

Pascal Pesez : *De moins en loin*

Je ne peins pas l'être, je peins le passage...

Michel de Montaigne, *Essais*, III, 2, « Du repentir »

Pascal Pesez fait partie de ces peintres dont le cheminement se laisse appréhender par le lieu précis d'où ses recherches picturales tirent leur origine. Soit *Suspension*, une performance de 90 min, réalisée le 27 février 1988 à l'École de musique de Hautmont. Une poche en plastique transparent, suspendue à une poutre horizontale sous le plafond de la salle d'exposition, tenue fermement par une corde tressée épaisse enroulée à plusieurs tours autour de l'extrémité supérieure de la poche et formant un nœud de pendu. Dans la poche, recroquevillé, le corps nu de l'artiste, tel un fœtus adulte, lévitant à moins d'un mètre du sol, juste au-dessus d'un amas de viande crue. *Suspension* fut une performance qui, préservée dans la fixité du rendu photographique placé au début du catalogue monographique de l'artiste¹, apparaît aussi à l'arrêt telle une installation intemporelle. Elle fait office d'image embryonnaire à la fois du peintre et de sa peinture. Le corps y est installé, logé, quasi immobile. Il performe ses débuts, ses origines, sa venue au monde. Il est à la fois suspendu et pendu, enveloppé dans la couche protectrice et exposé sans défense, au plus près de la chair inerte au sol. Le titre nomme une action, un état et une propriété, et aussi une césure temporelle. Ce qui est suspendu est à l'état d'arrêt. Mais ce qui est à l'arrêt là dedans, ce qui est pendu, interrompu et en attente, ce n'est pas uniquement le corps ou le temps, c'est aussi la forme. Une forme en attente de son développement, une forme qui est action sourde, état : *suspension*.

Cette forme ovoïde, fœtale, primitive, inquiétante et rassurante, réalisée en corps et non en peinture, est le point de départ de l'œuvre de Pascal Pesez. La tentation est grande d'y voir une « clé » de sa recherche plastique, tant il est rare de pouvoir identifier avec précision une origine si bien circonscrite. Le catalogue monographique de l'artiste rend ce point de départ bien explicite, tant par la photographie déjà évoquée que par le texte d'ouverture². De cette naissance artistique partent plusieurs séries peintes, évoquant des formes irrégulières et unies, posées au centre même de la toile que l'on pourrait voir comme une reprise de la même poche, en version non transparente, ouverte et tendue sur le châssis. La peinture y est posée en quartiers de viande plus ou moins identifiables, pâteux, à la recherche de la juste couleur d'incarnat. La masse de la couleur s'informe non plus en suspension mais en pose centrale, et se répand progressivement sur l'intégralité du support, comme dans la monumentale huile sur toile *làça* (2003, 200x160cm). Une place (là) et une chose (ça). À partir de ces deux réalités ou coordonnées indéterminées, on dirait anonymes, l'artiste travaille la façon dont la matière peinture crée à la fois le lieu et la chose, la toile et la chair. Un cheminement qui va de la suspension du corps à la suspension de la peinture elle-même. L'attention n'est pas dirigée tant sur la toile suspendue au mur, que sur la suspension de la couleur dans le milieu de la toile, suspension qui se fait lévitation, pose et posture, puisqu'aucune corde ne la retient, puisqu'aucune force de gravitation ne la fait chuter. La couleur *pose* elle-même, c'est-à-dire qu'elle se libère progressivement de la représentation, de la référence directe à la chair animale.

¹ *Pascal Pesez per-forme*, catalogue monographique, Sunart Éditions, 2010, p. 12. Photographie de Philippe Bétrancourt.

² Johan Grzelczyk, « Du geste, habiter le monde », op. cit., p. 13.

Au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, aux débuts de la peinture moderne, les écrivains comme Balzac ou Zola désignaient cette quête de la pure matérialité picturale, qui semblait impossible à capter par le discours, par un terme révélateur de l'endroit où le langage achoppe sur le purement pictural : *le rien*³. Ainsi, cherchant à distinguer la simple bonne peinture de ses propres chefs-d'œuvre, Freinhofer dans le *Chef-d'œuvre inconnu*, s'exclame : « Qu'y manque-t-il ? Un rien, mais ce rien est tout. Vous avez l'apparence de la vie, mais vous n'exprimez pas son trop plein qui déborde ... »⁴. Évoquant cette force de la matérialité picturale, Érika Wicky insiste précisément sur l'oscillation entre le *rien*, élément insignifiant et non-figuratif porté par la matérialité picturale, et le *tout*, autrement dit la mimesis parfaite, la peinture représentant une figuration et une signification (verbalisable) complètes⁵. Ce qui résiste au discours, le *rien*, suivant Balzac, serait le nom de ce qui permet de distinguer entre l'apparence de vie et l'énergie vitale débordante dans la nouvelle peinture, l'éveil de la matière au-delà ou en-deçà de la figuration, ce sur quoi le discours n'a pas de prise directe. Cet idéal de vie, illusion ou fantasme de chair vivante réalisée en peinture, a pour nom *incarnat*. Ce nom de couleur qui nous vient de la Renaissance, a été mis en avant plus récemment, notamment dans des lectures post-structuralistes de Balzac, insistant sur la matérialité de la peinture : « L'incarnat serait donc, autre fantasme, le coloris en acte et en passage. Une tresse de la surface et de la profondeur corporelles, une tresse de blanc et de sang. »⁶

