

Programme pictural polyglotte

Yves Zurstrassen et l'abstraction contemporaine

Harald Kunde

Celui qui a vu les travaux actuels d'Yves Zurstrassen en original et dans les conditions d'éclairage idéales de son atelier bruxellois est impressionné par leur fraîcheur et leur resplendissante présence dans l'espace. Dès les premiers moments d'une telle rencontre – les considérations d'histoire de l'art étant reléguées au second plan au bénéfice de la perception immédiate –, les premières émotions se font sentir, émotions dont la qualité décide souvent de la suite et de l'intensité d'une possible approche. C'est ainsi que s'instaura, lors d'une récente visite à l'atelier, une profonde confiance en la capacité de représenter des situations complexes universelles ; des grands formats paraissant au repos semblaient chargés d'une assurance sensuelle et dégageaient une profonde vitalité. L'interaction entre le miroitement des pigments, au chromatisme souvent méditerranéen, et les innombrables idiomes picturaux communiquant les uns avec les autres générait un mouvement inhérent à l'œuvre qui bouleversait les paradigmes et les schémas traditionnels et faisait ainsi valser les relations établies. Semblables réactions se manifestent d'ordinaire plutôt rarement dans la fréquentation de l'art abstrait et témoignaient qu'une bonne dose de contemporanéité avait été administrée ici aux conventions de l'art non figuratif, contemporanéité dont il fallait encore explorer la nature intellectuelle et matérielle. À cela se mêlait le sentiment d'être tombé par hasard, au cœur de Bruxelles, situé au point de frictions parfois problématiques entre les mentalités francophones et flamandes, sur un lieu où règnent des énergies très différentes, plutôt d'inspiration new-yorkaise, ayant donné naissance à cette fameuse contemporanéité, constituant ce réservoir labyrinthique de références où Yves Zurstrassen puise avec assurance pour son travail. Dans cette mesure, la polyphonie visuelle donnée à voir correspondait tout à fait à la synthèse de réalités qui se réalisait ici. Il y avait donc une absolue nécessité à l'examiner pour trouver le fil conducteur permettant d'accéder à ce labyrinthe.

Aux coups d'œil suivants ces références s'éclairent, ainsi que pendant les conversations, révélant un artiste à l'esprit vif, parfaitement informé, qui possède les diverses tendances de l'abstraction, des modernes jusqu'à la période contemporaine, et s'inscrit délibérément dans le discours postmoderne de la déconstruction et du décollage. Ainsi, au cours de l'élaboration de son œuvre, Yves Zurstrassen a développé diverses affinités, avec le geste des informels notamment, avec la surcharge ornementale et l'introduction de motifs appartenant à la culture de masse dans la mouvance du *pattern painting* également, sans toutefois les figer dans une "signature" répétitive et commerciale.

Au contraire, son œuvre foisonnante se distingue par une grande franchise et de rapides changements de perspectives. Les ruptures et les fractures structurent ces circonvolutions, sous-tendues par ce savoir propre à l'ère des médias, qui sait que rien

ne saurait revendiquer une éternelle validité et que les aspirations à l'autonomie et à l'absolu des abstraits classiques de la période moderne ne peuvent être qu'anachroniques dans les conditions actuelles. Dans cette mesure, Yves Zurstrassen est également à l'opposé des projets "héroïques" des pionniers, de Vassili Kandinsky et Kasimir Malevitch à Piet Mondrian, ainsi que des géants de l'après-guerre, Jackson Pollock, Barnett Newman, Ad Reinhardt ou Mark Rothko, tout en gardant une distance pleine de respect mais néanmoins infranchissable.

Ce sont les stratégies plurielles de l'abstraction contemporaine qui l'intéressent et sur lesquelles il se concentre pendant d'amples phases de travail. Pourtant, il reste toujours très conscient des multiples ramifications de ses racines européennes et insiste à maintes reprises sur la continuité d'une tradition picturale qui, finalement, s'est avérée plus forte que toutes les condamnations de l'avant-garde, dans le sillage de Marcel Duchamp et de Marcel Broodthaers. La vitalité de la résistance de la peinture n'a jamais cessé de fasciner Yves Zurstrassen.

Puis, d'autres noms émergent de ce flot de grands inspireurs et pourvoyeurs d'impulsions : Gerhard Richter, bien sûr, mais aussi Jacques Villeglé, Emilio Vedova...

Nous abordons aussi, dans ce contexte, le facteur de simultanéité, qui désigne le fait que divers artistes travaillent au même moment sur des problématiques apparentées mais ne prennent connaissance de leurs travaux réciproques que bien plus tard, chacun développant de façon originale son propre langage formel, les références communes n'apparaissant en pleine lumière qu'avec la distance générationnelle.

