

Laisser passer

En deux temps, nos entretiens se sont déroulés selon des modalités complémentaires. Le premier temps correspond à l'été 2014 où questions et réponses ont été échangées à intervalles réguliers via les voies dématérialisées du courrier électronique. Le résultat (retravaillé) a donné lieu à une première publication (et traduction) à l'occasion de l'exposition de Stéphane Bordarier à la Galleria Peccolo de Livorno. Le deuxième temps, beaucoup plus condensé, coïncide avec une visite d'atelier en novembre 2016 en présence des travaux de l'artiste.

I. Entretien

Stéphane Bordarier et Erik Verhagen,
juin-septembre 2014 (mails)

E. V.

Pourrais-tu me parler des débuts de ta trajectoire ? De ta formation. Du contexte dans lequel tu as débuté. Des rencontres déterminantes que tu as pu faire. Mais aussi des artistes, contemporains et anciens, voire très anciens, dont tu t'es senti proche. De la généalogie dans laquelle tu as voulu t'inscrire. De tes attirances et de tes rejets.

S. B.

Je me méfie des généalogies. Il est facile de tomber dans le piège des déterminismes et de déduire les caractères d'une œuvre de celles qui l'ont nourrie et influencée. Le piège de *l'histoire de l'art*. Il s'agira donc pour moi, en réponse, d'élargir le propos et de marquer mon scepticisme face aux filiations trop évidentes pour être honnêtes, à la généalogie, puisque c'est le mot que tu emploies.

Le début de ma trajectoire se fait dans un jardin que j'ai beaucoup aimé et où j'ai beaucoup vu. Cela aiguise le regard. Plus tard, j'ai fait des études de sociologie et d'ethnologie régionale, et la peinture, que je pratiquais en dilettante a pris le dessus, de manière très radicale et presque violente. Il se passait là, pour moi, quelque chose

d'inexplicablement riche. Je ne suis pas passé par les beaux-arts, mais j'ai rencontré des peintres, et j'ai été boulimique des musées et expositions. Si j'écrivais « les tableaux de ma vie » en écho au livre d'Henry Miller, mon ouvrage serait aussi épais que le sien. J'ai été passionné par la peinture italienne, du Trecento au Cinquecento, découverte d'abord au Louvre et au Petit Palais à Avignon, bien avant de passer une année à l'étudier en Ombrie, dans les Marches et en Toscane ; j'ai découvert la grande peinture américaine de l'après-guerre à New York et à Montréal en 1980, fréquenté les musées français, puis allemands, etc. Il serait plus simple de parler de ce qui ne m'a jamais intéressé : la peinture raconteuse d'histoires, le lyrisme pompier, l'académisme du XIX^e, l'abstraction proprement française. J'ai été profondément épaté, à 17 ans, par l'exposition Picasso au Palais des papes. Plus tard, en m'efforçant d'acquérir des bases techniques, j'ai fait des paysages pendant deux ans, et le modèle inatteignable était Cézanne ; puis Matisse, Léger, l'exposition de Hantaï à Sénanque en 1981 est un choc, et celle de Hofmann à la Tate Gallery encore plus peut-être. Mais toujours retourner voir Carpaccio au Petit Palais à Avignon, Enguerrand Quarton de l'autre côté du Rhône et la couleur du fleuve, que j'ai côtoyé pendant toute mon enfance, est peut-être aussi importante que les rouges et les bleus de Quarton.

La fréquentation des peintures ne s'est jamais interrompue : elle continue

aujourd'hui à nourrir et relancer mon travail, ou à le remettre en question. Il n'y a pas un acquis indubitable, une suite de références qui m'auraient donné une assise définitive. Les leçons des peintres se mêlent très vite d'attractions personnelles, et ce mélange demeure la seule école que j'aie connue.

Tu dis ne pas t'intéresser à une peinture raconteuse d'histoires. Mais toute peinture raconte une histoire, à commencer par la sienne et d'une certaine manière celle de celui qui l'a produite. Je suis personnellement très sensible aux facteurs autobiographiques que tu évoques, à tes « rencontres », déterminantes, avec Quarton, Hantaï ou Hofmann, à la couleur du Rhône. Pour le dire autrement, une peinture prétendument abstraite n'est pas forcément — je dirais même qu'elle ne l'est jamais — imperméable à des facteurs exogènes et elle est tramée de données conscientes et inconscientes. Pourrais-tu revenir sur ce choix de l'abstraction qui s'est imposé à un moment donné ? Devient-on abstrait ? Et si oui, comment et pourquoi ?

Bien sûr, une peinture abstraite est, au même titre qu'une peinture figurative, le résultat de choix conscients et inconscients. Mon parti pris d'une pratique non figurative répond, je pense, à une double détente. D'abord, lorsque j'ai commencé, il me *fallait* peindre. Le caractère nécessaire de ce choix se satisfaisait plus facilement

