



18.03.14 - STILL LIFE, 2018
Huile sur toile, 220 x 195 cm

François
Barré

L'atelier du peintre

La règle
c'est le jeu

On the road

Yves Zurstrassen connaît durant son enfance et sa jeunesse les rêves d'une liberté découverte. Revenu à la maison, il annonce qu'il ne veut plus étudier mais devenir peintre. Il apprend le graphisme au Centre des Arts Décoratifs (CAD) de Bruxelles et s'adonne à l'illustration. Il est pressé, quitte définitivement les études et le foyer familial. La vie de peintre commence à dix-huit ans. Il loue un grenier et peint tandis que les petits boulots se succèdent. En 1979, à 23 ans, il fait une première exposition dans le loft d'un ami. Grand succès ; nombreux visiteurs ; interventions spectaculaires de jeunes danseurs de la troupe de Béjart... Il part vivre un an en Grèce et en Crète.

Libre comme l'air et son souffle des temps nouveaux – de paroles et de musiques *On the Road, Again* et de *Woodstock*, encore – Zurstrassen vague à la découverte de l'inconnu. Et survient ce qu'il relate comme son « rêve crétois » : un éblouissement, un dépassement qui n'est pas un récit mais le sentiment d'un passage, la fin d'un temps et comme un embarquement. Tel le prisonnier de la caverne décrit par Platon, il se détourne des ombres portées des années passées pour avancer vers la lumière, la connaissance, les idées et les merveilles du monde intelligible. Il ne suit plus le chemin mais le crée. Il aime Mark Tobey (illumination, lumière, constellation, voyage mental) et Hermann Hesse dont il lit avec passion le roman *Siddhârta* et les écrits qui, fort prisés à l'époque – je fus pareillement captivé – exaltaient la recherche de soi, les voies du syncrétisme et l'éclosion initiatique. Un reste de mysticisme, une relation fusionnelle, panthéiste, à la nature continuent de l'habiter. Parfois, évoquant

YVES ZURSTRASSEN

l'emportement des moments de peinture en plein air en Espagne ou en France, il est – dit-il – comme dans un état de transe. « J'étais un filtre, traversé par la lumière et ses variations. »

Une mutation s'opère. Son parcours est alors jalonné de rencontres substantielles qui le transforment et le révèlent à lui-même, entre hasard et nécessité. Deux « chocs » – tous deux au Centre Pompidou – vont ainsi le remuer et l'affermir : Pollock en 1982 et de Kooning en 1984. Il commence à la même époque de capture et de provision, à s'intéresser à la musique répétitive, notamment de Steve Reich. « Elle était comme des baguettes qui dansent dans l'espace. Là aussi j'étais un filtre. Je me mettais en condition pour la recevoir. » Cette acculturation aiguise sa curiosité et nourrit son accomplissement. Multipliant les rencontres, il s'écarte des élans qui emportent pour se tourner vers la force d'un travail, d'une création à l'échelle de l'homme. Sa peinture est ample, allègre, s'épanchant en grandes voltes de couleurs qui se côtoient et se pénètrent. Sensualité, fusion/effusion, harmonie dionysiaque, chorus. Un flot s'écoule, un paysage se révèle. Il bouge. Ces toiles exultent ; d'une lignée qu'aurait pu reconnaître Willem de Kooning écrivant : La chair est la raison pour laquelle fut inventée la peinture à l'huile. » Elles se vendent très bien de 1989 à 1993.

À la fois ogre et gourmet il puise en lui-même pour apprendre des autres, entrer en peinture et longuement éprouver les œuvres anciennes et celles du temps présent. Il se dit autodidacte mais connaît d'expérience les maîtres et les compagnons. Fort de leur histoire, il sait les obstacles et les pièges qu'il lui faudra éviter : le désir de plaire, de répondre plutôt que d'interpeller et l'absence d'un geste qui fonde et dit une singularité. Plusieurs années plus tard, peu après le début du nouveau siècle, il entend justement les dangereux conseils que peuvent prodiguer marchands et amateurs, convaincus que l'art doit plaire et qu'il faut donc arrêter la croissance d'un artiste pour qu'il reste à jamais figé dans la reproduction de soi, d'une manière et de formats qui, à ce moment, ont l'heur de séduire.

