 2011. Cet essai, *The Carpet Paradigm*, a été publié en septembre 1976 dans *Arts Magazine*.

9. Amy Goldin, *Art in a Hairshirt*. *Art Criticism 1964-1978*, édité par Robert Kushner, Stockbridge Massachusetts, Hard Press Edition, 2011. Pour toutes les mentions d'Amy Goldin dans ce texte, consulter les chapitres suivants: « Matisse and Decoration: The Late Cut-Outs », p. 144-161; « Patterns, Grids and Painting », p. 166-173; « Islam Goes to England », p. 216-228.

Tout est dit d'une syntaxe abstraite discursive pouvant intégrer les couleurs portées à leur richesse par leur présence sur des papiers découpés apportant un effet énergétique postulant une dynamisation cinétique de lignes dessinés par les motifs eux-mêmes. La forme à sa plénitude ? Leur placement ébauche des interconnexions linéaires en arabesques ou en spirales pouvant se concentrer dans les délimitations de la surface picturale ou les déborder dans une impulsion expansionniste. On trouve, çà et là, des tracés légers d'arabesques se recoupant, se rebouclant, s'imposant par un dessin léger pouvant être tracé à la plume, au crayon, voire gravé, incisé à la pointe sèche : une sorte d'appel à l'arabesque générale de Matisse amalgamant dessin et peinture ? Ou l'exposé d'une origine primitive antérieure aux développements de la ligne serpentine maniériste esquissant le grand décor baroque du pouvoir ?



10.10.04, 2010
Huile sur toile marouflée sur bois, 23 x 27 cm



19.04.04, FOND JAUNE, 2019
Huile sur toile, 250 x 200 cm

Une importante série de toiles de petits formats noires et blanches – certaines sont marouflées sur bois – est à considérer sans qu'il soit possible d'en clarifier la fonction pourtant déterminante. Il en va de même pour l'ensemble des petites toiles soigneusement conservées et classées dans une pièce séparée de son atelier, comme si Yves Zurstrassen les destinait à une consultation vérificatrice de la justesse des développements de son travail. Les motifs y sont grossis et mis hors échelle par rapport à la taille qui leur est octroyée dans les grands formats. Qui les voit peut avoir tendance à les appréhender soit comme des ébauches de formes sculpturales plates, soit comme des formes découpées dans du papier à des fins de collage. L'impression gagne que le report des motifs de plusieurs toiles pourrait, après diminution, sur une toile de grand format, être possible, leur placement ayant été défini avant ce report ou pendant son effectuation. On peut, en même temps, admettre que ces petits formats facilitent l'ébauchage de « sets » de motifs ornementaux dont certains seront retenus, sélectionnés, dans la grammaire que se compose Yves Zurstrassen. La tentation nous guette, elle est renforcée par le marouflage de la toile sur un panneau de bois, qu'il est fait monstration dans ces « petites œuvres » d'une part de l'impossible persistance de la spatialité perspectiviste ordonnatrice de la nature et donc de l'exigence d'opacité pariétale de l'œuvre d'art et d'autre part que chacune de ces peintures est un fragment qui ne peut en rien être inclus et soumis à une composition totalisante. Le placement au mur, encadrée ou non, de chacune de ces petites œuvres incite davantage encore à la regarder comme un « reste » ajustable – raboutable dirait Vierrat¹⁰ – à d'autres dans une association de compartimentages qui ne découle pas directement d'*Allegory* ou de *Rebus* et dont la pulsion allégorique de Craig Owens ne spécifie pas la signification intrinsèque au sens de Panofsky. Nous devinons, en examinant ces œuvres, une sorte de propension à l'isolation de chacun des motifs. La dominante bizarre du noir et du blanc y est propice. Elle n'est en rien une citation des Standards d'A.R. Penck, une réduction à une syntaxe sèche, dépourvue de toute affectivité, de constat factuel, une allusion aux exercices de définition des significations des couleurs à la manière de Stirner ou de Kupka. Peut-être Yves Zurstrassen en retient-il cette inertie que l'un et

10. La peinture de Claude Vierrat même si elle est prise en considération par les artistes cités dans ce texte – et par Yves Zurstrassen en particulier – relève d'un autre registre. Sa forme n'est pas un ornement, même si les décorations intérieures des maisons méditerranéennes

ont retenu son attention. De même la narrativité abstraite ne le concerne pas. Et, il en va de même pour la peinture de Lee Ufan. Question de génération, de formation et de lieux de travail ?

l'autre prêtent au noir. Il n'a pas besoin pour cela de leur caution. Le noir et blanc vont de pair avec un sourd désir d'isoler un motif grossi sur un fond neutre pour que, par son contour, il se désigne en révoquant toute charge sensuelle propagée par la couleur. On serait ainsi comme renvoyé vers une figure héraldique insérable dans les agencements symétriques de « peintures faciales » et de boucliers « blasonnants » démonstratifs de capacités guerrières. Mais il faut renoncer à cet anthropologisme et se convaincre que nous sommes devant des représentations figuratives de signes abstraits ou abstractisants, comme si un artiste, s'engageant dans cette voie, devait se soucier de « l'iconicité » d'une image dès lors que se découperait, sur une surface plane, le contour d'une figure plane faite un peu mosaïque par l'application de teintes plates en sa découpe signifiante. On est prompt alors à s'en remettre à l'icône, manifestation paradoxale de l'Unique par sa répétition de figure signe. Gilbert Dagron a parfaitement explicité ce qui est moins une bizarrerie qu'un nœud formel et symbolique : « L'image iconique n'a plus qu'à se ressembler à elle-même. Elle est devenue sa propre référence ; elle échappe non seulement aux caprices de l'artiste, mais aux contraintes de l'historicité, comme le montre, mieux qu'aucun autre, l'exemple de l'image du Christ¹¹. » En va-t-il de même que pour les icônes, pour les *imprese* dont les *motti* sont sans cesse repris identiques à eux-mêmes : le motif décoratif, est-il une image qui renvoie à l'image ? Valerie Jaudon, artiste majeure de la génération de la *Pattern Painting* et des abstraits conceptuels, ne le pense pas. En fait, ce qui est vu, dans leurs œuvres ou dans celles d'Yves Zurstrassen, ressemble bien à l'image montrée – comme l'avait une fois décrété Frank Stella. Mais la bifurcation vers la narrativité, vers laquelle leurs œuvres nous aiguillent, est toute aussi perceptible et avérée.

On peut compléter par cette remarque d'Ortega y Gasset que rapporte Peter Halley : « L'art ne peut consister en la contagion psychique, car cette dernière est un phénomène inconscient et l'art tout entier se doit d'être pure clarté, zénith d'intellection¹². » Ad Reinhardt le rappelle à ses obligations : l'art exige « la symétrie absolue, la raison pure, la rigueur » et la peinture « la verticalité et l'horizontalité, le rectiligne, le parallélisme, la stase ». Elle se doit d'être centrale, frontale, régulière, répétitive. Ad Reinhardt refuse les affects sensuels de la couleur et ce qu'ils disent des injonctions psychiques. La monochromie noire seule décrète le vide¹³.

Ceci énoncé, on conçoit mieux – peut-être à tort, peut-être à raison – la fonctionnalité d'un nombre conséquent de petits formats diffusant, vers leur avant, une polychromie attractive, attirante, séduisante, saturée et lumineuse pouvant à distance être assimilée à celles des mosaïques de Ravenne voire à celle des peintures pointillistes de Seurat. Mais ça ne marche pas. Comme si Yves Zurstrassen voulait plonger celui qui voit, ses œuvres faites pour venir nous affronter, dans un bain oxymorique de paradoxes renforçant et perturbant, sciemment, la singularité de son œuvre. La tentation du portage de la figure à l'icône s'impose en même temps qu'elle est anesthésiée par l'empilage de motifs découpés et revêtus de couches de peintures épaisses. On peut alors voir en chaque œuvre un relief pas tout à fait méplat que l'on pourrait accrocher au mur. Mais pourrait-on le placer au sol ? Accrochées, les couches verticales de ces motifs se disposent dans la profondeur, tels des portants de coulisse de la scène à l'italienne. Mais nous avons la sensation visuelle que l'on peut extraire chacun de ces motifs de son empilement. Isolés, ils pourraient alors se faire logos/emblèmes, prêts à être étalés, à être dispersés en une installation ou organisés en des enchaînements « linguistiques » telles des frises ornementales. Oui et non ?

~

Dans nombre de ces peintures, et dans de très récentes encore, le regard ricoche parfois du biomorphique et « du décoratif du pinceau chargé » vers le géométrique « du psychisme et de la culture populaire ». Ce n'est ni tout à fait vrai, ni tout à fait faux. C'est pourquoi je dis « ricoche ». Car Yves Zurstrassen ne veut pas à ce propos s'exclamer, non sans regret, comme Jonathan Lasker : « Leur mariage malheureux » ! La poétique embrassant mémoire et présence, matérialité et transcendance, se

11. Voir Gilbert Dragon, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Bibliothèque illustrée des histoires, NRF, Paris, Gallimard, 2007, p. 183 – 208.

12. Voir pour toutes les mentions de José Ortega y Gasset : José Ortega y Gasset, *La Déshumanisation de l'art*, trad. Adeline Struway et Bénédicte Vauthier, édition digitale.

13. Mais, en 1967, Reinhardt édicte ce *Statement* : "My work represents a reaction against paintings with horizontal lines and a reaction against paintings with vertical lines. One direction rejects another ... The cross is a way of negating images of symbolic life." Voir '*Beat' to Beatific* :

Joseph Masheck Discusses the Influence of Thomas Merton on the Art of Ad Reinhardt. Art and Christianity.