d'une plongée dans un inconnu — une non-image — que dans l'apprentissage de codes de représentation. À aucun moment, dans ces débuts, une image n'a pris le dessus. Même si je suis ensuite passé par un apprentissage en solitaire du dessin et de la couleur sur nature, qui me semblaient nécessaires pour poursuivre et approfondir, la satisfaction mystérieuse trouvée dans les premiers essais m'a attaché à la non-figuration. En second lieu, plus tard, et très lentement, des constantes sont apparues dans mon travail qui insistaient sur la qualité de la surface picturale, sur la décision des rapports de couleurs, et, de plus en plus, sur la considération de la peinture comme un acte à accomplir, qui rendait superfétatoire tout recours à la figuration. Peut-être aussi dois-je mentionner, mais c'est certainement une conséquence de ce que je viens d'énoncer, que le regard que je portais sur la peinture discernait toujours dans l'œuvre son aspect abstrait : Andrea del Castagno, c'est d'abord pour moi des couleurs fermes et denses qui s'arrêtent nettement l'une contre l'autre, un poids, une surface particuliers ; la Vierge et les saints sont très secondaires, comme le « sujet » dans un tableau de Matisse. Disons, pour revenir à ta question, que ce qui inconsciemment était déterminant n'a jamais eu besoin de la figure pour se développer, et que la figure au contraire aurait été un frein. Si l'on veut creuser encore, j'ai probablement pensé dans les années 80 que ce qui se jouait du côté de la non-figuration

était beaucoup plus riche et intéressant. En effet, il me semble que, dans les années 50, pour un certain nombre d'artistes non figuratifs, la question se déplace de « quelle forme abstraite créer sur la toile ? », à « comment faire venir la forme — ou l'absence de forme (qui est une forme aussi) — sur la toile (ou ailleurs) ? » : j'ai un peu suivi, sans en être immédiatement conscient, le même mouvement : mes premières peintures des années 80 et début des années 90 sont abstraites dans le sens « classique » du terme (kandinskien), ensuite apparaît centrale la question du comment faire venir ? et d'une recherche de qualité de surface, d'un événement à la surface, qui sont deux aspects de la peinture considérée comme un acte.

Et le regard que je porte donc sur la peinture, du point de vue esquissé plus haut, incite à ne plus discerner, ou à ne plus discerner comme étant clivant le caractère abstrait ou figuratif des peintures dites telles : il me semble que, du point de vue du peintre, les questions qui se posent sont les mêmes, et les réponses tout aussi contraintes par l'époque (l'idéologie) dans l'un comme dans l'autre cas.

Bref, je ne suis plus aussi certain aujourd'hui du caractère « abstrait » de mes peintures. Et ce sera là un bon appui pour ta prochaine question !

Parlons de ce « comment faire venir ». Te serait-il possible de remettre en perspective les différentes étapes successives qui ont concouru à

la consolidation de ton propos pictural, au sens « mature » du terme ? Revenir sur les partis pris techniques et formels qui ont fini par s'imposer. Relèvent-ils d'un processus d'élimination, de décantation mais aussi d'expérimentation avec son lot de désillusions, d'impasses et de volte-face ? Et à quel moment as-tu senti que la voie engagée était, à défaut d'être la « bonne », celle à laquelle tu ne saurais plus échapper ? Celle qu'il fallait désormais assumer et approfondir.

Si je ne veux pas remonter trop loin en arrière ni entrer dans des détails superflus, je peux résumer les choses ainsi : après une période d'expérimentations multiples, sous influences de la peinture abstraite américaine des années 50 et 60, de Supports/Surfaces, ou de Matisse, un premier choix réellement personnel a été de travailler, en 1981, avec de la terre mêlée à de l'œuf, écrasée à la main sur de grandes feuilles de papier. Il y a là une origine. Puis retour aux influences, aux expériences, aux essais, et en 1987-88, je discerne, dans la diversité des qualités qui apparaissent dans la réalisation de tableaux abstraits que l'on pourrait qualifier de post-expressionnistes (car sans y croire vraiment !), je discerne donc dans des composantes très diverses à la fois de texture, d'épaisseur, de technique de pose... quelque chose qui touchait juste : une qualité particulière d'une surface picturale et une jouissance particulière aussi à sa réalisation. Il s'agit de la couleur, du pigment tout

d'abord, mais ensuite de l'acrylique ou de l'huile, lorsqu'elle est prise dans la colle de peau qui me sert à préparer mon support. L'absence d'épaisseur, la nécessaire rapidité du geste de la pose, la matité et la sècheresse du résultat s'imposent et imposent le refus de toute une cuisine picturale qui masquait cette évidence-là. En 1991-92, j'isole cette technique, j'en fais l'élément central, indispensable et nécessaire de mon travail. Cette centralité est rendue évidente par la réalisation d'une seule forme qui occupe la surface de la toile ; très vite, cette forme, qui au départ mêlait encore plusieurs tons devient monochrome. Il y a dans ce processus une succession de rejets, de refus : refus de l'expression gestuelle lisible dans les raclages de la couleur effectués avec une raclette métallique (je l'abandonne pour une raclette en caoutchouc), refus du choix esthétique des rapports de couleurs. Ces refus aboutissent en 1996-97 au parti pris de l'utilisation exclusive du violet de Mars, parti pris qui perdure pendant cinq ans. Ma peinture est dès lors un acte, se réalisant à partir de conditions contraignantes, dont la durée est fixée par le temps de prise de la colle, pendant lequel la couleur se fabrique à la surface de la toile.