De telles exhortations peuvent étouffer des talents et transformer l'or en plomb. Il sent cette menace et le risque encouru de se travestir en restant sur place, de se trahir en s'imitant ; de devenir une copie de soi. D'autres avant lui ont su résister. « J'essaie de ne pas m'habituer à ce que je fais », affirmait Robert Rauschenberg. Il continuera donc de chercher, de douter et d'avancer sans répondre à une commande. Il sera, quoi qu'en pensent les tenants du spectacle, du côté de l'offre, du don. Et peu importera désormais la réception de son œuvre. Elle sera sienne et pour le devenir lui imposera de forger une identité, une relation singulière au monde et à soi. Cet entre-deux prend en

charge et transcrit le poids d'une vie, le bien d'une personne et son appartenance singulière à une histoire de l'art ; à ce que celle-ci apporte à la venue d'une œuvre et à ce qu'en retour l'œuvre changera du cours du temps. Il sait la force et la complexité d'un geste fondateur, de son tranchant et de ce qu'il dégage pour l'avancée temporaire d'un seul, hors des chemins battus, avant de devenir l'affluent d'une histoire. Il n'affirme jamais que tel sera son destin. Nul ne peut l'affirmer. Mais il sait qu'il faut en passer par là ; marcher et sortir de la caverne. Il croit et recherche ce geste fondateur, qui fait trace et perpétue une identité. Baselitz, Ryman, Richter ont montré la voie... « Considérez bien, Monsieur, que ce ne sont pas des choses que l'on peut faire en sifflant. » expliquait Nicolas Poussin au roi Louis XIII à propos de sa peinture.

Revenu au pays et sorti des chemins propédeutiques, Yves Zurstrassen doit avancer seul. « Comment être libre après 2000 ans de peinture ? » interroge-t-il. En fixant ses propres règles. En en jouant, car la règle c'est le jeu et qu'il n'y a pas de liberté sans orée, de trace sans écart.

L'empire des signes

Le « contexte » est fondamental et détermine ce que nous sommes : de quelque part et d'un temps donné. Entours et alentours, objets et sujets, usages et circonstances forment le contexte de l'œuvre peinte mais différent selon que celle-ci est figurative ou abstraite. La première tend à représenter et décrire le réel. Elle est un récit. L'abstraction – originelle chez Zurstrassen – congédie cette réalité donnée à voir pour en appeler à un ordre plus vaste, à une *cosa mentale*, englobant l'esprit – « Lorsque l'on ne représente pas les choses, il reste plus de place pour le divin », pensait Mondrian – et la société tout entière. Le réel, car il existe encore, est absorbé par le visible qui agit telles la musique et la poésie¹. Yves Zurstrassen vit cette inclusion de son œuvre à un contexte plus large dont il est partie prenante et que sa peinture doit éprouver. Il ne suffit pas, pour être peintre totalement, de poursuivre ce qui est commencé et qui peut-être tend à prendre le dessus, emporté par sa propre force, son chant, son envol. Il faut encore maîtriser ce courant pour s'en enrichir et donner du temps à la passion ; de la patience peut-être. « Pour que le peintre puisse aborder sa propre peinture, il doit s'en dégager² », être soi davantage sans ignorer les voisinages et les parentèles. Zurstrassen le sait et connaît ses contemporains, Christopher Wool, Philip Taafe, Jonathan

1. Apollinaire avait, l'un des premiers, pressenti cette mutation : « On s'achemine vers un art entièrement nouveau qui sera à la peinture, telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la littérature » in *Les peintres cubistes 1913*, Éditions Hermann 1965, Paris.

2. Les citations sans indications d'auteur sont d'Yves Zurstrassen, tirées de conversations ou extraites d'un texte que j'ai écrit en 2009 intitulé « In a Silent Way » pour un ouvrage Yves Zurstrassen. *In a Silent Way*, 2001-2009 paru en 2010 aux Éditions du Regard, Paris.