<https://books.apple.com/fr/book/beat-to-beatific-joseph-masheck-discusses-the/id509920498>

Le passage au religieux dans l'art abstrait est depuis *Du spirituel dans l'art*, une obsession qui a donné lieu à un tsunami textuel. Voir, à propos, de l'ornement et du religieux, Rémi Labrusse, note 14. Amy Goldin, op. cit. (p. 173) suggère que : « La grille évoque l'expérience de la loi. » Quant à Yves Zurstrassen, il enrobe, encapsule, le religieux, le politique et la loi dans la musique et la danse. À l'instar de Matisse ?

conquiert chez lui autrement que chez Lasker. L'empilement de couches picturales, découpages en « dur », de formes ornementales, épaisses, dont la matérialité est tactile, comme un corps, une peau, aguiche qui les voit par leurs colorations saturantes et aveuglantes. Comme celles de la cosmétique, du fardage des acteurs voire celles, des peintures de guerre de Papouasie, entre autres, transcendant la force de qui est peint en un signal de dangerosité ? Dans le même temps, l'ornement, engrenant et une *dispositio* en file et une isolation de figure héraldique, c'est-à-dire répétable et répétable dans la convenance d'un décor – *decorum* –, se transmute en figure apotropaïque. Il en va ainsi pour les cellules géométriques, les conduits, les allégories du panoptisme totalitaire de Peter Halley qui, sans leurs simulacres fascinants, ne seraient pas supportables. Frank Stella dans son extraordinaire série d'œuvres titrées des noms des synagogues brûlées par les nazis, en Pologne, a préfiguré l'appareil d'exhaussement, d'assomption, de la matérialité vers la transcendance. Et de la mémoire vers la présence par, paradoxalement, pour citer encore Lasker, « l'aplatissement de la culture supérieure sur la culture populaire ». D'où, dans cette série de Frank Stella, en avant-courrier des œuvres de Halley, Lasker et Zurstrassen, cette combinaison ostensible du bas-relief et des surfaces planes. D'où encore ces colorations propres aux matériaux utilisés. Et d'où le ressenti, pour parler comme Craig Owens, de la « pulsion allégorique » exprimée par les découpages des bords qui n'ont quasiment plus rien à voir avec celles de précédents « *Shaped Canvases* » plus conformes à la législation formaliste du minimalisme. Ce ne sont plus de simples « *Cut out Paintings* ». Yves Zurstrassen, à son tour, en fait d'éclairantes démonstrations. Mais, il me faut encore citer Jonathan Lasker commentant l'une de ses œuvres fondatrices, *Illinois* : « Dans *Illinois*, la composition en couches associe des formes blanches hérissées peintes en pleine pâte avec des lignes noires en pattes de mouches sur un fond décoratif. Les formes blanches avaient été développées ailleurs et elles devaient se sentir tout à fait autonomes à l'égard du fond tant pour la texture physique que pour la sensibilité ». Il ajoute : « Avec la disposition en couches j'ai eu le sentiment que mes formes blanches devenaient des choses au-dessus d'une autre chose, d'une surface peinte. Par conséquent j'avais l'impression que mes peintures étaient des images qui pouvaient être démontées en plusieurs

ingrédients de peinture. » Ainsi pouvaient être rendues possibles des peintures créant un espace illusionniste « tout en retenant toujours un spectateur fixé sur ce qu'il ou elle est littéralement en train de voir¹⁴ ».

L'œuvre de Zurstrassen ne s'est pas seulement fortifiée à partir d'une suite de peintures en noir et blanc. Elles font, bien sûr, résurgence en rénovant les thématiques formelles et le cours des narrativités qu'elles engagent.



16.02.18 – OPENING, 2016
Huile sur toile, 150 x 150 cm

Mais ces flux discursifs sourdent aussi d'œuvres plus colorées où des scissions de papiers découpés, parfois déchirés, ajoutent des éclats comme une profération bruitiste plus forte dans le déroulé heurté d'un poème *Zaoum*. Bien sûr, il faut d'emblée signaler cette évidence quasi palpable de couches de supports qu'accentue le recours systématique au tapissage de la face du tableau de feuillets de papier perforés de trous circulaires le plus souvent – mais tout aussi bien de carrés ou de rectangles. Ils assurent un pointillisme de répétition, spécifiant et confirmant un « système », au sens d'emploi de ce terme par André Chastel¹⁵, à propos du scientisme froid de Seurat. En retrait, parfois, du plan de la couche supérieure

du ou des supports ou saillant, le plus souvent, de sa surface, ces points, ces carrés, ces rectangles, sont de diamètres ou de dimensions variables – ce qui donne à l'artiste la maîtrise des modes de rendus et d'apparitions, parfois spectrales, de motifs divers émanant, remontant, du feuilleté des couches superposées. Chacune de ces perforations, dès que grossie, se mue vite d'ailleurs en figure, en motif, évidés. Elles sont effectuées, ces perforations, par un cutter numérique dirigé par ordinateur. Voilà donc substitués aux appareils des ateliers anciens – boîtes optiques, comme celles de Van Hoogstraten, pantographes – un ordinateur, une imprimante, une perforatrice mécanique de bonne laize, etc. Le papier ainsi perforé – son invention date de 1725 – est caractéristique de la civilisation industrielle dont il rend les codes visibles, lisibles, signifiants. Il préfigure un langage binaire dès que Jacquard l'emploie afin que les dessins de

14. Notons cet antécédent des formes blanches de Kandinsky sur fond noir ou des formes et signes noirs sur fond blanc. Et n'oublions pas que l'abstraction narrative selon Frank Stella, Peter Halley, Jonathan Lasker et Yves Zurstrassen se développe, autrement, différemment, mais à l'exemple de Kandinsky. Sur cet aspect de l'art de

ce dernier, voir Kandinsky. *Formes noires sur blanc* (cat. exp.), Cahiers d'art, Vézelay, musée Zervos, 2022.

15. André Chastel, voir « Gauguin et Seurat », 1962 et « Le système de Seurat », 1973, in *Formes, Fables, Figures*, Paris, Flammarion, 2 vol., 1978 p. 393-403 et 405-411.

motifs, portraits, paysages, scènes de genre, préluant au tissage des rubans et des soieries, soient transcrits dans le code de mises en carte où sont planifiés, précisés, pointés, les emplacements des perforations affectées aux passages et croisements des fils de chaîne et de trame. Les papiers-dentelles des napperons des pâtisseries, par exemple, sont des broderies faites, elles aussi, de perforations ornementales. Témoignage d'un « vouloir » d'esthétisation, d'enjolivement du quotidien, l'industriel du XIX^e siècle va produire en nombre tout ce qui pouvait alors rendre les intérieurs plus beaux et plus confortables : meubles, ustensiles, tentures, vêtements, vaisselles. Ce mobilier est fabriqué pour être présenté à la vente dans ces temples du décor et de l'ornement, lieux de vie, séjours idéalisés, qu'étaient, et que restent, aujourd'hui encore les grands magasins. Il s'est esquissé là un art nouveau, à la confluence de l'art et de l'industrie, qui a très vite aspiré à un développement autonome. C'est pourquoi, on ne peut pas tenir pour rien, le revival de l'ornement, depuis les dernières décennies du XX^e siècle, toujours bien vivace aujourd'hui. Car la crise de la modernité, essoufflée certes, perdure, avec la perte des espérances d'improbables cités idéales ou de tribus primitives. Comme l'a fort bien diagnostiqué Rémi Labrusse¹⁶, nous vivons toujours dans un moment taraudé par une poignante mélancolie, survivance persistante de l'ère industrielle. Différemment, certes, une même « rupture violente des liens anthropologiques entre l'intériorité des individus et le monde environnant [reconduit] à la négation de cette intériorité et à l'assimilation désastreuse des humains, jetés dans le chaos de l'histoire, avec les masses matérielles sorties d'usines toujours plus performantes ». Un même sentiment de poussée vers une fin, vers un chaos, malgré la grande illusion née de la chute du Mur, en 1989, « celui de la vie comme étrangère à toute histoire » nous porte à un point où, comme au XIX^e siècle, l'ornement – dont l'Internet fournit albums, répertoires et grammaires – ouvre à l'art contemporain « comme un champ de pensée fondamental ». C'est pourquoi, revient tenace, toujours et encore là, dans ce décor, cette artification généralisée du monde postulée par l'art contemporain, l'ornement – motif et figure dans l'abstraction après sa fin -, porteur et transcodeur critique des « pensées de l'ornement » à l'ère de l'intelligence artificielle. Dès les années 1980, Peter Halley l'avait présagée : « L'ensemble du corps social est progressivement intégré aux

grilles électromagnétiques de l'ordinateur. » Et c'est dans ces années-là qu'avec Valerie Jaudon, Peter Halley, Jonathan Lasker, Bernard Piffaretti, Philip Taaffe – plutôt qu'avec Robert Kushner, Kim McConnell ou Robert Zakanitch –, s'amorce une abstraction, conceptuelle, narrative, à la suite d'un Frank Stella, bien attentif, dès 1967, avec la série des schèmes décoratifs, de l'art islamique, qui se veut un mode de représentation tout aussi efficace que la représentation mimétique figurative.

En 1986, dans un très court texte intitulé *Après l'abstraction*, Jonathan Lasker a écrit : « Ces deux dernières années, l'abstraction a suscité peu à peu un intérêt croissant. Durant cette période, j'ai cherché à comprendre ce que pouvait signifier ce soi-disant retour à l'abstraction. Pour moi, la peinture abstraite a pris le fond avec les peintures noires de Frank Stella. Le but d'une peinture moderne ne représentant rien d'autre que sa propre forme pure avait été atteint. » Dans le catalogue de l'exposition *Conceptual Abstraction*, en 1991, chez Sidney Janis¹⁷, Shirley Kaneda exprime ce que tous les pairs générationnels d'Yves Zurstrassen ressentent : « La période du modernisme réductiviste est finie. » Stephen Westfall écrit qu'il est « difficile de désigner beaucoup de peintres de ma génération faisant de l'acte existentiel de peindre le thème principal de leur travail. » Quant à Valerie Jaudon, à qui cette exposition est grandement redevable, elle affirme qu'avoir une expérience exclusivement visuelle devant une peinture abstraite est maintenant éprouvée comme impossible. » Et de nous faire part de sa conviction que l'autonomie de la peinture ne dépend pas de l'autoréférence. Ce qui est, à la fois, vrai et faux. L'importance donnée alors à la signification du langage est aussi invoquée par Bill Komoski. Car cette abstraction dite conceptuelle par Pepe Karmel¹⁸ est comme contrainte de l'admettre pour se positionner par rapport à l'art conceptuel, lequel n'en demeure pas moins encore le dernier état du « modernisme réductiviste ». Quant à Stephen Ellis, il insiste, lui, sur la nécessité pour les peintres d'apprendre à se mouvoir librement dans un réseau complexe d'allusions à des styles plus anciens.