Plusieurs choses me paraissent notables : la question se pose de ce qui constitue la « justesse », lorsque je considère que la qualité de la couleur prise dans la colle de peau est « juste », et que je l'adopte, au détriment des techniques autres. Et, lisible *a posteriori*,

l'espèce de logique inéluctable qui me fait supprimer et élaguer pour aboutir, au terme d'un processus qui prend six ou sept ans, aux conditions actuelles de mon travail. Je pourrais résumer ce mécanisme en disant que j'ai choisi, grâce à une succession de refus. Ces refus se sont nourris autant de la critique que je portais sans cesse sur ma peinture, que du rejet de ce que je voyais fabriquer autour de moi, et qui me paraissait participer de la redite, de l'amusement ou du marketing. (Je pourrais ajouter que la critique que je portais sur mon travail consistait pour une grande part à discerner pour l'éliminer, ce qui se ramenait à des idées reçues, aux choses apprises et à la cuisine séductrice.)

En réponse à la dernière partie de ta question, je dirais que depuis les années 1996-97, chaque remise au travail, chaque période de recherche commence toujours par un retour en arrière, une plongée dans des expérimentations et tentatives diverses, souvent chaotiques, qui finissent toujours par me ramener à poser du violet de Mars (ou quelque chose d'approchant) sur une toile fraîchement encollée, avant toute autre question.

Ce retour en arrière me semble intéressant dans la mesure où il met à mal le fantasme téléologique sur lequel reposent nombre de récits de l'histoire de l'abstraction, à commencer par celui du modernisme. Il me semble à ce titre que ces retours en arrière t'ont incité ces dernières années à renégocier

certains des refus auxquels tu fais référence. Mais ces retours démontrent aussi et surtout que tout n'est pas exclusivement question d'espace ou de surface en matière picturale. Il y a le temps de l'exécution d'un tableau et les temporalités enchevêtrés qui façonnent le devenir d'une œuvre.

Le temps du travail pictural est fait du déroulement de l'action de peindre et de la réflexion qui l'accompagne et la suit. Je me laisse volontiers — et même je recherche cela — emporter par le mouvement d'une « suite » de peintures : c'est seulement ainsi que quelque chose d'inattendu, de non pensé, peut advenir et permettre d'avancer. Il s'agit d'en arriver au moment où on ne sait même plus que l'on est en train de faire un tableau, que l'acte se détache et, dans sa relative autonomie, *laisse passer*. Air connu, dont il faut se méfier de l'aspect transcendant. Bien sûr, ce non pensé doit être, ensuite, pensé ! Il affronte alors l'époque, l'histoire de la peinture et la philosophie, les productions d'autres artistes. Plus la confrontation est sévère et plus la position que je viens d'élaborer dans les tableaux peut être perçue pour ce qu'elle est. Ce qui est certainement plus intéressant encore, c'est que c'est dans l'acte même de peindre-en-dehors-du-tableau que se situe, de manière totalement inconsciente une partie de cette réflexion, et certainement la plus pointue, celle qui remet le plus de choses en question. Les temps sont donc intriqués, tressés. Le laps de temps de la prise de la colle, pendant lequel je

peins, est restreint : il concentre aussi la réflexion. J'ai lu récemment, dans les leçons de poésie de Jack Spicer, une excellente approche de ce *laisser passer* : il appelle cela la « dictée » du poème...

Ce temps actif, fait des rapports tressés entre l'acte de peindre et la réflexion, se lie au temps mémoriel dans lequel j'inclus la mémoire inconsciente, mes souvenirs sensibles et la mémoire de tous les tableaux et plus largement des productions humaines que j'ai enregistrées. La couleur, élément qui donne l'impulsion à mon travail, est intimement attachée à la mémoire. Et lorsque je parle de couleur, plus que d'un ton ou d'une valeur « abstraits », il s'agit d'une qualité de couleur, d'une sensation liée à la qualité de la surface colorée.

Peindre-en-dehors-du-tableau. Voilà une notion qui fait sauter un tabou moderniste ! Si je te suis bien, l'élaboration d'un tableau répond à une double dynamique qui reflète pour ainsi dire une contradiction simultanée. D'un côté un moment qui relève d'un laisser-aller où l'acte de peindre se heurte à un processus de relative autonomie et de l'autre un enchevêtrement de temporalités se caractérisant par toute une série de données, conscientes et inconscientes, qui accompagnent ce prétendu laisser-aller. J'imagine que le « dosage » de ces deux extrêmes a dû se modifier tout au long de ta trajectoire. Indépendamment du « résultat », penses-tu que le devenir

pictural de tes travaux a fait ces dernières années l'objet d'une évolution ou d'une mutation ? Et peux-tu, auquel cas, analyser tes dernières œuvres à l'aune de celles-ci ?

Pour répondre à ta question, il faut je crois parler des *contraintes*. C'est seulement dans le cadre d'une méthode de travail extrêmement rigide, que je compare parfois à un cérémonial se déroulant selon des règles précises, c'est seulement dans l'ordre donné par ce cadre, que peuvent advenir les manifestations du plus grand désordre : le « laisser passer » dont je parle joue sur une part très réduite du travail, mais où se produit l'essentiel — ce qui me surprend et que j'accepte. Dans l'ordre des contraintes viennent le choix d'un format carré, ou proche du carré, l'utilisation d'une seule couleur, ou de deux se mélangeant pour en faire une, le travail de raclage de la couleur avec une raclette en caoutchouc, la limite de temps imposée par la prise de la colle, et l'impossibilité du repentir. Il reste si peu de place que je peux presque oublier, chasser de moi l'idée que tout ceci fonctionne dans le but de faire un tableau. Cet oubli me paraît depuis longtemps essentiel. Les grandes peintures sont faites d'un moment de perte du peintre dans les éléments de son langage. Le contrôle ne donne rien, et la soi-disant totale liberté non plus. Dans l'oubli du tableau, ce que j'appelle peindre-en-dehors-du-tableau, il peut se produire quelque chose. Nous sommes là bien évidemment à la fois dans le registre

d'une manifestation inconsciente, et dans la volonté de bousculer des codes, une volonté que l'on pourrait dire politique. Tu as bien noté en passant, dans ta question précédente, l'évolution de mes dernières peintures, celles de 2013, vers une sorte d'écriture, de liberté plus grande des limites de la forme : cela correspond tout à fait à ce que je mentionne ici. Mais les limites n'existent que dans leur rapport avec l'étalement de la forme : c'est là qu'est une tension que la chance permet parfois d'obtenir.