Lasker... et comment, avec eux, un paysage se forme et l'inclut. Mais il ne saurait y trouver la communauté d'une école ou d'un mouvement. Cette tentation n'est pas la sienne. Sa peinture participera d'une identité polymorphe incluant un temps présent perçu comme un empire des signes.

Lorsque Fernand Léger puise dans le spectacle de la ville les signes de sa modernité : objets usuels, appels et lumières de la publicité, du commerce et de la communication, il initie un renouveau de l'art s'emparant du quotidien, des usages et de la technique. Zurstrassen est fasciné par la multiplication des signes graphiques venus de l'ornement, du décoratif, de l'imprimerie, de l'économique et maintenant de la révolution numérique.

Une constellation sans fin d'éclats visuels accompagne tous nos actes, se répand comme une infime pulvérisation et donne à l'air une atmosphère saturée qui n'est plus celle d'Arletty et de *l'Hôtel du Nord*, mais celle de la mondialisation, du big data et d'une sémiotique graphique généralisée. Il ne manque jamais de retenir, de saisir ces présences graphiques, rassemblées dans des livres ou ponctuant l'espace de la ville. Il les photographie. C'est une prise. Non un élevage de poussière mais un patrimoine iconique, une collection active de codes et de signaux. Pour aller plus loin, il faut, disait Dubuffet, «trouver de nouvelles grilles». L'entrée en peinture de ce peuple muet de formes véhiculaires, utiles ou gratuites, entraîne de multiples évolutions. Il convient d'abord de les recenser et de les transformer en ressource picturale. Un gigantesque rouleau de papier fin acheté dans une imprimerie fournira le matériau nécessaire aux découpes d'icônes ; puis le papier blanc sera transformé à l'aide d'un logiciel numérique en une dentelle-pochoir répondant aux dess(e)ins d'Yves Zurstrassen. À la fois mémoire et projet, ces feuilles accumulées au fil des ans et des œuvres demeurent comme autant de documents matriciels rangés dans de vastes boîtes. Plusieurs milliers d'entre elles sont en attente de nouveaux usages et de nouvelles recrues.

À partir des années 2005, leur présence deviendra part entière de la création plastique et véritable invention picturale sans relation avec une histoire du collage ou du pochoir. Ces flèches, ces formes géométriques ou florales, ces étoiles, ces spirales, ces tressages, ces roues dentées, ces pignons, ces ressorts, ces volutes... patterns, trames, motifs vivront et vibreront dans les toiles, les armeront, les structureront, cacheront ou révéleront, seront fond ou surface, sens dessus dessous, arrière-plan ou frontispice, évidence ou égarement, temps piégé (quand le dernier apparu n'est pas le dernier peint), yin et yang, explosion ou écho... Leur apparition scelle une identité nouvelle, ce nécessaire geste fondateur, impliquant une singularité, une signature, un

changement de statut, d'échelle (comme un personnage de fiction) et de signification matérielle du signe, devenu figure et objet ; activité même dans la toile. Véritable gisement de mémoire, ces icônes, ces *grids* aux affluences infinies dégagent, dans la verticalité même des dévoilements et recouvrements, une profondeur de champ nous menant d'un palimpseste à l'autre. Apparues sur une toile puis se retrouvant différentes sur une autre, elles instituent d'étranges consanguinités.

La trace et l'écart

Le travail d'Yves Zurstrassen produit une mémoire en même temps qu'il se projette dans une œuvre nouvelle. Celle-ci se nourrit de celles qui l'ont précédée puis devient à son tour recel et ressource. Volatile et oublieuse, la mémoire doit, pour faire trace, être organisée et mobilisable à tout moment. Le big data des icônes rassemblées, utilisées, devenues formes créées et réutilisables en est une première et partielle réserve. Viendra ensuite un recensement, de l'ensemble des œuvres achevées, photographiées, accompagnées des éléments descriptifs leur afférant. Réunies dans des albums mis en forme depuis les années 2000 par Yves Zurstrassen et échelonnés selon un ordre chronologique, elles s'inscrivent dans la montée progressive d'un catalogue raisonné. Ces albums de format A4, ont déjà permis d'inventorier au printemps 2019, 2124 pièces. Pour Zurstrassen, ces « recueils » ne sont pas des documents achevés réservés à des études ultérieures et à des lecteurs futurs mais des outils de reconnaissance et d'approfondissement d'un usage quotidien. Nul ne sait où il va s'il ignore d'où il vient. Toute création est transformation et porte en elle une trace d'un avant. Le fleuve d'Héraclite où l'on ne peut se baigner deux fois dans la même eau reste cependant le même fleuve. Ainsi sommes-nous semblables et multiples, n'ayant réalisé qu'une part de nos possibles. Zurstrassen ne les réalisera pas non plus mais se sera donné les moyens d'une cartographie des figures nées de son travail et renfermant l'infinie combinatoire de ses inventions³. On peut ainsi se retrouver, mesurer l'ampleur d'un reste et la permanence de notre inachèvement.