16. Voir cet ouvrage indispensable, Rémi Labrusse, *Face au chaos. Pensées de l'ornement à l'âge de l'industrie*, Dijon, Les presses du réel, 2018.

17. *Conceptual Abstraction*, exposition organisée par Valerie Jaudon et Carroll Janis, Galerie Sidney Janis,

New York et Schwerelos, Charlottenburg, Berlin, Grosse Orangerie.

18. Pepe Karmel, *Still Conceptual After All These Years*, in *Conceptual Abstraction* (cat. exp.), Pepe Karmel et Joachim Pissarro (dir.), New York, Hunter College, 2012.

L'ornement est donc devenu une avancée pour en finir avec un art constructif allégorisant des avenirismes idéalisés. Les peintures noires de Frank Stella marquent bien, selon Jonathan Lasker, la fin de l'abstraction constructiviste. Carl Andre avait décrit Stella comme un bâtisseur de murs empilant des briques. On peut voir, si l'on accepte de définir Frank Stella comme un figuratif abstrait, ses bandes noires comme des analogons de ces poutrelles d'acier standardisant les montages du monde moderne capitaliste, fasciste et communiste. La poutrelle, les poutres Grey, sont les sujets favoris de Rodtchenko et de tant d'autres artistes soviétiques. Des emblèmes, des « pulsions allégoriques » de leurs espérances ? Les *Aluminium* et les *Copper paintings* sont, quand même, annonciatrices de ce qu'un artiste pop, Roy Lichtenstein pourra représenter et travestir par le truchement de techniques d'impressions mécaniques illusionnistes : des fragments d'entablements et de frises reconditionnés en purs ornements. Une critique ironique de Loos et de Wittgenstein ? Un éloge un brin perfide de Roberto Venturi et du « canard » de Las Vegas ? L'ornement devenu une origine autorise à revisiter les sources de l'abstraction afin de les accommoder à de nouvelles et très incertaines données d'un art flottant dans une crise sans précédent. C'est le pari fait par Yves Zurstrassen comme si le but c'était l'origine¹⁹.



14.04.24, FRAGMENTS, 2014
Huile sur toile, 170 x 170 cm



19.01.18,
FIGURE DANCING, 2019
Huile sur toile, 190 x 190 cm

C'est bien Frank Stella qui a amorcé ce retour à un fonctionnement iconographique des formes assez révélateur de significations intrinsèques que n'escamote pas cette génération d'artistes qui transfèrent à une peinture résolument abstraite les missions et les capacités représentatives de la peinture figurative. Jonathan Lasker le souligne en redonnant au titre, dans les pas de Frank Stella, son pouvoir d'embrayeur d'un récit. Il renoue ainsi, toujours dans le sillage de Stella, avec un *ut pictura poesis* rénové : « J'aime, dit-il, donner des titres, c'est mon travail littéraire amateur. C'est un peu comme si j'essayais d'être poète en



17.07.04, DANCE, 2017
Huile sur toile, 100 x 80 cm

écrivain une seule ligne.» Et il prend soin d'ajouter que certains de ses titres « sont censés donner à réfléchir sur des sujets tels que « les politiques culturelles sont-elles liées au phénomène de l'art » ? Ou « que signifierait appartenir à une époque si l'on ne prenait pas en compte l'histoire » ? Le titre serait-il l'amorce d'une dissertation ? Et celle-ci une équivalence d'une œuvre d'art visuel ? Yves Zurstrassen ne s'exprime pas sur son rapport au monde réel sinon par un retrait qui fait sens et par sa confiance en sa pratique de peintre. Ses titres rares insistent sur des caractéristiques visibles de son travail pouvant être nommés. *Fragments* revient souvent pour nous dire que ce que l'on voit est bien ce que l'on voit. *Dance, Dancing*

Figure nous avertissent de l'importance primordiale de la chorégraphie à laquelle il assimile son processus fabricant fondé sur une gestuelle aussi maîtrisée que celle de Hartung, de Kline ou de Jonathan Lasker, lequel reprend soigneusement les figures mises en place, comme l'a fait Hartung, dans des carnets. Lasker nous transmet ainsi une utile clé de décodage. Deux citations en font démonstration. Persuadé comme les artistes déjà cités que « la peinture abstraite a toujours fait preuve d'une capacité à composer des narrations de substitution [...], le « peintre peut étudier la condition humaine et celle de la nature d'une manière distanciée et non littérale. » C'est bien là une conviction pouvant agréer à Yves Zurstrassen qui pourrait reprendre à son compte l'assertion de Lasker : « Parfois mes peintures vont amalgamer des éléments visuels disparates, tels que la forme géométrique rationnelle et la subjectivité de la peinture gestuelle parmi d'autres dialogues. Je considère que ces peintures peuvent approcher la nature conflictuelle de l'expérience de la vie. » Un titre affecté à une de ses peintures le confirme dans une prétention sibylline : *Énigme* !

~

Font aussi saillies, collés à la surface, des fragments de papiers découpés ou déchirés, peints de couleurs vives, dans une série tout particulièrement, disposés afin de l'animer et suggérer, en provoquant, en

une sorte de stase, une cinétique mise en pause, mais dont, visuellement, on pressent le redémarrage. Bref, rien n'est simple et la description de ce que l'on voit est indissociable du récit des enchaînements des processus de fabrication lequel récit, dans sa relation factuelle, parvient à éviter l'engrenage de l'interprétation apodictique et définitive. Anne Pontégnie²⁰ a parfaitement décrit ces processus de découpe de papiers très fins, déposés sur le premier fond, recouverts de couches successives de peinture, avant d'être délicatement enlevés, une fois le tableau achevé. Cet usage d'un pochoir sophistiqué et ingénieux permet à Zurstrassen d'introduire une temporalité où les étapes apparaissent en ordre inversé. Les motifs, écrit Anne Pontégnie « semblent se surimposer alors qu'en réalité ils révèlent par réserve des moments picturaux antérieurs ». Cette auteure souligne, à juste titre, que « ces formes préexistent au geste pictural ». Sa description nous invite donc à considérer le dévoilement de « moments picturaux antérieurs » dans ces œuvres stratifiées, faites de couches peintes superposées sur une assise de toile fermement tendue et, parfois, dans les petits formats, marouflée sur bois, comme allusifs à des opérations archéologiques. Dans une série d'œuvres à dominante bleu, rouge, jaune – une citation à travers Taraboukine du « dernier tableau » rouge de Rodtchenko – des motifs apparaissent, transparaissent ou réapparaissent, lointains, enfouis, ombres spectrales mais tangibles. Comme chaque point de matière picturale les composant, ils sont à la fois, dans leur réalité matérielle, des représentations et des simulacres de représentations de ce qui fut : des fragments, des ruines que des spectrographies nous révéleraient. Une sorte d'allégorie de la modernité ? De l'art et de son histoire achevée et inachevée ? Une même pulsion allégorique porte à une sorte d'incarnation, empilés dans des tableaux de petits formats, des motifs collés, recollés, que leur épaisse texture veut déclarer manipulables. En attente de description, d'identification, de classement comme vestiges mis à jour que nul ne peut affecter à une fonction sociale précise. Mais, dans le même temps, on les devine passibles de réemplois adaptables à la production de l'atelier Zurstrassen. Comme si adjoints à un corpus de pointillismes réguliers, fixes et mobiles, ils pouvaient se ramasser dans une désespérante « cellule » de stockage ? Mais, le « système » et la méthode Zurstrassen ne vont-ils pas à contre-courant ? En se laissant aller à une souplesse libératrice, affirmation d'une



21.09.04, RECOLLAGE, 2021
Huile sur papier collé sur carton, 32x28 cm



21.08.28, RECOLLAGE, 2021
Huile sur papier collé sur carton, 21x16 cm



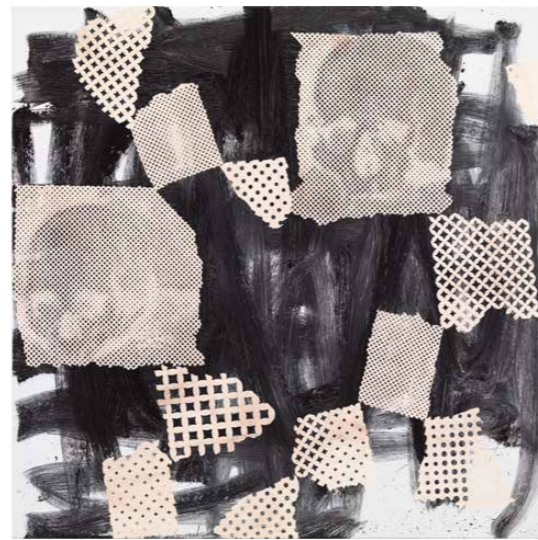
21.07.31, RECOLLAGE, 2021
Huile sur papier collé sur carton, 15,5x10,5 cm

spatialité décorative douce ? Comme dans certains grands papiers collés de Matisse ? L'ambivalence est bien là. On songe ensuite à une sorte de procédé de construction syntaxique imbriquant régimes d'historicité et de « narrativité ». Comme s'il y avait nécessité, pour l'artiste, de se forger une méthodologie, une sorte d'obligation intérieure, disons grammaticale, reconduisant l'abstraction vers une origine situable dans la passion pour l'ornement des débuts de l'âge industriel. Notons que l'art de Zurstrassen, comme celui de nombre d'artistes proches, Taaffe, Lasker, en entreprend une sorte de réhabilitation. Ce n'est peut-être pas tout à fait le cas de Peter Halley dont les séductions formelles sont corrodées par ses intentions iconographiques, et ce dès le premier niveau de leur lecture. Mais on peut lui concéder le dessein de dépasser par le décoratif, ce qu'en attendait Matisse : repos, douceur et séduction. Ce qu'Amy Goldin qualifie par la formule imagée « *armchair syndrom* » ? On peut déjà susurrer que, différemment des inquiétudes angoissées, redoutées par Peter Halley, Yves Zurstrassen laisse, lui, plus qu'entrevoir, sous des assemblages formels exprimant une dynamique jubilatoire, une mélancolie peut-être tout aussi sensible dans ses horaires de pratique picturale assez semblables à ceux de la liturgie monastique des heures canoniales.