Pour en revenir à ta question, oui, la dose de *laisser passer* est aujourd'hui bien plus importante qu'elle n'était. De plus, je suis plus lucidement conscient de la place de la mémoire personnelle qu'auparavant. Peut-être moins d'Histoire, avec un grand H, moins de croyance dans une linéarité moderniste, mais jamais l'oubli de ce qui a précédé.

Ce qui me fascine est que la dose de *laisser passer* augmente proportionnellement et parallèlement aux données mnémoniques alors que ces deux forces s'avèrent a priori opposées. Là réside peut-être la clé et la part de mystère d'une œuvre que l'on pourrait qualifier de maturité ! Revenons à ta « méthode de travail extrêmement rigide » et aux « manifestations du plus grand désordre » qui l'accompagnent. Peux-tu me donner des exemples précis d'accidents ou d'« aberrations » qui se sont manifestés récemment dans ton travail et que tu as fini

par intégrer à ta méthode ? Si je te comprends bien ladite rigidité est relative, en tous cas pas aussi extrême que tu le prétends, et peut faire l'objet d'une réévaluation permanente. Enfin, ces accidents se produisent-ils exclusivement dans le cadre du *laisser passer* ou peuvent-ils être provoqués — il faudrait alors trouver un terme plus adéquat qu'accident — dans le contexte d'une prise de décision réfléchie ? En d'autres termes, quelle est la part d'expérimentation (« à froid » et témoignant d'un recul) dans ta démarche ?

Je ne pense pas que le *laisser passer* et la mémoire soient antagonistes : on ne peut *laisser passer* que ce qui est là, et qui est peut-être en partie dans la mémoire. D'autre part, je maintiens qu'il existe un lien étroit entre la rigidité des règles et la taille du désordre qui va en découler ! Mais attention, ce désordre-là, sur la toile, ça peut être seulement une couleur un peu plus liquide, un peu plus transparente, ou des accidents acceptés (éclaboussures, débords, manques dans la couleur). Mais je veux te donner un exemple. En 2010, j'ai fait quelques peintures jamais montrées, dans lesquelles je n'arrêtais pas le mouvement de la raclette qui pousse la couleur lorsque j'atteignais les limites de la « forme » en cours de constitution. De la sorte, la raclette continuait dans le blanc, et étirait une espèce de lambeau déclinant, s'appointant à mesure que la couleur s'épuisait, qui sortait de la forme principale. C'était très volontariste :

je voulais faire ça, une idée, une position « théorique ». J'obtenais des formes à cornes, des porcs-épics, des profils de Cyrano à cheveux en brosse, etc. Tout cela était trop illustratif et anecdotique pour moi, j'ai laissé tomber. En 2013, en ayant totalement mis de côté ces essais, j'ai travaillé les nouvelles peintures en essayant simplement de *laisser passer* un peu plus, et en particulier, dans les limites, les contours de la forme. Une volonté de travailler ces limites en aveugle. Et c'est la même chose qui est advenue, mais adaptée, liée intimement à la surface colorée dans son ensemble. D'un côté il y avait la volonté d'une liberté, qui a donné des excès mécaniques, de l'autre la rigueur et le *laisser passer*, qui ont à mon sens trouvé une solution. Lorsque j'ai réalisé les peintures de 2013, je ne pensais pas à l'épisode de 2010, mais il était en mémoire. L'avancée qui s'est produite a eu lieu en convertissant les expériences précédentes, en les digérant. Je savais qu'il y aurait certainement quelque chose à tirer de cette expérimentation de 2010, que j'y reviendrais. Mais il semble bien que la meilleure façon d'y revenir soit de le faire sans le vouloir. Pour résumer, le volontarisme de l'expérimentation, où je me tourne vers des possibilités inexplorées, a souvent plus de retombées *a posteriori*, grâce à une sorte de processus d'assimilation différé. On pourrait situer ici une source qui alimente le *laisser passer*. (Pour parler un peu plus de l'expérimentation : j'ai un certain nombre d'essais,

par exemple sur l'épaisseur du châssis, sur la couleur portée par la tranche du tableau, sur les débords de la forme par rapport à la surface de la toile, inaboutis. Ils perdurent depuis des années : supports et matériaux différents, pose de la couleur, formats... Certaines de ces expérimentations ont donné une série de lithographies et une gravure sur bois pour un poème de Cummings. Rien de cela n'a vraiment abouti dans les peintures, mais cela fait partie du stock à disposition, comme la mémoire, des tableaux et du reste.)