Cette connaissance des chemins parcourus rendue possible par la mise à disposition de ces poches de mémoire révèle une telle amplitude de trajets/projets en devenir qu'elle dégage l'horizon plutôt que de l'embrunir. Elle est l'échappée belle, la règle qui libère et agrandit. « Le moment favorable

3. Raymond Queneau dans *Cent mille milliards de poèmes* (Gallimard, 1961) a, selon le principe « ergodique » (permettant d'extrapoler d'une réalisation unique à la totalité d'un processus aléatoire), offert au lecteur-manipulateur un objet-livre animé ressemblant à un espace de vision et

de sens quasi infini. L'œuvre du peintre – mais c'est lui qui choisit d'assembler tels ou tels extraits et non une foule de lecteurs anonymes – possède ce même inépuisable potentiel qu'est le conservatoire d'une vie. Ainsi retenue, elle excèdera à jamais l'énergie du créateur.

se situe justement quand on échappe aux règles... Chaque fois que tu commences un tableau tu ne sais pas où tu vas, tu découvres un pays inconnu. La liberté impose d'aller plus loin. » Ce marathonien y va donc et s'en explique : « La mémoire parce que je doute. [...] Pour rester au plus près de moi-même. [...] Souvent je revisite des virus que je n'ai pas développés. » Ce principe de contagion donne à la viralité un air de fête et de longue patience.

La peinture de Zurstrassen empreinte d'élans lyriques et de sémiotique mêlés trouve sa dimension dans de grands formats. Mais le travail sur de petits formats y tient une place particulière, entre esquisses et études. Le terme peut y rester ouvert et l'inachèvement prometteur. Il est dans l'atelier un espace de conservation dédié à cette production où ces avant-projets et cheveu-légers de la garde du peintre sont rangés, serrés les uns à la suite des autres, par dates, et surmontés par une photographie (elle aussi d'un petit format) faisant signe et rappel au prospecteur examinant ses terres. On est là au niveau des mezzanines où sont accrochés des toiles achevées ; mais tout au fond, dans une sorte de couloir qui peut échapper au regard du visiteur et dans lequel deux personnes ne peuvent avancer de front. Il y a du mystère en cet endroit, un composé spécifique pouvant évoquer un meuble à secret, un râtelier d'armes ou des réserves de semence pour de prochains jardinages. Yves Zurstrassen aime s'y promener ; parfois après avoir repéré une toile ancienne dans un album. Les floraisons de ces petits formats précèdent souvent le chantier d'un grand. « Chaque toile est préparée. Je dispose les petits formats au sol, je les inverse, intercale, superpose. »

Par ce retour aux sources, l'œuvre n'est pas du seul moment de sa réalisation mais du temps long d'un voyage. Le peintre, sans cesse en mouvement, ne mesure son pas qu'à l'étendue d'un trajet. La pression de l'instant s'inscrit dans la durée, dans le doute et la recherche ; au bout du compte (inatteignable), dans une indispensable lenteur. Pour surplomber sa propre peinture, Zurstrassen devra la parcourir et « l'apprivoiser ; il y faut beaucoup de temps, comme s'il s'agissait d'une personne. Tout notre système actuel va à l'encontre de cela. » Cette lenteur active permet d'ancrer une diversité d'expressions dans une filiation et une cohérence. Il est périlleux, et c'est l'affaire des historiens, de vouloir jalonner l'œuvre d'une vie en y distinguant des séries, des bonds, ou la permanence d'un éternel retour. Chez Zurstrassen le métissage des grilles et des fenêtres, des bords et des débords pourrait donner aux regardeurs nécessaires le sentiment de découvrir une suite de toiles fugueuses, sans liens ni commune mesure. C'est l'inverse qui est vrai. Le chaînage enjambe le temps et assigne à la forme qui fut, il y a vingt ans déjà, la vivacité d'une répartie dans une conversation d'aujourd'hui. « En atelier, face au support, je