Trois autres noms d'artistes surgissent, tous trois appartenant à la génération d'Yves Zurstrassen et vivant à New York : d'une part, Jonathan Lasker, dont les travaux paradigmatiques sont l'illustration parfaite des modes de représentation non figurative en même temps qu'ils accordent une importance particulière à la lutte interne entre présentation et représentation, entre les textures picturales et graphiques, entre l'hermétisme inhérent au tableau et la transparence au monde. D'autre part, Philip Taaffe et sa contribution essentielle à la réhabilitation de l'ornement dans l'art, en tant qu'"universel culturel", dont les strates picturales au chromatisme intense créent un espace efficace pour les références historiques et sociales des signes qu'il adopte. Et, pour finir, Christopher Wool, dont les travaux, où alternent des applications en aplat, des superpositions successives, une spontanéité gestuelle et un calcul imprégné d'ironie, produisent un effet fascinant. Trois attitudes artistiques avec lesquelles Yves Zurstrassen ressent depuis longtemps une certaine parenté. Il reconnaît la nécessité de tenir compte de ces points communs et de cette nouvelle peinture abstraite qui revendique l'intégration d'aspects du quotidien, de la société de consommation et de la culture médiatique comme autant de générateurs de formes et cherche à refléter la réalité sociale par le biais de l'art. Toutefois, il serait très souhaitable d'avoir des interfaces avec cette réalité. On ne saurait continuer de réagir à cette relation tendue entre existence et transcendance selon les canons traditionnels de l'abstraction, en favorisant le détachement du monde, la réduction à l'essentiel et l'ascèse. Au contraire, il faudrait une abstraction programmatiquement ouverte à la vie. Une telle abstraction mêle les paradigmes, perturbe les ambitions puristes et ne craint pas les motifs, ornements et arabesques. Elle tend, en somme, vers le chaos de la vie.

Si l'on considère les œuvres plus récentes en tenant compte de ces prémices, on constate qu'elles se conforment systématiquement à ce programme, ou, mieux encore, qu'elles le concrétisent par éruptions hybrides. À titre d'exemple, nous prendrons un travail dont le titre indique sa date de réalisation – un procédé qu'Yves Zurstrassen pratique depuis longtemps et qui souligne que toute association thématique ou narrative propre à mettre l'accent sur une temporalité très concrète est caduque. Un format figure très équilibré, le *090415*, se présente d'abord au spectateur comme une surface plusieurs fois vitrifiée où subsistent et coexistent des traces d'élans gestuels et de décollages de motifs à trous qui génèrent de fortes tensions. L'effet majeur provient de l'extrême intensité des couleurs, du rouge et du jaune qui évoquent une incandescence, un flamboiement de la surface et intègrent toutes les formes en suspens dans un courant thermique vertical. Le second aspect qui saute aux yeux est la complexité des nombreuses couches picturales : au moyen d'un procédé complexe mêlant entrelacs de peinture et insertion d'ornements ensuite enlevés, Zurstrassen obtient des stratifications matérielles et mentales pouvant être considérées comme des palimpsestes du présent. Les applications les plus récentes recouvrent l'existant en le réécrivant, les motifs dévoilés donnent à voir des points de vue vers des plans en profondeur.



09 04 15, 2009
290 x 240 cm
Oil on canvas

Il importe alors de savoir qu'avec sa pratique du décollage, Yves Zurstrassen ne peut parvenir à cette complexité de l'organisme pictural en devenant en recourant à des constructions successives, mais qu'il doit pratiquement opérer en partant d'un résultat dont il a l'intuition. Grâce à l'application de motifs et ornements au début du processus, puis à leur recouvrement couche par couche, le moment où ceux-ci sont soigneusement détachés à la pincette recèle une certaine dose de surprise et d'imprévisible et a fonction de contrepoint dans un dispositif d'ensemble conceptuel. C'est de cette manière que se renouvelle sans cesse cet état productif à mi-chemin entre l'intuition et la conceptualisation ; un état, du reste, que savaient provoquer les pionniers du décollage d'affiches, tels que Mimmo Rotella et Raymond Hains – des artistes qu'Yves Zurstrassen apprécie beaucoup – quand ils rompaient la continuité bien lisse des messages affichés en mettant à jour les couches précédentes par arrachage. Mais, contrairement à ces derniers, leur successeur utilise des motifs et modèles qui empiètent sur la totalité d'un fond ornemental, il a recours à des formes à connotations islamiques tout comme à des séries géométriques, florales ou ponctuées. Ce réservoir déjà