~

Ces constats faits, distance prise, pas si facilement, avec le suspens, l'arrêt, qu'elles déclenchent en dressant et en offrant leur face à notre regard, on note que ces œuvres récusent la planéité moderniste. N'est pas feinte, dans leur paroi opaque, la découpe d'une *veduta* albertienne ouvrant sur le monde, la Nature. À peine y discernons-nous cet impératif du glissement forme/fond souvent distillé par les œuvres abstraites dans un *push/pull* à la Hans Hofmann plutôt déclaratif d'enjeux interprétatifs n'excluant pas l'attraction psychanalytique. Mais, il n'y a plus aucune possibilité de faire des emprunts « à la réserve d'un monde, d'un imaginaire et d'une connaissance qui contiennent tout ce qui mérite d'être représenté ». En citant Gaëtan Picon, Bernard Vouilloux

crédite, après tant d'autres, mais différemment, Manet d'avoir affirmé la « présence absolue de l'image » : chaque tableau serait, à nouveau et à lui seul, « toute la peinture²¹ ». C'est ce que théorisait Clement Greenberg. Or, en regardant ses œuvres qui possèdent les rudiments de connaissances indispensables – selon Joseph Kosuth – à une approche dépassant l'émotion et l'empathie, peut se convaincre qu'à l'instar d'Ad Reinhardt, de Frank Stella et de ces voisins générationnels, Yves Zurstrassen a pris, d'emblée, le chemin d'un usage de l'abstraction retournant, bien que cela soit difficilement descriptible, vers une représentation figurale. L'image redevient peut-être « moins en souffrance », ce qu'avait déploré Georges Duthuit, mais elle ne s'arcboute, cependant, ni sur un arrière-fond ni sur un arrière-pays. Dans l'évidence d'un Voir directement articulé à l'apparaître des œuvres, à propos de Manet, Georges Duthuit, se souvenait Henri Maldiney²² percevait, sans la médiation des grilles, codes, concepts des théoriciens de l'impressionnisme, ce que ceux-ci ne peuvent que manquer : l'événement-avènement de ce qu'il nomme avec justesse *l'image surgie*. Or, c'est flagrant, même si une image spectrale d'une image, d'un motif, d'un répertoire décoratif peut, dans ses peintures, comme suggéré plus haut, s'esquisser en filigrane, venue d'un fonds indéfini par le tamis des points perforés, Yves Zurstrassen, comme toute une génération d'artistes, ne conteste pas une telle épiphanie. L'œuvre advient, mais elle est d'abord et aussi, en même temps, construite à partir d'un paradigme provisoire reposant sur une *idea* et une pratique contextualisées pour, paradoxalement encore et toujours, échapper à l'Histoire et ses finalités. Stanley Hayter, cité par Frank Stella note que : « Kandinsky recrée le mouvement comme un élément propre... sans représenter ce qui bouge ou a bougé [...] Parfois une série de points, des tracés [d'arabesques] comme des trajectoires où des orbites décrivent le mouvement ; souvent un déséquilibre de tension entre les formes indique le déplacement²³. » Cette remarque semble être adaptable aux œuvres dont il est ici question. Mais, si j'ose dire, ça colle et ça ne colle pas. Le point ne se déplace pas. Il fixe, ici, en liaison, en dépendance, avec des grilles, des placements de papiers



12.10.24, 2012
Huile sur toile, 120 x 120 cm

découpés et collés – des recollages ? -, un mirage de mouvement, à la façon dont le laisse deviner une ligne virtuelle de contour. Nous sommes plongés dans une sorte de creuset de paradoxes, annulant et ranimant des sets interprétatifs. Jonathan Lasker, se gardant de la peinture intuitive et se prévalant d'ambiguïtés oxymoriques, laisse bien entendre que le *genius* de l'artiste contemporain est comparable à celui du scénariste, voire du réalisateur, se gardant de toute improvisation non intégrable. Mais, après tout, le cerne des figures de *Guernica* les immobilise à l'unisson, à la plus haute note, d'un cri proféré et qui ne l'est pas : celui abstractisé du *Laocoon* ? Peut-on se déprendre de Lessing ? Après tout, le pointillisme de Seurat tétanise ses personnages – pantins un peu semblables à ceux de Baccio Bracelli et de Giorgio de Chirico – plus que ne le sont les héros des tableaux théâtraux d'Ingres pris, comme un navire par la glace, dans l'enclos fermé de la ligne absolue de la délinéation de leur « forme ». Dans une sorte de prétention, l'œuvre déjà se décrit et s'interprète. En fait, elle ne se décrit pas car aucune description d'une œuvre d'art ne peut la restituer telle qu'en elle-même elle est visible. On le sait sans avoir à citer tous les rabâchages sur cette question. Il suffit de rappeler ce qu'en ont écrit Pierre Francastel et Michael Baxandall, lequel a fait la démonstration parfaite que toute proposition descriptive engrène de plus une interprétation révélatrice des intentions de son auteur. Ce qui a été ici avancé établit bien les données d'une contextualisation. On n'en sort pas. Ne restent plausibles qu'un état du processus fabricant et l'énoncé d'une méthode dont celle de Seurat, à bien lire André Chastel, pourrait, répétons-nous, fournir l'analogon paradigmatique. Le rapprochement et/ou le parallèle peut être esquissé. Mais on s'interroge vite sur la grille et son emploi respectif chez Seurat et chez Zurstrassen. Ou sur leur combinatoire de grilles, la relation de ces grilles au volume, à la profondeur, à la genèse lumineuse corpusculaire des objets contenus dans « la réserve du monde » chez l'un et chez l'autre. Et chez Seurat et chez Stella ? Leur entreprise de réglages de représentations abstraites générées par des motifs ornementaux non mimétiques, de prime abord visuel, repose, de fait, sur l'ostension d'un contenu contextualisé. Dans les deux cas, la grille est une grille

21. Bernard Vouilloux : « La description du tableau : la peinture et l'innommable », *Littérature*, no 73, 1989, « Mutations d'images », p. 61-82 [https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1989_num_73_1_1475].

22. Henri Maldiney, « Une voix, une image », texte publié in *Georges Duthuit, livre d'hommage*, Paris, Flammarion, 1976.

23. Voir Frank Stella, *Champs d'œuvre*, Paris, Hermann, 1988, p. 103-104.

faite de trouées ponctuelles matérialisées paradoxalement par leur vide. C'est par leur évidement que leur contour désigne ces trous, non pas comme des cercles mais comme des perforations aussi tactiles que l'est leur contour. Chez Seurat, les points sont des impacts de lumière colorée ; chez Yves Zurstrassen, des impacts d'outils mécaniques trouant une feuille de papier. C'est-à-dire d'un support où chaque perforation établit un point et fait dessin par un évidement. L'entremise dirigiste de l'ordinateur permet alors une référence, nous l'avons dit, plus haut, au dessin des mises en carte des métiers à tisser Jacquard, lesquelles n'ont de pertinence que contextualisées par rapport au pattern et à l'ornement...

~

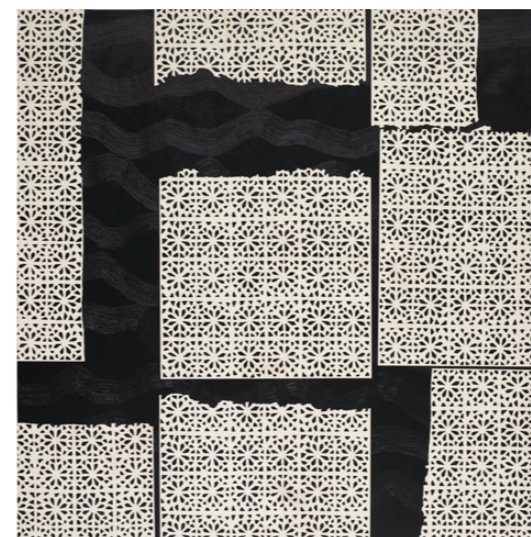
Je me devrais ici de carrément citer en son entier la remarquable « histoire » de la grille rédigée par Éric de Chassey pour le catalogue *Abstractions provisoires*, en 1997²⁴. La grille de papier perforée de points répétés dessinant des motifs ornementaux schématisés peut être vue comme une adaptation des tôles perforées utilisées dans la construction. La perforation répétée recouvre un quadrillage transposé de la grille-perspective dont les emplois artisanaux, picturaux, architecturaux, industriels, urbanistiques, militaires, sont de manière paroxystique totalitaires et ordonnateurs. Ils visent en fait à former le monde et ce qui l'emplit par un enfermement dans une cité totalitaire futuriste : en fait une dystopie aveniriste. Mais ce n'est pas simple. On pourrait dire que par leur usage, même facilité par leur production automatique en feuilles de papier, par la variation dimensionnelle de leur surface, par le design de *pattern* évidé qu'accouplée à un ordinateur la perforatrice produit, Yves Zurstrassen entend d'abord atteindre un dépassement de la grille-quadrillage perspectiviste, la miner comme acte de savoir et de transformation. C'est un peu ce que nous susurre à l'oreille Rosalind Krauss²⁵ qui en fait un peu un mortier d'alchimiste transmutateur des géométries élevées à la transcendance spirituelle. L'importance de la *faktura* n'est pas écartée mais englobée dans le processus. Quant aux *Mechano fakturen* de Berlewi, ce sont aussi des grilles et pas simplement des motifs ornementaux. Si les signaler comme des avant-