Il y a un aspect qui n'est pas souvent mis en avant dans ta fortune critique, à savoir ton lien à la littérature. Je pense notamment à certaines de tes œuvres témoignant d'une dynamique de « correspondance » conçues pour et avec Michael Woolworth. Tu es par ailleurs en train de traduire des textes de Pavese. Comment situer ce travail et de manière générale ton rapport à la littérature dans le cadre de ton entreprise picturale ?

J'ai du mal à te répondre. Le lien de la peinture à la littérature, aux autres arts, me paraît une évidence ; peut-être n'en est-il plus une dans un milieu de l'art plutôt inculte ? Mais c'est une certitude : ma nourriture c'est la peinture, la poésie, la littérature, la musique. Au-delà, il m'est difficile de formuler ce que je prends vraiment dans la littérature, et quel est mon rapport spécifique à elle. Je pense que j'y cherche peut-être les grands

mythes, de vastes histoires humaines dans lesquelles je pourrais me reconnaître et qui pourraient devenir raison — consciente et volontaire — à peinture. Le tableau n'est pas autonome, il est une prise de position dans notre époque : c'est cela que je cherche à cerner, et la matière de cette prise de position, d'une pensée active, je la cherche autant dans la littérature que dans la peinture. Le tableau avance une succession de négations : ne pas ou ne plus faire ceci ; une chose alors est posée. Trouver à cette chose un rebond, une sorte de confirmation théorique (une condition de possibilité) dans Bataille, Pasolini, Castoriadis aujourd'hui, conforte et relance. La complexité réside dans l'évidence que la peinture se fait sans les mots.

Et donc, j'aime des textes avec lesquels j'ai envie de travailler. Quand je lis Edoardo Sanguineti, j'aimerais faire un livre avec lui ou le rencontrer (trop tard !) et lui montrer mes peintures ; on peint aussi pour des modèles, peu importe quel est leur domaine privilégié.

Lorsque Théâtre Typographique m'a proposé un texte de Susan Howe, j'étais très heureux et j'avais le souhait de mettre en place une correspondance avec ce poème, tout en restant au sein de mon travail, en continuant de le faire avancer. Et Michael Woolworth, mon éditeur, a parfaitement accompagné cet essai. En ce qui concerne Pavese, l'histoire est plus longue : *Le bel été* est un des livres qui m'ont marqué à la fin de l'adolescence. J'ai lu, plus tard,

la plupart des œuvres de Pavese traduites en français, et certaines en italien, la poésie surtout : c'était chaque fois une rencontre et retrouver un monde connu.

Les *Dialogues avec Leuco* ont touché un espace très sensible chez moi, celui-là précisément où se lie l'enfance et le mythe. Il y a plus de quinze ans que je souhaite faire un livre avec les *Dialogues*. Pour simplifier la chose, et sur la suggestion de Bernard Rival, je me suis mis à en traduire certains, ce qui est la meilleure façon d'en saisir toute la profondeur, toute la qualité. En faisant cela, je suis dans le même espace de pensée qu'en peinture. L'intérêt de Pavese pour le mythe rejoint des préoccupations très anciennes chez moi, mais longtemps mises sous le boisseau. Je partage aujourd'hui son idée que l'effort de l'artiste consiste à amener ses mythes à la clarté, des mythes conçus dans l'enfance et sur lesquels le temps n'a pas de prise. « Il les reconnaît et son cœur tressaille », dit-il.

Je souhaiterais te poser en guise de conclusion une dernière question, qui a trait aux formats ; aussi au regard des tableaux que tu vas montrer à Livorno¹. Nous n'avons en effet pas encore évoqué la question de l'échelle et du format, qui, inutile de le préciser, est essentielle en matière de peinture. La distinction entre l'échelle et le format était fondamentale chez Barnett Newman. Peux-tu m'en dire un peu plus sur ta manière d'envisager les œuvres en fonction de ce paramètre ? Et comment as-tu

articulé ton choix pour les œuvres exposées à la galerie ?

Pour résumer le rapport existant entre les grandes peintures et les petits formats au sein de mon travail, je dirais que l'invention se produit dans les grands formats, à taille humaine, et qu'une sorte de contrôle et des « variations » sont l'objet des petites toiles, qui suivent souvent les grandes. J'ai besoin d'une taille où se perd le contrôle : lorsque je peins sur une toile posée à l'horizontale, de 1,75 x 1,75 m, il n'y a d'abord plus de perception de haut et bas, de droite et gauche, donc tout effet de « composition » est exclu ; d'autre part, je ne peux englober l'ensemble de la surface d'un regard, et cela aussi participe du non-contrôle, enfin mon regard peut être pris dans la couleur suffisamment vaste : elle est ainsi ce qui détermine avant tout le tableau. Je pense que les grands tableaux sont ceux où ce que ma peinture énonce est le plus évident : le parti pris et la brutalité de l'acte sont visibles. La couleur produite ici sera ensuite réutilisée sur les petits formats, mais, comme le dit déjà cette phrase, le rapport a changé. Le petit tableau (40 x 40 cm ou 60 x 60 cm) est perçu d'un seul regard, l'esprit exerce sur lui un contrôle de l'ensemble de sa surface. En même temps, il est plus rapide à exécuter et une plus grande légèreté va pouvoir s'y exercer : il est souvent le lieu d'une série de « variations », tout particulièrement lorsque j'essaie d'en faire plusieurs à la suite, ce qui est aussi un moyen de