Par le travail sur l'utopie de l'incarnat et son dépassement, la peinture de Pascal Pesez rejoue cette histoire de la peinture moderne. Coloris-matière et coloris-acte, geste qui fait remonter la vie sur la blancheur de la toile, l'incarnat y apparaît d'abord dans une sorte de mimétisme chimique, pour s'éloigner ensuite du modèle de la chair humaine, et passer vers la formation d'un coloris actif qui serait la chair même de la peinture, sans race ni géographie précise. Plutôt que d'être affaire de coloris, de « tresse de blanc et de sang », l'incarnat devient alors matière qui produit des lieux, des états et des tensions, des instabilités. Matière picturale qui, à la différence du *rien* de Balzac, est fondée sur l'historicité de ses propres usages et pratiques, matière qui est aussi et avant tout peinture qui se tient à distance du langage, du narratif et du dicible, non seulement parce qu'elle s'évertue sur le terrain de l'abstrait, mais parce qu'elle s'attelle à résoudre des problèmes de peinture.

Les œuvres de Pascal Pesez, réalisées dans les années 1990 et au début des années 2000, exposent la couleur-chair à la recherche de la forme-chair. Une forme d'abord suspendue, et plus tard tout simplement prenant place au milieu du dessin ou de la toile, aux bords indécis, pure *posture* selon les mots de l'artiste :

*ma couleur
viens
et pose-toi
je pense à la posture*⁷

³ Érika Wicky, « La matière picturale comme limite de l'*ekphrasis* », *Loxias* 22, 2008, p. 8.

⁴ Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, 1994, p. 45.

⁵ Érika Wicky, « La matière picturale comme limite de l'*ekphrasis* », *Loxias* 22, 2008, p. 6.

⁶ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, p. 25, cité par Érika Wicky, op. cit., p. 6.

⁷ Pascal Pesez, *Juin Dragon*, 1999, p. 16.

La posture résume à la fois l'acte de poser, de se poser, et de se montrer. Elle est aussi un acte de positionnement, une prise de position qui a une valeur historique et éthique. À partir de cette couleur-forme posée, de cet acte de commencement, il est possible de retracer plusieurs filiations qui se dessinent. Que ce soit à travers la reprise de ce bout de chair aux bords et aux teintes liquéfiés, qui renvoie tantôt à Rubens, tantôt à Bacon ou encore à Soutine ; que ce soit dans le flottement dans l'espace du dessin, d'inscriptions, traces d'un geste colorié tremblé qui a partie liée avec le rapport rythmé à la scription de Cy Twombly ; ou encore dans « la présence de bleus pâles, de touches vertes et de linéaments vagues » qui renvoie, comme l'écrit Karim Ghaddab, « à certaines images du nord de la France, aux ciels d'Eugène Boudin ou aux plages froides de René Xavier Prinet »⁸. Pascal Peséz n'a pas peur de travailler dans une franche proximité avec ses pairs, de les fréquenter en peinture pour construire son propre cheminement, de les intégrer dans ses séries de dessins, peintures, polyptyques. La série est décisive pour ce peintre de la répétition, de la reprise, de la rengaine qui revient, apportant à chaque fois l'énergie du nouveau à partir du même. Une recherche dans la persévérance, dans l'obstination du geste, du mouvement, même imperceptible, du déplacement de frontières ou d'horizons. Chacune de ses séries relève d'une chorégraphie particulière, d'un travail non pas sur un sujet précis, mais plutôt sur un type de gestualité face à la surface de la toile, jusqu'à son épuisement.