courriers préluant aux travaux de Zurstrassen est justifiable, au gré d'un historicisme iconographique régulant une séquence formaliste, leurs signifiés s'agrègent à des systèmes de pensées et d'aspirations « idéologiquement » incompatibles. Robert Ryman a bien assimilé cette aporie. Et c'est pourquoi, son sabotage délectable de la symbolique de toute grille aspirant à une universalité uniformisante se voulait une entreprise de « planification neutre ». On le constate dans un dessin au fusain de 1963 où sont modélisées, se contrariant, se complétant, s'adjoignant, plusieurs propositions de quadrillage dont l'une laisse présager l'aménagement mécanisé – après Berlewi, Moholy-Nagy, Rodtchenko – du pointillisme de Seurat. C'est pourquoi Ryman ne délaisse pas la grille à laquelle une jetée de fauteuil peinte par Matisse donne un « corps ». S'y libère une spatialité sensible privilégiant la précellence de l'ornement sur le décor. On ne peut, comme se l'avouait Matisse, que faire la peinture que peut l'époque. À l'opposé, prise de haut par Rodtchenko, une vue photographique d'un défilé bien discipliné se propose comme une répétition de points blancs, prémices de bien des déboires. Les commentaires d'Éric de Chassey sont aussi, à cet égard, révélateurs. Et c'est à bon escient qu'il laisse filtrer les inquiétudes de Rem Koolhaas. En fait, Yves Zurstrassen sait bien, tout aussi bien que Helmut Federle, que les signes n'ont plus de modèle originaire : « Les signes sont devenus disponibles. » La grille a viré à l'ornement. C'est pourquoi Yves Zurstrassen, lui, a conservé son autonomie et sa tentation autotélique permettant la glisse du collectif à la satisfaction individuelle. Lui aussi pourrait donc souscrire au libéralisme tel qu'Ortega y Gasset l'a pensé. La production mécanique d'une répétition variée, discontinue, personnalisée, en quelque sorte, fait de l'abstraction un système relatif plus soucieux de l'offre que de la demande. On est sorti de la grille de Fayol et de Ford, mais elle gît, quand même, en dessous, pour faire résilience à l'entropie : un retard sur le chaos et la promesse de la ruine. L'atelier est-il le lieu où se conjure par un labeur répété la réitération d'une prière défiant le temps ? Comme s'il fallait pour sortir de la grille imaginer la complexité d'une « après grille » marchant un amble rapide avec une société déjà hors de l'ère postindustrielle ?



22.12.07,
BLACK FORMS ON WHITE, 2022
Huile sur toile, 210 x 200 cm



15.11.12, ARABESQUE, 2015
Huile sur toile, 180 x 180 cm

Ces grilles sont quasiment des *ready-mades*. Loin d'être abstraites, virtuelles, elles fonctionnent, à la fois, comme des constituants de l'œuvre, comme des motifs organisant une représentation comme venue du fond : une projection de couleur et de forme sur sa face ? Yves Zurstrassen les plie, les enroule, les amenuise, les grossit, ces grilles, comme par des effets « zoom ». Bref, il les déforme, les tord et les infléchit jusqu'au seuil de l'anamorphose. Je suis incité – pour me rassurer ? – à faire appel aux savantes et judicieuses évocations, par Hans Belting, de la spatialité lumineuse induite par les *maschrabiyyas*²⁶. Le moucharabieh agence une grille structurante, un grillage protecteur et un écran de bois ajourés, échanrés, d'entrelacs et de motifs ornementaux. La projection de la lumière vers l'intérieur – ou vers l'extérieur – les dessine en découpes lumineuses dans le moucharabieh et dans son ombre portée sans inverser totalement le dispositif albertien. Or, qui scrute l'extérieur de derrière un moucharabieh ne songe guère à ordonner, à des fins d'exploitation, un monde mesurable. À l'écran de lumière fascinant Hans Belting, Yves Zurstrassen substitue, lui, un écran de couleur. Le jeu d'ombres blanches lancées comme d'un fond obscur à travers les évidements de motifs répétés répond à ceux que l'on rencontre dans l'ornementation des *maschrabiyyas*. Plusieurs toiles blanches et noires en font justement démonstration, mais en inversant le protocole établi par le paradigme. Jonathan Lasker, de manière assez explicite, aménage, lui aussi, ces épais entrelacs et grillages construits de pâtes épaisses de peinture quasiment comme des remplois de moucharabieh. Ces représentations, non pas d'ombres de figures absentes, mais de la figure absente, desservie d'une forme écran qui n'est plus qu'une surface au contour fort et consistant, cernent un vide que Lasker enclot comme Dibutade, le potier de Sicyone, le fit pour

24. Voir Éric de Chassey, « Beyond the Grid / Après la grille » in *Abstraction/Abstractions. Géométries provisoires* (cat. exp.), Saint-Étienne, musée d'Art moderne, 1997.
25. Rosalind Krauss, « Grilles », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.

26. Hans Belting, *Florence et Bagdad. Une histoire du regard entre Orient et Occident*, trad. Naïma Ghermani et Audrey Rieber, coll. Le temps des images, Paris, Gallimard, 2012.

mémoriser le profil de l'amant de sa fille. On notera que ces « grillages » ornementaux sont parfois superposés ou accouplés à des grilles ou à des quadrillages faits de croisements orthogonaux. Tout se concentre, chez Yves Zurstrassen et chez Jonathan Lasker, dans les couches matérielles, bien réelles, du tableau, dont la perception objective, particulièrement chez le premier, plusieurs dispositifs optiques que pourraient métaphoriser les représentations mosaïques de Ravenne. L'au-delà du tableau contraint à des soumissions en vue d'abolir le passé pour présentifier le présent dans un avenir qui n'est plus programmable. Yves Zurstrassen et ses amis et pairs assignent à la peinture d'imaginer, d'imager idéalement, conceptuellement, pour l'aménager, un intérieur protecteur. En retrait du mur lumineux des mosaïques byzantines et des fresques de l'aire culturelle gréco-romaine, n'y aurait-il que le *Quadrangle vainqueur du soleil* et l'immatérialité blanche de Malevitch ? On ne sort pas du bain oxymorique. Il y a bien la caverne – mais méfions-nous de la grotte et des tyranniques bizarreries à la Platon. Le risque quasiment inéluctable de toute décision d'architecture que celle-ci soit vue de l'extérieur, à distance « arpentable » ou vécue de l'intérieur, séparée du monde par un écran de lumière ou de couleur, c'est celui de l'enfermement. Sur la plaque qu'est la face de ses peintures, Peter Halley peint des plaques plus petites et des plaques opaques traduisant en d'explicites pictogrammes des ouvertures barreaudées. Il les peint tels des tableaux disposés au mur comme ils l'étaient dans les galeries et pinacothèques d'antan – bien différemment, cependant. Mais, dans une proximité allusive à des réductions en simples figures géométriques comme celles que David Diaz a arrangé en un simulacre de l'installation de ses œuvres, en 1915, par Malevitch, lors de l'exposition *O,10*. Notons chez Zurstrassen, chez Lasker et, même chez Halley, un souci de rendre sensible la profondeur. Sur un fond comme enduit d'un crépi, Peter Halley place ses grilles opaques comme des figures solides se distanciant dans l'illusion d'une profondeur factice comme les portants de coulisses d'un décor théâtral à l'ancienne. Le simulacre est renforcé par la séduction de couleurs « glossy ». On assiste ainsi d'une part à une perception illusionniste d'espaces d'enfermement aveugles ne s'ouvrant pas vers l'espace d'où nous les regardons – comme pour nous faire ressentir les privations de l'enfermé ? D'autre part, le rabattement sur le plan de ces

plaques opaques enchérit la déshumanisation d'une réalité sans rémission. La distinction signifiante entre les murs de briques représentés sur certaines des premières peintures de Halley et les compartimentages irréguliers très dessinés de Lasker et ceux de Zurstrassen, faits d'épaisseurs rugueuses de pigments, esquisse des clivages philosophiques et politiques évidents. Cependant, elle s'atténue du fait que, malgré son autonomie d'objet pondérable, chacune de leurs œuvres ne nous ouvrent aucune issue vers un monde humain et naturel. Ce que notre regard affronte et que nous voyons, nous affronte en retour et nous regarde. Mais sans nous voir ! Malgré leurs cosmétiques séductrices, chacune de ces œuvres, et celles d'Yves Zurstrassen même, est un *panopticon*. Peter Halley nous le fait voir dans des œuvres où sur leur fond s'inscrivent des carrés répétés comme le sont, sur les murs des cours intérieures d'un archipel carcéral panoptique, les portes closes des cellules. On ne peut pas dissocier la répétition d'une même figure ou d'un même motif d'une sorte de vision allégorique de la condition humaine telle que l'illustre *La Ronde des prisonniers* de Van Gogh, reprise picturale d'un dessin célèbre de Gustave Doré, *La Cour d'exercice de la prison de Newgate*. Le décompte des secondes dans les œuvres de Roman Opalka en exprime, en espérant l'exorciser, l'inexorable *terribilità*. Ce n'est pas un hasard si c'est par la répétition qu'Yves Zurstrassen entend combattre la répétition par la disjonction de ses signifiés réajustés à seule fin de poursuivre sa problématique picturale. À ce point s'impose l'urgence d'un indispensable à rebours vers un moment de l'histoire de l'art où l'espérance de la cité idéale interdit toute aspiration aux retrouvailles apaisantes et conciliatrices avec la tribu primitive grâce à laquelle, pourtant, un passage, peut-être, s'ouvrirait vers l'Éden. Les deux – on l'a cru et l'on feint encore de le croire – pourraient peut-être confluer à l'improbable jonction de deux chemins extrêmes. Le premier s'y risquerait par une précipitation de l'histoire vers sa fin ; le second l'entreprendrait par une renonciation à toute domination sur la Nature. La mimésis, dans les deux cas, n'est plus de circonstance. En empruntant le premier, la photographie ne peut plus que s'astreindre à des exigences documentaires, l'art doit donc être dépassé après l'étape finale du monochrome rouge du « dernier tableau » de Rodtchenko. En s'engageant dans le second, c'est, d'évidence, non pas à l'aube de l'humanité qu'il