joue la surprise de l'ouverture, quand j'enlève les formes découpées avec une machine à lettrage. » Lorsque le jeu outrepassa la règle, le peintre peut exulter et prendre plus de plaisir que de raison.

La fabrique du sensible

L'activité du peintre est double. Artiste et artisan, il conçoit puis fabrique. Un atelier lui est nécessaire pour travailler, disposer d'un espace à la mesure de sa création, trouver son « coin du monde ⁴ ». Lieu et lien entre l'artiste et son temps l'atelier, ouvert ou caché ; usine, palais, grenier ; grotte ou belvédère, est un autoportrait. Certains tels *L'Atelier du peintre* de Courbet ou celui de Rodin sont à la fois dédiés au travail et à la réception. D'autres, ceux de Francis Bacon ou d'Eugène Leroy semblent reclus et secrets. Zurstrassen a grandi avec son atelier comme chacun le fait avec des vêtements ; au fil des ans. Le rêve d'un atelier porté dans les nuées se réalisera peu à peu. Il exige de la peine, de l'argent, de la raison et du plaisir. Je connais des ateliers plus grands que les artistes qui y travaillent et d'autres insuffisants pour leurs appétits. Celui de Zurstrassen est à la juste mesure : immense. Partie prenante de son projet, il est espace de vie et de travail où respirer l'air même qu'on y insuffle. Texte et contexte. C'est un palais idéal, une demeure pour des nymphéas, une fabrique du sensible « pour y penser ses propres pensées⁵ ». À partir d'un premier bâtiment industriel de dimension réduite situé à Uccle, bientôt prolongé et multiplié, les gestes ont joui de leur ampleur, les toiles de leur format, la mémoire de ses repaires. Tous les matins, l'ouvrier part de chez lui à sept heures et traverse Bruxelles. Lorsqu'il arrive à l'autre pôle, au Val Fleuri, il est de nouveau chez lui. Tous les espaces, tous les instruments sont là ; pour la peinture. Le bâtiment originel devenu antichambre de la fabrique et reconstitution d'un cadre domestique ouvre sur le vaste espace de travail entouré de mezzanines, recevant sous une verrière haute une lumière zénithale. La déclivité du terrain a permis de créer un autre niveau en rez-de-jardin disposant de deux grandes salles dont la dernière est devenue selon l'accrochage organisé par Zurstrassen le lieu de confrontation et de mise en relation des dernières créations ou des toiles bientôt destinées à une exposition. Un sous-sol naguère occupé par le studio numérique est devenu l'une des réserves des toiles achevées. Cette description, ce plan ne sauraient rendre à ce lieu sa vraie nature de « coin du monde » déjà évoquée.

L'ampleur, le silence, l'entremêlement savant et désordonné du déjà là et de ce qui est encore en attente donnent au visiteur le sentiment de tra-

4. Gaston Bachelard, « La maison est notre coin du monde », in *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1961.

5. Frédéric Nietzsche, *Le Gai savoir (Une Architecture des contemplatifs)*, Collection Classiques de la Philosophie, Gallimard, 1939.