me perdre. Dans la plupart des petites peintures, je m'efforce de garder la même échelle de travail que sur les grandes : j'utilise le même instrument de racle pour la couleur, trop grand et donc malaisé, ce qui m'interdit de fignoler, et peut accroître les effets du hasard. Pourtant certaines de ces peintures sont peintes aussi avec d'autres instruments (pinceaux, etc.) et changent souvent alors d'échelle : elles peuvent sembler des miniatures. Un aspect essentiel qui différencie les grandes et les petites peintures est le suivant : la moindre quantité de couleur, la moins grande surface colorée des petites peintures met l'accent sur la découpe de la forme, sur son « dessin », par opposition à l'immersion dans la couleur dont procèdent les plus grandes. J'ai donc souvent voulu exploiter ce caractère dessiné des petits tableaux avec un travail plus compositionnel, comme celui qui a présidé aux polyptyques, de 2004 à 2009, et plus particulièrement aux tableaux rouge et bleu, puis monochromes, en forme de chiasme.

1. Exposition *Dipinti-Peintures 2000-2014*, Galleria Peccolo, Livorno (Italie), 2014.

II. Conversation

Stéphane Bordarier et Erik Verhagen, fin novembre 2016 (atelier de Nîmes)

Tableaux de 2010-2011

S. B. — Presque toutes les peintures de 2010-2011 sont travaillées avec deux couleurs mélangées à même la surface de la toile. La technique de la prise dans la colle est toujours appliquée ; elle relève donc d'un temps limité imparti au travail, mais au lieu de poser une couleur sur la surface j'en pose d'abord une — qui occupe vaguement la surface de la ou des toiles — puis je pose la deuxième par-dessus. En mélangeant la première à la deuxième, je vise à obtenir une troisième couleur et quand celle-ci est obtenue, quand il n'y a plus d'effets de mélanges ou de nuances, le tableau est fini. Le mélange des deux couleurs a permis de constituer la forme qui occupe finalement la surface.

E. V. — Ce mélange, tu n'aurais pas pu le faire au préalable ?

S. B. — Il y a eu des tableaux où cela a été le cas en 2007-2008. Ce qui m'intéresse dans les tableaux de 2010-2011, c'est la dose supplémentaire de hasard et d'accident. Dans le moment du mélange, je ne sais pas quelle couleur je vais obtenir. Je ne le sais jamais. J'ai simplement posé un bleu outremer, un peu assombri par du noir et je pose

un rouge par-dessus : selon la quantité de bleu qu'il y a dessous, le résultat va tirer du côté du rouge ou du côté du bleu. Quelque chose de plus sombre ou de plus clair, de plus dense ou de plus transparent. Avec ces surprises dans le résultat, la couleur a un effet d'entraînement dans la constitution de la forme. C'est cela qui m'intéresse : je ne vais pas obtenir le même dessin si ma couleur est plus liquide, si elle est plus transparente, si elle est plus épaisse, si le violet est plus ou moins sombre. Cela va avoir une influence qui dans son côté hasardeux m'a intéressé à ce moment-là.

E. v. — Ce côté hasardeux, nous le retrouvons aussi dans la facture de ces tableaux.

s. b. — Oui, il y a plusieurs raisons à cela. La principale est liée à ma technique. C'est-à-dire au temps limité du travail. Il « reste » toujours certains accidents qui laissent passer, dévoilent quelque chose de la façon dont le tableau a été fabriqué.

E. v. — Ce *laisser passer* fait partie de ta démarche ?

s. b. — Cela a toujours fait partie du travail. Il ne s'agit pas de rechercher un effet de facture qui soit visible mais l'effet de la facture visible fait totalement partie de ce qui a permis de créer le tableau. Il apporte quelque chose dans la visibilité du tableau. Mais ma visée n'est pas de provoquer ces effets. La recherche de couleur est la primauté.

E. v. — Tu es à la recherche d'un tableau idéal ?

s. b. — On peut dire quelque chose comme ça. Si j'ai mis au point cette technique qui limitait mon temps de travail, c'est parce que pour moi, auparavant, un tableau n'était jamais fini. Je n'ai jamais pu déterminer dans mes débuts de peintre ce qui permettait d'affirmer que tel ou tel tableau était fini. Il y a effectivement un but... inatteignable. Mais ce but étant inatteignable, j'ai inventé cette contrainte méthodologique qui consiste à ce que ce but soit atteint de toute façon à un moment donné. Le temps a imposé un but. Depuis 1989 et les débuts de la technique à la colle de peau, j'ai toujours cherché, même dans les gouaches et autres incursions picturales qui m'ont détourné de ladite technique, à imposer un registre où je vais avoir une limitation ou une contrainte.

E. v. — Peut-on voir dans ce besoin de limitation ou de contrainte l'expression d'une sorte de « peur » ?

s. b. — On pourrait dire qu'il y a une peur d'aller dans tous les sens et que là au moins je vais rester sur les rails. Mais j'ai d'abord et toujours vécu cette imposition d'une contrainte comme une libération. Elle m'ouvrait des possibilités beaucoup plus grandes dans le travail à partir du moment où elle était fixée. J'élimine en effet un nombre de possibilités « en trop » et il me reste

une possibilité à l'intérieur de laquelle tout est envisageable.

E. v. — La contrainte qui rend libre...

s. b. — Si tu veux creuser quelque chose en peinture, tu as besoin d'un champ. Cela ne m'intéresse pas de faire un jour un tableau comme celui que tu as devant les yeux et de faire le lendemain un paysage des calanques de Marseille.