faut revenir, mais vers le temps d'avant la lancée conquérante de la mimésis prédatrice. Vers le Moyen Âge, tel qu'exalté par le culte de l'ornement et de la parure végétaliste de William Morris un peu social-démocrate ? Oui et non. Vers ces recyclages mixés avec ceux de l'Antiquité et de l'Égypte, avec ceux « revisités » de la Renaissance et du baroque ? Voire avec ceux des ornements rituels très codés des peuples des outremer ? Comme si, parallèlement au *Kunstwollen*, pour l'attiser, il fallait accommoder les grammaires et autres répertoires de motifs, de *patterns* aux besoins des arts décoratifs. C'est, rappelons-le, par le biais des arts dits « industriels » que s'est opérée cette massification de produits ornementés, décorés, artifiés dont Rémi Labrusse²⁷ a bien analysé les implications. Tout cela s'entremêle et contribue à l'exaspération d'un formalisme qui a « décontextualisé » les œuvres vidées de toute signification afin de masquer la vie réelle sous l'artificialité de décors, *ersatz* de substitution au *decorum*. En France, rappelle Michel Laclotte dans ses souvenirs de conservateur²⁸, pendant ses années de formation, nombre d'étudiants habitués à la peinture non figurative [n'accordaient] que « peu d'importance au sujet des tableaux au profit des seules formes et du style ». Laclotte parle de ce moment de crise de la figuration et de l'abstraction qui marque l'immédiat après-guerre. C'est presque une même crise qui travaille les ateliers à la fin des années soixante-dix. Les artistes doivent purger les formes abstraites de tous signifiés et les réaffecter à une fonctionnalité capable de réabsorber et figurer ces signifiés, eux aussi autonomisés. Des jeux de transmission sont à réinventer entre signifiants et signifiés mais ce ne sont plus ceux hérités du cubisme qui, pourtant, réussissent à se maintenir. Et c'est dans leur navette déconnectée de la narrativité que se construit une signification intrinsèque clairement lisible.

Le saut de Peter Halley vers Ortega y Gasset est un saut vers un libéral conservateur peu enclin aux nostalgies médiévalistes²⁹. La plupart des artistes cités pourraient-ils se prévaloir de la pensée de Gottfried Semper et d'Alois Riegl ? On s'éloignerait alors par trop des préoccupations d'artistes déconcertés par une production artistique nostalgique de codes de représentation obsolètes utilisés pour étaler la richesse et le pouvoir d'un groupe social. L'obsolescence, la désuétude réactionnaire

de ces codes, est démentie par leur présentation comme innovations avant-gardistes. Je cite mal l'argumentaire de Benjamin Buchloh contre *The New Spirit in Painting*, les *Nouveaux Fauves*, la *Nouvelle Vague italienne*, ces manifestations codées de la régression, d'un art contemporain rétrograde. Il est significatif, vitupère Buchloh, que les néo-expressionnistes allemands qui ont reçu une large reconnaissance en Europe (probablement suivie par de mêmes acclamations en Amérique du Nord) ont œuvré en marge du monde de l'art allemand depuis presque vingt ans. Lorsque Zurstrassen peint ses premières œuvres le qualifiant, l'identifiant comme Zurstrassen, nombre d'artistes sont en proie à un bien réel désarroi, d'autant que la comatose avancée du milieu de l'art est masquée par la mise en exergue de productions artistiques fortement soutenues par galeries et collectionneurs. Si certaines flambées réalistes se sont vite éteintes, les prémisses de changement de leur vie se sont déchirées sur les lames aiguisées d'un monde lui-même grandement changé. Elles ont facilité la mise en place de figures héroïques adaptables à un émotionnel nostalgique, confusément identitaire, espérance d'un retour aux origines projetant dans le passé et dans le futur un éternel présent.

~

François Barré citant, paradoxalement mais judicieusement, le plus phénoménologue des philosophes français, Maurice Merleau-Ponty qui, dans *L'Œil et l'Esprit*, écrit que : « c'est en prêtant son corps que l'homme change le monde en peinture », pointe une attitude que l'histoire de l'art a négligée tant elle a été conditionnée par la référence à l'arène de la démarche expressive de Pollock martelée par Harold Rosenberg³⁰. Ni lui ni Greenberg, très critique à l'égard de Rosenberg, n'ont compris que la tauromachie exige une gestuelle codifiée et théâtrale tenant compte de précautions sécuritaires. La liberté offerte par l'abstraction a conduit

27. Rémi Labrusse, op. cit.

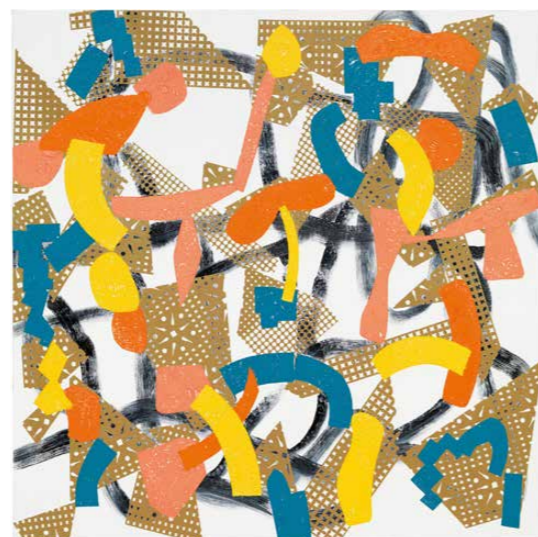
28. Michel Laclotte, *Histoire de musées. Souvenirs d'un conservateur*, s.l., Nouvelles Éditions Scala, 2003, p.24.

29. Il serait bon sur ce point de s'interroger à propos de cette manie obsessionnelle de rassembler des artistes dans des communautés, phalanstères et autres : Coleridge, la fraternité des préraphaélites, les Nazaréens, le Bauhaus, la communauté de Monte Verità. Et n'oublions pas Albert Gleizes, l'Abbaye de Créteil, en 1906, fondée

avec Duhamel et Vildrac, puis la communauté de Moly-Sabata, à Sablons (Isère) près de Serrières, non loin de Lyon, dont s'est moquée, effrayé, Michel Seuphor dans *Douce province*.

30. Harold Rosenberg, « The American Action Painters », *Art News*, décembre 1952. Voir Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau*, trad. Anne Marchand, Paris, Éditions de Minuit, 1962, p. 23-38.

Yves Zurstrassen dans l'engagement physique d'une existence créatrice vécue, selon ses propres termes, comme « un rêve éveillé » l'emportant dans un lyrisme apollinien. Le langage y cède la place à la danse, au son, à une musique et à une gestuelle dont l'expressivité loin d'être « expressionniste » se contraint dans l'évidence saisissante d'un signe inscrit dont on voudrait que soit immédiatement intelligible sa signification et l'émotion qu'il doit exprimer, vécue donc dans le même temps qu'il est vu. Finalement, la gestuelle du matador comme celle du peintre met en représentation des « figures ». Il est vrai, avouons-le, que nous aimerions que le geste de Pollock, celui de Soulages, de Kline, de Hartung, soient des gestes premiers apparaissant, comme propulsés de l'au-delà du tableau, d'un fonds originel et, en même temps, comme projetés à la surface des œuvres, dès qu'un index tendu déclenche l'éclair d'un « fiat lux » originel. Nous voudrions ne pas voir la feinte et adhérer au mythe « romantique » de l'artiste inspiré, solitaire et génial. Comme le disait Mallarmé du pays de Des Esseintes, on sait qu'en peinture cela n'exista pas. On sait pourtant que dans toute *historia*, c'est une gestuelle humaine, composée, réfléchie, construite qui exprime la charge expressive. Il en va de même chez Pollock. Son « geste », son « travail », comme en juge pertinemment Rosalind Krauss, « n'est intelligible que dans le cadre d'une tradition donnée ». Tout geste oblige à un décodage. Quel qu'il soit, trace, mémoire, motif, il est limite, passage, entre le ressenti et, pour puiser dans les écrits de Rosalind Krauss, « le travail d'interprétation de l'expérience ». Mais il l'est aussi des intentionnalités et des directives que s'est données et a acceptées l'artiste. Des artistes cités, Hartung et Kline sont ceux – l'un dans ses cahiers, l'autre sur des pages d'annuaires téléphoniques – qui se sont montrés les plus appliqués à représenter, avec soin, un geste expressif devenu un motif, une figure « figurée ». Soulages ne s'y est pas trompé qui a, délibérément, refait, copié, dupliqué, *Peinture 10 janvier 1964* (huile sur toile, 300x236,3x4,5 cm), le mois suivant de la même année – mais il y a, bien sûr, introduit une variante forte. Piffaretti a su s'en souvenir. La représentation et sa copie peuvent être vues soit comme la figuration d'un signe, apparemment gestuel soit comme une



16.03.02. SUMMERTIME, 2016
Huile sur toile, 150x150 cm

composition complexe de signes imbriqués. Soulages signifie ainsi qu'à l'instar de son ami Hartung, il n'est pas un artiste gestuel expressionniste ou lyrique. Il déclare aussi que ce qui s'inscrit sur un fond est d'abord une figure – mais qu'elle n'est pas écrite. Elle n'est ni un simple motif ni un logo. Nullement un pictogramme. Et surtout pas, malgré la sensation visuelle qu'elle donne d'être frappée, estampée, une *impresa*. Aucun *motto* ne peut s'y conjoindre en un doublet signifiant. D'autant, paradoxalement, que cette sensation d'estampage donne visuellement l'impression de faire saillie un peu plus fortement qu'un relief *stiacciato* : un peu comme si entre le fond et la ligne délimitant le contour possible, admissible, de la figure, celle-ci se soulevait très légèrement du fond et rendait possible son découpage en favorisant sa mutation de peinture de Soulages en une sculpture de Soulages. Le trait léger, d'une valeur subtilement plus claire, cernant la figure de Baldassare Castiglione dans le célèbre portrait que nous en a laissé Raphaël, agit mêmement. Manet s'en est d'ailleurs inspiré dans deux tableaux noirs : *Le Fifre* et *Le Torero mort*. Et Soulages l'a bien mémorisé ! Puis Peter Halley, Jonathan Lasker et Yves Zurstrassen ont repris le procédé à d'autres fins expressives de redéfinition du relief, de la profondeur, et d'une théâtralité narrative inattendue de l'abstraction. Un peu comme un revival du retable polychrome ? Mais, c'est ironique et parodique que Roy Lichtenstein a simulé ce découpage pressenti par Frank Stella. Il faut ajouter qu'avec ses *Brushstrokes*, Lichtenstein les fait suivre des motifs décoratifs et ornementaux de ses illusionnistes *Entablatures*, fardées de couleurs presque fluo très pop.