verser un temps suspendu, un prologue à une mise en « œuvre » à laquelle il ne sera pas convié. Elle est déjà accomplie ou le sera dans le silence et la présence du seul corps du peintre. La procédure est établie, la mémoire et la trace ont été inventoriées et le seront encore. Tous les outils – « j'ai toujours aimé les outils » – sont en place. Les machines ici à l'ouvrage⁶ sont au mieux de la performance. Les toiles vierges tendues serrées sur les châssis selon le souhait du peintre ont depuis toujours la même texture légèrement grenée. Les couleurs sont composées, expérimentées et retenues dans des centaines de flacons étiquetés. Les fonds, devenus majeurs dans les dernières pièces sont testés sur de grands pans, étendus dans l'atelier. Les nappes de dentelles iconiques attendent d'entrer en scène. Les formes anciennes reconnues dans des toiles achevées ou présentes parce que gardées après arrachement serviront des œuvres futures. Dernièrement, partant de ces témoins formels retenus, Zurstrassen les a agrandis en découpant des papiers aux couleurs vives et les a disposés sur un plan horizontal, pour les assembler selon des accointances nouvelles. Puis il les a photographiés et affichés sur un grand panneau, sorte de journal d'un futur antérieur, situé à l'endroit même où il peint.

Près de là, à l'entrée de l'atelier, existe un mur du son constitué d'une multitude de tiroirs au format de CD, contenant des enregistrements de musiciens aimés. Si la musique s'absente lorsque Zurstrassen commence à peindre *In a Silent Way*, cet accomplissement ne saurait advenir sans un long parcours préalable. La musique n'y est jamais accompagnement mais nourrissement. Le son est restitué, cela va de soi, par des enceintes aux qualités acoustiques sans pareilles. Ce sont, dit-il, « des musiques pour peindre » qui rassemblent jazz et musique contemporaine ; plutôt *free* et emportées. Citons parmi de nombreux autres Ornette Coleman, Eric Dolphy, Evan Parker... et en majesté, celle dont il ressent le plus profondément une proximité fracassante et inventive, Joëlle Léandre, contrebassiste et vocaliste qui sait, elle aussi, la valeur du silence.

Ce grand atelier, entre l'usine et son pont roulant, le cloître et son silence, on ne le quitte pas sans percevoir qu'un secret nous a été livré qui incorpore le peintre et sa peinture et ne passe pas par les mots ; qu'une connaissance de soi et du temps présent, de l'histoire d'un art et de celle d'un homme nous ont fait signe et ferons trace. Ce créateur profus qui nous dit se méfier de ses « états de lyrisme » mais vivre « toutes les extases » dans son atelier, continue d'avancer « le plus loin possible des mondanités et des sollicitations » ; sur les chemins de la liberté.

Le feu couve

Voilà vingt ans que cette recomposition par les signes est intervenue, née d'un combat entre la pulsion et la raison. Histoire légendaire de deux vies résidant en un seul, s'épousant, se rejetant et s'aimantant. L'une invoquant la montagne où se perdre, l'autre la force des modèles et de leur articulation. L'une et l'autre se chevauchant. Ces deux mondes, aux tendances éloignées se lisaient en chaque toile, dans une rencontre les mêlant en adjonctions et communauté lyrique. Fort de cette expérience, Zurstrassen entreprit une analyse de chacun des composants de ses toiles à la fin des années 2010. En 2011, à la Fundacion Antonio Perez, à Cuenca en Espagne, il déclarait « L'expérience très riche du noir et blanc m'a révélé mon identité » et exposait des toiles jouant de cette bichromie. Puis en 2013 il inversait le jeu des collages et décollages « les motifs découpés, qui venaient se poser à la surface de la composition changent de place pour venir recouvrir le fond⁷ ». Cette permutation a profondément infléchi la structure des œuvres et introduit des compositions plus géométriques dans la division de l'espace de la toile et la répartition des couleurs. Si la puissance lyrique peut encore jaillir, un travail de méthode a été accompli, qu'on pourrait appeler une mise en toile par analogie à une mise en page. Un ordre architectural est apparu, différent de celui d'un paysage, en donnant au fond une force de socle de couleur et en divisant la toile en pans distincts séparés par des failles. La couleur continue de circuler dessus et dessous, les icônes sont toujours là mais participent d'une armature plutôt que d'un épanchement. Des familles, des séries se constituent comme autant d'expérimentations menées jusqu'au terme de l'intensité, dans l'ordre savant des variations.

Une telle avancée, radicale et tenue, vient de loin, de réserves cumulée, d'incertitudes choyées et de risques pris, de gai savoir et d'un magistère longuement établi mais jamais invoqué.

En attendant les jours nouveaux.