inépuisable est encore élargi par le biais d'un travail informatique : des alignements en diagonale, d'infinis effets de miroir sont imprimés, tels des motifs, sur du papier fin avant d'entrer en contact avec la toile, avant que commence le véritable acte de peinture. C'est ainsi que naissent des structures d'une extrême complexité dont les lisières colorées aux arêtes marquées révèlent les étapes de la réalisation, des structures d'un langage formel hybride qui ne reconnaît toutefois aucune hiérarchie au sens d'un premier et d'un arrière-plan, ni suprématie ni subordination. Au contraire, et comme dans *09 04 15*, on a l'impression d'une simultanéité omniprésente, flux concomitant de particules de sens et de signifiants dans l'espace et le temps qui semble correspondre aux pratiques de mobilité et de mise en réseau des urbanistes du monde occidental, qui a peut-être prédominé pendant la durée de réalisation de cette œuvre. Car ce n'est pas un hasard si le courant thermique de couleurs, évoqué précédemment, associe un état d'extase et d'éruption créative propre aux moments de libres prises de responsabilité inhérents à l'acte de peindre. Dans cette mesure, ce tableau permet un regard sans entraves dans le laboratoire intime d'Yves Zurstrassen et sur les éblouissantes opérations de l'imaginaire.



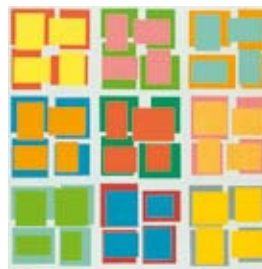
09 03 04, 2009
220 x 270 cm
Oil on canvas

De même, le travail intitulé *09 03 04*, aisément identifiable comme appartenant également à la production récente, livre une impressionnante démonstration de la tension entre le traitement gestuel de la surface et les applications d'ornements constitutifs du tableau, même si elle est discrète et presque lyrique. Le contraste rouge/vert dominant se déploie avec subtilité pour donner des tonalités turquoise méditerranéennes et des champs de mauves. Les motifs à mailles serrées rappellent les reflets de lumière sur les coupoles et les moucharabiehs de l'architecture mauresque, des cercles et ovales en suspension suggèrent des variantes de fleurs, animaux marins et fougères. Des réminiscences de jardins et d'oasis structurent la perception du spectateur et font surgir de sa mémoire picturale les paradis poétiques de Klee ainsi que les lumineux intérieurs de Matisse. Yves Zurstrassen, qui profite longuement des possibilités de peindre en Andalousie et en Provence pendant les mois d'été, est un familier averti des références évoquées ici, qu'il a intériorisées. Cette influence méridionale, due d'une part aux ramifications familiales et d'autre part à des affinités électives conscientes, constitue manifestement un pendant nécessaire à son intérêt pour la scène new-yorkaise et confère aux travaux actuels la fraîcheur et la vitalité évoquées précédemment. Dans cette mesure, il semble que dans ses œuvres récentes Yves Zurstrassen réunit sans peine les influences les plus diverses et dispose d'un vocabulaire plastique qui se distingue au sens littéral comme au sens figuré par un aspect polyglotte dont le but est de synthétiser consciemment le monde.

Normalement, aucun artiste ne pourrait disposer dès le début d'un arsenal d'instruments d'une telle ampleur, mais devrait d'abord le constituer et l'élaborer pas à pas. Sans revenir ici dans le détail sur toutes les césures du chemin parcouru, deux périodes méritent d'être évoquées, phases au cours desquelles Zurstrassen entreprit d'importantes recherches plastiques qui, vues sous l'angle actuel, possédaient d'une certaine manière un caractère initiatique. La première, qui dura des années 1990 au début du nouveau millénaire, était marquée par la dominance de fonds sombres, dont le spectre s'étendait d'un noir saturé à des zones lumineuses et contrastées n'autorisant toutefois qu'une extrême économie de la couleur. Une aura de sérieux et un caractère profondément contemplatif entouraient ces travaux qui, de loin, évoquaient un *memento mori* de la peinture baroque espagnole et rendaient hommage à des œuvres plus récentes, celles d'Antoni Tàpies et de Pierre Soulages. Pourtant, même pendant cette période, la tension plastique immanente était d'ores et déjà générée par la confrontation entre divers programmes mis en exergue grâce à leurs différences réciproques, sans que l'artiste vise à une harmonisation ou à une subordination.