~

La citation empruntée à Merleau-Ponty, appliquée à Yves Zurstrassen relie ce dernier à Robert Morris si l'on se réfère à la lecture que celui-ci a faite des écrits de l'auteur de *L'Œil et l'Esprit*³¹. Ce dernier articule ses formes minimales à son corps et à ses interventions chorégraphiques et place ses œuvres en diversifiant leurs approches marchées, dansées, leurs relations sonores, bruitées, parlées, proférées. Et des arrêts évitant tout emportement expressionniste. Yves Zurstrassen, se défiant de

31. Maurice Merleau-Ponty, « L'Œil et l'Esprit » in *Art de France*, revue annuelle de l'art ancien et moderne, no 1, Paris, 1961 p. 187-208. Pierre Bérès en est le directeur et André Chastel le rédacteur en chef : une suite à *La Vie des formes et à L'Éloge de la main* de Focillon ? Enfin, un philosophe en éclaircisseur de pointe d'une *Kunstwissenschaft* à la française ? Consulter Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, coll. Folio Essais, Paris, Gallimard, 1964, p. 16.

sa virtuosité qui « pourrait courir toute seule », comme le dit François Barré s'accéléralant dans la cinétique d'une spirale affolée « précipitant le créateur dans la reproduction et l'assise », se « méfie de ses états de lyrisme ». Contre la rapidité de l'exécution, il ménage la lenteur du processus l'amenant à la conception de chaque nouvelle œuvre. À la liberté d'un emportement sans frein, il oppose une méthode. Mais il se garde bien de toute prétention théoricienne. Sa théorie, il l'énonce par et dans sa pratique. Et par ses modes de fabrication et non par des discours, des essais, des *statements* incantatoires, diffusés, propagés. C'est le jazz, les compositions musicales d'une musicienne talentueuse qu'il sollicite pour accompagner sa fabrique de la peinture. Les niveaux de sa méthode et de sa systématique, tels qu'ils s'inscrivent dans la sphère de l'atelier, peuvent se définir comme une archéologie permanente jouxtant la ruine, prescrivant le développement de son œuvre et son achèvement : une historicité singulière, génératrice de son propre régime de temporalité ? Comme s'il écrivait en parallèle *Stilfragen* et *Historische Grammatik der bildenden Künste* ?



17.07.17, DANCE, 2017
Huile sur toile, 120x120 cm

L'aveu du « rêve éveillé » définit le tableau comme un miroir, une toile-écran de projection d'une représentation : une représentation codée ou conceptuelle filtrant ce qui remonte des espérances et des terreurs dans les remontages du monde que les régulations des processus artistiques ne balisent que dans des figurations narratives ne les entravant pas. Un texte de Robert Morris, « Cézanne's Mountains », est sur ce point éclairant. Je pourrais le citer en entier, mais je n'en extrais que ceci, assez significatif selon moi de la justesse de la citation de Merleau-Ponty : « *What is profound in the Mont Sainte-Victoire works is how the monumental rests on and is extended over the unstable, how these artifacts utilize their contradictions and weld them into a grandeur that nevertheless remains open to revealing the destabilizing fissures of those anxieties that lie at their origins*³². »

~

Ce dont il est question et que je n'aborderais pas ici, c'est du nœud gordien où s'enchevêtrent plusieurs problématiques de l'abstraction après l'abstraction : celle du contenu et de la narrativité dans leurs rapports à la forme et aux motifs, celles des motifs et de l'ornement, celle de l'ornement au décor, au décoratif et à la décoration. Amy Goldin³³ a traité ces questions avec clarté et détermination. Mais il revient à Jacques Souillou de les avoir analysées et commentées avec une érudition sans failles. Je le pille de deux citations. La première porte sur le décoratif : « Le décoratif va cristalliser tous les fantasmes de l'Occident chrétien vis-à-vis des périphéries qui se découvrent sous les figures successives de la femme, du sauvage et du despote³⁴. » La seconde aborde celle du pattern qui n'est pas tout à fait celle de l'ornement. Peut-être Souillou veut-il faire plus directement allusion à Robert Kushner et Amy Goldin ? Le *pattern* n'est pas un ornement. Les œuvres de Jean-Michel Meurice peintes sur des rideaux en plastique de douches aux motifs floraux cernés de matissiennes arabesques sont peut-être les seules œuvres peintes en France référentes à la question du *pattern* et à celles de ses promoteurs. Yves Zurstrassen l'aborde dans une prétention qui glisse rapidement vers un questionnement plus général englobant toutes les questions ici posées. Le rapport entre les arts et ce que Jacques Souillou³⁵ appelle le *patterning* est crucial : « Beaucoup de femmes artistes voient en effet un rapport entre le *patterning* et les arts considérés traditionnellement comme féminins : le tissage, le patchwork. La confection de courtèpointes, dans l'exaltation du moment, fut interprétée comme le retour du refoulé, le reflux de périphéries de tous ordres, la revanche des faibles et des opprimés sur le grand art attribué à l'homme, à l'humanité et à l'humanisme, à la culture, à la civilisation aux Grecs et aux Romains, à la chrétienté, à la logique au progrès³⁶. C'est ce glissement vers le politique que Peter Halley a voulu accélérer pour conforter sa conjuration du punir et du surveiller allégorisés par le *Panopticon* de Bentham. Pour cela, il lui a

32. Robert Morris, « Cézanne's Mountains », printemps 1998, p. 829 [consulté sur <https://about.jstor.org/terms>].

33. Amy Goldin, *op. cit.*

34. Jacques Souillou, *Le Décoratif*, Paris, Klincksieck, 2016, p. 57.

35. Interprétant les pensées d'Ernst Bloch et de William Morris, Jacques Souillou, les résume ainsi par cette belle annonce : « Le lieu du nouvel ornement est à venir. » Voir *Le livre de l'ornement et de la guerre*, coll. Eupalinos, série arts, Marseille, Parenthèses, 2003, p. 83.

36. Jacques Souillou, *Le Décoratif, op. cit.*, p. 60.



fallu réhabiliter le libéralisme humaniste de José Ortega y Gasset³⁷ par l'usage de figures géométriques ni ornamentales ni tout à fait héraldiques, dénonçant fortement les dystopies cachées des géométries idéalistes et constructivistes du modernisme. D'où, peut-être, son recours au simulacre, à une artification des figures simples dimensionnées à propos, apparemment *acheiropoiètes*, récusant toute expressivité.

~

Délibérément j'ai entrepris ce texte, j'en ai abordé l'écriture, en m'interdisant de lire les essais de François Barré et surtout ceux plus nombreux d'Olivier Kaepelin. Les écrits de ce dernier traitent de l'œuvre au plus près. Ils lui fournissent quasiment sa chronique et ses exégèses les plus accomplies, définissant les éléments de langage inéluctables pour qui se risque à ajouter ses propres *commentarii*. Mon ébauche ci-dessus me conduisait, visite faite de l'atelier, à le singulariser comme un « objet » en soi, mais inséparable de l'œuvre et de la vie de l'artiste. Puis atelier, œuvres et procédures de « fabrication » vus, explicités, illustrés en quelque sorte, j'ai été amené à ne plus pouvoir séparer, dissocier, atelier, œuvres, matériaux les composant, méthodes, musiques, lectures, danses, régulant le cours des procédures et, disons, une théorie esthétique et un récit de l'histoire de l'art, enchevêtrés, imbriqués, entrelacés, faisant bloc en un lourd et volumineux nœud insécable. Un *Gesamtkunstwerk* ? La superposition de strates renforçait, selon moi, cette lecture la subsumant dans un feuilleté de formes, de signes, de motifs, de signifiés, de surfaces matérielles manifestant leurs propriétés propres. Qu'ajouter aux écrits d'Olivier Kaepelin ? Sinon qu'il a su remarquablement percevoir dans cette œuvre globale s'ouvrant à elle-même, dès qu'une pièce la composant est décrétée achevée par l'artiste qui l'admet l'y inclut, une tension entre la forme née de formes la formant en ses matérielles épaisseurs et un lyrisme, une poétique : en fait, plutôt un glissement, chaque fois, délibérément arrêté par Yves Zurstrassen qui entend bien que chacune de ses œuvres soit une sorte de synecdoque de l'œuvre et inversement. Or, ce glissement arrêté, pourrait se caractériser par la sentence lapidaire fortement imagée et bien frappée par François Barré : « l'usine ou le cloître³⁸ ». Ce dernier cite sur ce point, pour moi rassurant,

Olivier Kaepelin, en appliquant à l'œuvre une sorte de traitement combinant l'interrogatoire socratique et l'élargissement symbolique d'un questionnement bachelardien. Cette psychanalyse singulière révélant un feuilleté de signifiés poétiques réaccorde le formalisme, lequel aspire à une monosémie quasiment autobiographique à l'*ut pictura poesis* mis à mal par Lessing puis – mais pour d'autres raisons – par Greenberg. Ce que ne récuse pas Yves Zurstrassen. D'autant que François Barré rejoint dans son approche Olivier Kaepelin en compliquant son propos – la réciprocité peut être avérée – pour la plus grande satisfaction de l'artiste constatant l'irréductibilité de son œuvre à toute projection impactante d'une interprétation la résumant. Elle reste cette stèle, un bloc, immarcescible et clos, tel l'étrange monolithe de 2001, *l'Odyssée de l'espace*. Cependant, François Barré, à l'instar de Kaepelin, entrevoit comme une fissure laissée volontairement par l'artiste comme pour délivrer son œuvre d'un enfermement déshumanisant, bien qu'à l'instar de Peter Halley, une grande part de chacune de ses œuvres semble pouvoir souscrire aux constats d'Ortega y Gasset : « Le peintre, indifférent, ne s'intéresse qu'à ce qui se déroule en coulisse. Il se moque de ce qui se passe alentour [...]. Son attitude est purement contemplative et il faut même dire qu'il n'observe pas la situation (l'agonie d'un homme mourant que vit sa femme) dans son intégrité ; le douloureux sens interne de celle-ci reste en dehors de son champ de perception. Il ne s'occupe que de l'extérieur, des ombres et des lumières, des valeurs chromatiques. Avec le peintre, nous sommes arrivés à la distance maximale et à l'intervention sentimentale minimale³⁹. » Ad Reinhardt, comme le signale Peter Halley, ne dit pas autre chose : « Les destins qu'une œuvre d'art montre ou raconte sont aux antipodes du vrai plaisir artistique, mais l'intérêt pour le contenu humain de l'œuvre est a priori incompatible avec la jouissance esthétique proprement dite. » Mais on sait que Reinhardt prohibait, je le cite dans la traduction faite par le traducteur de Peter Halley, les empâtements, les drippings, les effets de pâtes et qu'Yves Zurstrassen, *a contrario* de Peter Halley, est prodigue « d'effets de pâtes ». Mais ? Mais il en use bien davantage dans cet impressionnant « album » d'œuvres de petits formats rassemblées dans l'atelier, dans l'espace semi-clos qui leur est affecté non loin des emplacements productifs.