E. v. — Cela n'a pas d'intérêt pour toi mais un artiste comme Gerhard Richter peut se risquer à ce genre de grands écarts.

s. b. — Ce n'est pas vrai non plus. Ses tableaux abstraits creusent une certaine piste et ses tableaux figuratifs aussi. Sinon, cela serait sans intérêt. (...)

E. v. — Tes tableaux sont peints à plat : la perception que tu en as n'est pas la même qu'une fois accrochés au mur. Il y a donc aussi une part accidentelle et d'imprévisibilité qui transparait à ce niveau. Un « après » qui t'échappe.

s. b. — Oui. Le fait de travailler à plat des tableaux de format carré me permet aussi de tourner autour. C'est un moyen de ne pas se poser de question en matière de composition. C'est en haut, c'est en bas, etc., cela n'existe pas. Je ne sais pas jusqu'au moment où le tableau sera fini, où est le haut, où est le bas. C'est au moment de redresser le tableau qu'il prend son « sens ».

Tableaux de 2013

E. v. — Que s'est-il passé entre 2011 et 2013 ?

s. b. — Au bout d'un certain temps, un cycle se termine : une possibilité, ouverte précédemment, s'est épuisée. J'éprouve alors un sentiment de fatigue, de vide. Et dans ces cas-là, il faut relancer le travail, qui à mon sens est toujours le même. Avec des moyens suffisamment différents pour que le caractère de nouveauté me redonne de l'élan et de l'inventivité.

E. v. — Cette lassitude, cet épuisement, tu les sens en fin de cycle une fois le(s) tableau(x) terminé(s) ou les sens-tu déjà dans le processus même ?

s. b. — Je peux déjà les sentir un peu dans le processus. C'est moins excitant que cela pouvait l'être quelques mois auparavant, mais je le sens surtout dans les résultats. Les tableaux me semblent moins riches, moins « ouverts ». Les derniers polyptyques de 2010-2011 me donnaient une impression de « facilité ». Je commençais à ressentir qu'une « fuite » s'y opérait au détriment de ce qui se passait dans le tableau lui-même. Que je ne répondais plus à la question de savoir ce qui se passait à la surface des tableaux, dans la constitution de cette surface. J'avais envie de revenir, après cette incursion du côté de quelque chose qui était plus de l'ordre de la composition et de décisions prises *avant* le tableau,

à une démarche où les décisions se prennent dans le *faire* du tableau. À la seule surface du tableau « seul ». C'était aussi le retour à une seule couleur. (...)

Ce qui est particulier pour les tableaux de cette période, dans la surface obtenue, par exemple dans les tableaux « sulfate de cuivre », c'est que j'ai rapidement éprouvé le besoin d'avoir du blanc sous cette couleur. En transparence, le blanc nourrissait la couleur, l'éclairait et faisait ressortir les accidents de la surface, du *faire*. Très vite, ces tableaux ont été enduits à la colle de peau puis d'une couche d'acrylique blanche et la couleur a été posée dessus. On a donc une couleur qui se mêle au blanc du dessous, qui s'en nourrit. Et en même temps, la difficulté est de parvenir à en faire une vraie couleur et non pas un mélange avec le blanc. C'est une entreprise techniquement assez délicate.

E. v. — Ce mouvement s'est accompagné d'une renégociation de ta palette chromatique.

s. b. — Il y a comme des « sauts » dans ma trajectoire. Par exemple en 2002-2003, j'avais réalisé des œuvres sur papier avec du sulfate de cuivre. Et cette couleur est revenue dix ans après.

E. v. — Comment revient-elle ?

s. b. — Je n'en sais rien. Revoir d'anciennes œuvres peut jouer. Je voulais retourner au travail du violet de Mars et en même temps, je ne voulais pas

être exclusivement dans cette couleur : le « sulfate de cuivre » a refait alors surface, s'est imposé.

E. v. — Tu dis procéder par cycles. Est-ce qu'il y a des cycles intermédiaires ? Comment passe-t-on d'un cycle à un autre ?

s. b. — En général, quand une période est épuisée, cet épuisement coïncide avec une coupure « physique ». Par exemple une exposition qu'il faut préparer et accompagner. Et quand je me remets au travail, c'est dans la confusion la plus totale. J'ai à ce moment-là des idées qui peuvent provoquer des catastrophes. Et petit à petit dans ces catastrophes, il y a quelque chose qui apparaît, qui prend le dessus et qui commence à fonctionner. Je peux être aussi très en colère en revoyant les peintures accomplies précédemment, et vouloir en quelque sorte détruire par un nouveau travail celui qui précédait.

E. v. — Et j'imagine aussi que telle ou telle prétendue catastrophe peut porter ses fruits bien après. La catastrophe est donc relative.