01 09 20
Ouverture #1, 2001
200 x 300 cm
Oil on canvas



03 09 16, 2003
200 x 200 cm
Oil on canvas

À titre d'exemple, citons un travail intitulé *Ouverture #1*, de 2001 : un grand format, paysage sombre dont la surface porte l'empreinte des inscriptions et mises à nu de concepts divergents. Des gestes d'une dynamique informelle dus au graphisme du trait rencontrent des surfaces picturales changeantes. Des formes rondes et organiques, comme déchirées à la main dans le papier, puis collées et de nouveau détachées, s'opposent aux limites du rectangle. Un noir opaque est perforé sur des fonds gris ; la composition s'oppose au chaos. Pendant cette période, c'est entre des polarités de ce genre qu'évoluait un langage pictural qui, avec le recul, peut paraître sincère, mais insuffisamment innovant. Ce déficit se fit manifestement sentir un jour ; commença alors une phase d'expérimentation au moyen de papiers de couleurs vives, dans l'esprit d'une recherche fondamentale plastique, qui couvraient désormais les toiles par alignements sériels, les superpositions et les échelonnements suggérant l'espace. Toutefois, les paradigmes en présence – de l'art concret et de l'Op Art – étaient soumis à une révision subjective et assimilés de façon productive : effets psychologiques dus à la perception des couleurs et des formes, rapports complémentaires et antagonistes, pondération visuelle et position dans le format. Désormais, le regard de l'artiste s'appropriait d'autres artistes tels que Max Bill et Bridget Riley. Tout ce qui pouvait s'exprimer avec des moyens élémentaires et non figuratifs constituait dès lors le thème de travail. L'œuvre intitulée *03 09 16*, de 2003, illustre bien ce point de vue : un format carré de deux mètres de côté contient d'innombrables structures hautes en couleur qui génèrent neuf *clusters* géométriques, chacun formé de deux couches constituées

de quatre carrés. Ces structures recadrent les espaces entre rectangles et carrés, les couleurs semblent décliner tout le spectre des contrastes : complémentarité, intensité, simultanéité et succession. Grâce à la répartition équilibrée des éléments sur la surface, il règne une grande stabilité de l'ensemble malgré les tensions internes ; une balance subtile entre ordre et anarchie, entre conformité et résistance s'opère ici à un niveau exemplaire et étend inopinément un jeu formel et sans objet aux domaines de l'analogie sociale. Vues sous cet angle, les explorations apparemment formelles de cette période ne sont jamais restées au niveau de la réflexion autocentrée, mais recherchaient – quelle que soit l'impression donnée – des voies vers une abstraction contemporaine capable de saisir la complexité en même temps que la désorientation, propres au sentiment vital prédominant.

Aujourd'hui, quand Yves Zurstrassen laisse glisser son regard sur les châssis soigneusement rangés dans son vaste atelier, sur les pots de peinture, pinceaux, modèles de motifs et autres outils et se remet chaque jour à l'ouvrage, il n'a pas plus de solution toute prête, valable pour tous les problèmes artistiques et vitaux, que dans le passé. Mais il a néanmoins acquis l'expérience artistique, la force et la certitude de disposer d'un arsenal plastique très étendu et de savoir l'utiliser en fonction des exigences et situations. En usant du décollage de motifs et ornements, il a exploité des domaines de réalité inaccessibles à l'abstraction traditionnelle. Grâce à une combinatoire virtuose de programmes picturaux gestuels et géométriques, expressifs et conceptuels, il a acquis une flexibilité dynamique avec laquelle le monde peut encore être représenté. Restant dans une proximité intellectuelle avec d'autres artistes, il a contribué à ce regain de contemporanéité d'une abstraction qui, pour citer Jonathan Lasker, s'ouvre désormais "aux textures de la vie".

Bibliographie

- Olivier Kaepelin, "Yves Zurstrassen", in *La peinture, Milonga, jour et nuit*, Paris, Galerie Xippas, 2001
- Renate Puvogel, "À corps perdu", in *Yves Zurstrassen*, Eupen/Bruxelles, IKOB/ La Lettre volée, 2004
- Wolfgang Becker, "Le rêve crétois du peintre Yves Zurstrassen", in *Yves Zurstrassen*, Paris, Editions du Regard, 2006
- Brooks Adams, Holger Broeker, Markus Brüderlin et Kay Heymer, *Philip Taaffe, Das Leben der Formen, Werke 1980-2008*, Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, 2008
- Hans Michael Herzog et Konrad Bitterli, *Jonathan Lasker, Gemälde/Paintings 1977-1997*, Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 1998
- Juan Manuel Bonet, Armin Zweite, Kevin Power, Pia Müller-Tamm, Robert Hobbs et Richard Milazzo, *Jonathan Lasker, Gemälde – Zeichnungen – Studien 1977-2003*, Düsseldorf, K 20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2003
- Thomas Cron, Ann Goldstein, Madeleine Gryusztejn, Gerry Indiana et Jim Lewis, *Christopher Wool*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1998
- Ulrich Look et Julie Friedrich, *Christopher Wool 2006-2008, Museum Ludwig Köln-Porto*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2009