37. José Ortega y Gasset, *op. cit.*

38. François Barré, « Les voix du silence », in Yves Zurstrassen. *In a Silent Way*, *op. cit.*, p. 187.

39. José Ortega y Gasset, *op. cit.*



Réserves,
atelier du Val Fleuri, Uccle.

Il configure ces œuvres, à la fois œuvres autonomes, *loci memoriae*, tablettes de ses lois picturales, objets propédeutiques et probatoires, par des empilements de stases épaisses expressives de leur matérialité. Elles peuvent s'agrèger en un seul ensemble, une sorte de *liber veritatis* ou de boîte à outils – au gré des exigences fabricatrices de l'artiste ou d'une nécessité intérieure éprouvée. La plupart de ces « toiles » de petit format peuvent délivrer des dispersions aléatoires ou des agencements éparpillés, de leurs formes, de leurs motifs, parfois fragmentés, libérant des rythmiques, des scansions spatiales, des situations de déploiements provisoires, tout en faisant ostension de leur aptitude à la pérennité. Elles semblent en concentrer en des compositions, des rangements organisés, le thésaurus, en compacter le stock de motifs ornementaux. En fait, chacune à sa surface, rappelons-le, propose une combinatoire aléatoire, hasardeuse, distributrice de possibilités « narratives » – un peu sur le mode des cadavres exquis – manifestations d'un inconscient sélectif. Chacune d'entre elles est unique tout en s'inscrivant dans une suite qui n'est pas tout à fait une série. C'est comme si l'artiste avait décidé d'une ligne de partage dont l'aménagement territorial de l'atelier, parfaitement cadastré, exposerait la démarcation en ménageant des check-points de passage, des « commutations » au sens informatique. Il y aurait donc

ces œuvres-là, dont la matérialité objectale est parfois confirmée par le marouflage de la toile, support des motifs compilés à sa face, sur un panneau de bois lui assurant une réalité et, d'une certaine manière la soclant. En se définissant comme un rêveur éveillé, leur auteur fait d'elles, comme l'a dit Adorno⁴⁰, « les rêveries diurnes de la psychanalyse ». Mais cette dernière ne « fournit aucune indication quant à leur qualité et leur valeur ». Une autre citation d'Adorno décrit très bien, selon moi, l'apparente ségrégation instaurée par Yves Zurstrassen : « Les œuvres deviennent des faits. » Mais la psychanalyse passe en outre à côté de leur objectivité, de leur cohérence, de leur niveau formel, de leurs impulsions critiques, et de leur rapport avec la réalité non psychique. Finalement, elle manque leur « idée de vérité ». Il en résulte qu'elles offrent une vacuité où peuvent se condenser pulsions, affects, émotions à des fins de propagations lyriques primales, effusives, que l'on tiendra sous contrôle sans obligation de définition de « schémas mentaux » et de « processus intellectuels » nécessairement articulés voire soumis aux injonctions de « directives » et « d'intentionnalités » à visées nécessairement concurrentielles. Ce qui expliquerait que l'artiste semble les tenir et les préserver comme des objets précieux, objets sources, objets séminaux, objets faitiches/fétiches à forte charge. Une mise en parallèle avec la double production de Claude Viallat s'impose quasiment ici. Le distinguo très fort que fait ce dernier entre ses travaux, disons œuvres de Viallat de « grande peinture » et ses tauromachies disons autobiographiques révélatrices de sa personnalité, de son identité culturelle, n'est pas à tenir pour rien. Car à ces œuvres-là, œuvres apparemment plus « faites » – plus bricolées -, plus naïves, peut-être, plus mimétiques, sont donc fortement liées avec le désir et le plaisir. Il en naît, pour reprendre la terminologie des philosophes, une indissociabilité « complétive » dans un jeu de plis et de déplis.

~

Je ne sais pas si le modernisme a « été victime d'une mauvaise interprétation » ainsi que l'a déclaré Peter Halley, mais cette assertion lui a permis de définir de manière pertinente les conditions de sortie et du dépassement de l'académisme sclérosant du retour vers le passé d'un

prétendu postmodernisme qui n'est selon lui qu'un « pré-modernisme ». Car le retour à la perspective, à l'unité de l'objet d'art, à l'expression humaine, à la « sensibilité » ne sont qu'un retour aux stratégies du XIX^e siècle, exploitées par les artistes contemporains « rétrogrades ». Peter Halley, dans ses essais, expose une sorte de programme formel et conceptuel étayé par un commentaire à première vue surprenant d'un texte manifeste et polémiste d'Ortega y Gasset, dans lequel ce dernier dénonce et déplore le sectarisme des extrémismes politiques, selon lui totalitaires. Il en est résulté la propagation d'une mauvaise interprétation, complètement erronée, du modernisme, obérant ses inventions formelles les plus novatrices. C'est pourquoi, cet auteur prône l'instauration d'un système politique en totale opposition aux croyances fausses et fanatiques des hérauts avant-gardistes. Pour Ortega, souligne Peter Halley, ce système politique, c'est le libéralisme : « Le cri le plus noble qui ait jamais été poussé sur cette planète. » Il me faut passer, ici, sur les analyses que produit Peter Halley des effets induits de l'engagement, du simulacre miroitant de Baudrillard et de sa défense d'une historicisation de la nature. La séduction déshumanisante en émanant a, peut-être, détourné selon Peter Halley les artistes et le public « d'une analyse sérieuse des problèmes fondamentaux de la culture sociale ». La « froide répartition des espaces disciplinaires de Foucault » est autrement révélatrice « du signifié voilé du pouvoir à travers la consolidation de la position de classe ». Mais Baudrillard a clairement formulé « la précession du modèle, de tous les modèles sur le moindre fait ». C'est bien cette mise en forme visuellement signifiante que, nous l'avons suggéré, opère Yves Zurstrassen à une double fin : créer une peinture relativement autonome dans son « langage » figuralement abstrait et l'établir en analyse visuellement critique.

~

La rupture avec la fiction mimétique, avec l'illustration descriptive d'un « sujet », ne pouvait avoir que deux conséquences : ou l'exaltation d'un réalisme absolu dont les œuvres devaient montrer très vite qu'il était un simple mythe, ou l'emprise absolue et proclamée du peintre sur ce qu'il représentait : « Cette métamorphose du monde en tableaux qu'avaient

entreprise Manet et Daumier. » C'est-à-dire cette annexion qui, suggérant que l'artiste crée son monde, le fait virer au démiurge comme Picasso ou au correcteur sensible, humanisant la Nature livrée à Adam et Ève après leur désobéissance, comme, disons, Matisse. On peut à leur propos dire, qu'en même temps, ils poursuivent cet avènement du fait pictural inauguré par Manet. C'est pourquoi Malraux rappelle ce fameux passage d'une lettre du 16 janvier 1852 de Gustave Flaubert à Louise Colet : « Ce qui me semble le plus beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style [...] un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible. » Mais Malraux ne croit pas à l'art pour l'art. Peut-être veut-il nous signifier que l'on peut se passer de l'*historia*, de la description du spectacle, mais pas du récit, c'est-à-dire de « l'art lui-même » ? On peut croire que Malraux suppose pour une œuvre peinte qu'elle se soit dégagée de la fiction pour atteindre à « la peinture ». La « réduction du monde » – on croit entendre Lévi-Strauss – en un « univers plastique individuel », c'est en quelque sorte l'affirmation de la force d'un style. Pour Malraux, c'est une suite de reproductions et ses effets qui la font voir et la célèbre : « Qu'on ait ou non admiré Rubens parce qu'on voyait en telles de ses toiles les moins flamandes l'égal de Titien, est secondaire devant l'album qui réunit tout l'œuvre de Rubens. Cet album est un monde fermé. *L'Arrivée de Marie de Médicis* ne s'y compare à aucun Titien, ne s'y compare plus qu'aux autres peintures de Rubens. Et le portrait de sa fille de la Galerie Lichtenstein, telles esquisses, le *Philopœmen*, y prennent un autre accent⁴¹. » Parmi les peintres de cette génération qui ont bien compris ce fonctionnement des œuvres dans l'Œuvre, tout en contestant la précellence de la « reproductibilité » technique, cette obsession malrucienne, pour la créer, la constituer, l'établir, la faire avancer, vivre et se renouveler, dans ses hésitations, ses avancées, ses apparents reculs, ses boucles et ses projections, c'est bien, avec Peter Halley et Jonathan Lasker, Yves Zurstrassen.

41. Pour tout ce paragraphe, voir André Malraux, *Psychologie de l'art. Le musée imaginaire*, Genève, Albert Skira éditeur, 1947, p. 19-20.