Tableaux « deux tons » de 2016

s. b. — Il y a toujours chez moi la question de ce qui est dessous, ce qui est dessus. Le dessus est toujours nourri par ce qui est dessous. Ma couleur posée dessus prend sa « qualité » en s'imprégnant de la colle ou du blanc

qui est dessous. Il n'est jamais question chez moi d'un fond et d'une forme. Il y a deux parties produites successivement mais qui se nourrissent l'une de l'autre. Il y a donc une réciprocité. Il y avait l'idée (dans les derniers tableaux) d'aller plus loin. De donner plus de présence à ce qui est dessous. Plus de présence que quand il y a un enduit à la colle. Il y avait aussi l'idée de « trous » la surface. Je me suis toujours intéressé à des peintres comme Steven Parrino ou Lucio Fontana qui ont cherché à ouvrir leurs œuvres sur ce qui est derrière elles. Les tableaux précédents s'ouvraient aussi via les irrégularités des contours. Mais j'ai voulu expérimenter un mode d'ouverture vers le dessous. Il y a donc à l'intérieur de la forme des « trous » qui le laissent transparaître. Par ailleurs, le traitement de la surface du dessous n'est plus uniforme mais anticipe sur ce qui va venir dessus. C'est un traitement très irrégulier où je jette sur la colle de peau très liquide des pigments que j'étale avec une large brosse. Cette irrégularité va provoquer des transitions et des lieux de passages dans les tonalités.

E. v. — La gestualité de cette œuvre (2.VI.2016, non reproduit) est assez stupéfiante. On ne peut plus parler d'accidents. Et surtout on a presque l'impression que tu reviens très loin en arrière dans ta trajectoire et à tes œuvres de jeunesse où cette « expressivité » était plus affirmée.

s. b. — C'est ce qui me déplaît. Le tableau est trop gestuel, trop expressionniste. C'est presque trop caricatural. Cela fait penser à la gestuelle de Franz Kline. C'est trop marqué dans ce sens. Mais encore une fois cela procédait, comme souvent chez moi, d'une idée. Une idée qui a favorisé une ouverture. Les peintures qui ont suivi éliminent le côté trop expressionniste et lyrique mais gardent le rapport entre la couleur du dessous et la couleur du dessus. Mais ce tableau est le départ d'un travail.

E. v. — On voit qu'il y a des moments de doute, de retours en arrière, de tergiversations. Des moments de tensions où l'on a l'impression que tu n'es pas tout à fait sûr d'emprunter la voie qui te correspond.

s. b. — Absolument. En revanche, ce que j'arrive à faire aujourd'hui, c'est que j'accepte ces va-et-vient, ces retours. Pour les derniers *Violet de Mars* de septembre 2016, le doute sur la préparation colorée m'a ramené à la colle. Il n'y a même plus de blanc.

E. v. — Tu as l'impression d'avoir terminé le cycle ? Tu es rentré dans ta période de lassitude ?

s. b. — Non. J'aimerais poursuivre les tableaux de deux couleurs. Ce qui est nouveau dans le travail de 2016, c'est que j'ai du mal, rétrospectivement, à établir une chronologie. Les va-et-vient sont plus désorganisés.

E. V. — On a l'impression que tu es rentré dans une phase plus hétérogène, que plusieurs scénarios s'enchevêtrent. Alors qu'avant, tu passais d'un cycle homogène à un autre avec des phases de transition pour ainsi dire bien délimitées.

s. B. — On peut le voir comme ça. Mais je l'interprète différemment. Je vois un même scénario qui donne lieu à de nombreuses réalisations. Il y a peut-être une capacité nouvelle à jouer avec les choses. Oui, une façon plus joueuse. Moins obsessionnellement fixée sur le même cheminement. Moins programmatique. Quand je viens à l'atelier, il y a plus d'ouvertures.

E. V. — Nous n'avons pas évoqué encore, ou peu, ton lien avec d'autres artistes contemporains. Tu m'as dit avoir été par exemple marqué par les peintures de Renée Levi exposées conjointement aux tiennes au Mamco. Comment ton travail se nourrit-il de celui des autres ?

s. B. — Ce qui me plaît par exemple dans certains travaux récents de Renée Levi, c'est que la forme paraît issue d'un seul geste et non pas d'une succession de gestes. Cette composante du temps de réalisation m'intéresse : que cela soit visible et participe du caractère du tableau fini. C'était également présent dans certaines de mes œuvres. Mais il suffit d'en avoir la confirmation chez un autre pour l'accentuer chez soi. (...) Dans les moments où je travaille avec des idées, je fais des expériences, souvent

non concluantes, abandonnées. Une des expériences était de déplacer la toile sur le châssis. Je peignais sur un grand châssis une forme puis je démontais la toile avant de la remonter sur un plus petit châssis, à l'aveugle. Je n'ai jamais été convaincu par ce résultat mais j'ai trouvé dans certaines œuvres de Steven Parrino une démarche similaire. Il était parvenu à en faire des choses très intéressantes. Il y a aussi un artiste allemand, Ulrich Wellmann, dont je regarde le travail régulièrement et avec qui j'ai exposé à plusieurs reprises. Son travail actuel sort de la toile. Ce qui se passe sur la surface entraîne des choses qui débordent du châssis. Une expansion très baroque alors que la peinture sur la toile ne l'est pas. Il gère bien cette complexité. Dans certaines de mes toiles, on retrouve des formes déchiquetées qui viennent peut-être du regard que j'ai posé sur ce travail. Au fond, il y a une digestion d'autres travaux qui évoluent dans des sphères pas trop éloignées de la mienne. Mais tu ne peux pas digérer quelque chose qui est indigeste pour toi. Ce que tu digères est déjà présent dans ton propre travail.

Erik Verhagen est maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'université de Valenciennes, critique d'art et commissaire d'expositions indépendant. Auteur de nombreux essais et articles sur l'art des années 1960 à aujourd'hui, il vient de copublier aux éditions du Reina Sofia (Madrid) l'ouvrage *Dialogues* consacré à Franz Erhard Walther.