Le poids du fœtus adulte dans *Suspension* sauvegarde toute la tension, l'énergie de la pendaison qui ne lui permettra jamais de toucher terre. Mais peu à peu, de dessin en tableau et de série en série cette forme se délie et se déleste de toute référence à la pendaison, au mimétisme charnel, à la représentation. Qui plus est, la métamorphose de la chair en nœud inextricable de traînées colorées rouges, roses, mauves, bleues vertes, jaunes, rongé par un blanc trouble, pâteux, sale (*les délices*, huile sur toile, 2004-2005, autre grand format, 200x160cm), signe le passage d'une recherche formelle et dramatique. Désormais, ce qui est mis en avant, c'est le goût pour l'application des couleurs, pour leur action de *toucher* la toile, pour leurs mélanges osés qui les révèlent lors de l'acte même de la pose, jusqu'à l'allègement récent de la quantité de matière déposée sur le support. Ainsi les polyptyques (*opening 1 et 2*, 2007-2008), formats monumentaux qui revisitent et renouvellent radicalement le retable médiéval à volets mobiles, ne représentent ni une histoire déployée en fonction d'un calendrier religieux, comme ce fut le cas au XIII^e-XV^e siècle, ni des figures et représentations bien différenciées et limitées sur chaque face. Au contraire, les polyptyques de Pascal Peséz tablent sur une frustration visuelle, puisqu'ils ne sont jamais entièrement visibles, et en même temps, tous leurs côtés, toutes leurs parties constituent une peinture dont l'unité est irrémédiablement soustraite au regard. Cacher-révéler, fermer-ouvrir, deviner-découvrir deviennent les opérations principales de la peinture, par lesquelles celle-ci se laisse appréhender et composer, tout en ne se laissant jamais saisir pleinement. La mise en avant toujours au milieu de la toile d'une palette de couleurs en tourbillon, entraîne des fusions et un combat de recouvrements, une plongée dans l'être instable, mouvementé de la matière-couleur. Fermer ou entrouvrir les volets devient ainsi une action qui mobilise la couleur. L'acte de soustraire à la vue excite le regard. La couleur en mouvement se décline à plusieurs niveaux, faisant à chaque fois bouger les cadres, ceux du châssis et ceux du champ pictural.

Dans les années 2010, suite à un véritable tour de force, l'énergie et la tension de la suspension qui ordonnaient auparavant l'axe vertical des tableaux en une sorte de chute désamorcée de la forme

⁸ Karim Ghaddab, « La chair du monde », *Pascal Peséz chemin faisant*, Sunart Éditions, 2018, p. 12.

centrale, commencent à se déployer à l'horizontale, entraînant la peinture vers la ligne d'horizon, l'étirant vers les côtés. En cette période, Pascal Peséz déplace son travail. Il en va d'un déplacement tout d'abord physique : il prend la route pour passer trois mois dans l'atelier parisien d'une amie artiste où il œuvre dans un nouvel espace et sous d'autres cieux. Mais avant tout, il s'agit d'une reprise qui deviendra un changement de cap. Lors d'un échange récent avec Pascal Peséz, il s'est remémoré soudain que ce moment correspondait pour lui à une reprise de l'écriture poétique et performée, après plusieurs années d'interruption. Un retour à l'écriture manuscrite, à la pratique régulière du geste de la main qui écrit et déroule les lignes sur la feuille, aux mots et pensées qui défilent sur la page à l'horizontale. Le premier texte de l'artiste rendu public depuis 2006, *je commencerai*, fut écrit et performé en septembre 2012. Ce titre projectif, le commencement à venir, est aussi le premier sous forme de litanie, rengaine, reprise. Il en va d'une répétition qui repousse le commencement toujours plus loin, une projection du commencement toujours à venir, telle une ligne d'horizon.

*... je commencerai par un manque dans l'écrit
je commencerai par un mot par des vides et des espaces froids
je commencerai par un mot squelette par un mot de fosses à couleur
je commencerai par tendre mon échine pour toucher cet endroit qui manque...*

L'écriture reprise souligne le manque, insiste sur *le rien* qui fait surface ou qui est la surface où commence la peinture. Le retour au geste de la main qui écrit et aux lignes de l'écriture, est sans doute lié au déplacement des frontières du tableau vers l'axe horizontal, à l'extension vers les côtés latérales de la toile, au format paysage qui se laisse parcourir de gauche à droite. Cependant, cet axe n'est en rien prépondérant, le regard est libre dans ses mouvements. Bien que des mots dessinés figurent dans certaines œuvres (comme dans les séries plus tardives *face à* (2014) et *sous d'autres effacements* (2015), la peinture de Pascal Peséz n'est ni discursive ni narrative. De l'écriture, elle retient, dans *la primauté du dessin*, quelques traces graphiques et le déploiement de la main sur la feuille, mais en silence, sans bavardage.

*... je commencerai par parcourir la surface
je commencerai par le plan [...]
je commencerai par me confondre par me retirer par m'élargir [...]
je commencerai par la primauté du dessin...*

La dimension horizontale, cet *élargissement* de soi qui est aussi apaisement (le dramatisme de la chute verticale est sublimé), acquiert dans les années 2010 une présence forte. Le déplacement est également lié au fait que c'est la période où les diptyques et polyptyques, par leur accrochage côte à côte et par le système de volets, ouvrent le tableau à la ligne d'horizon. Bien que la dimension horizontale ait été présente auparavant dans ses peintures, la deuxième décennie du XXI^e siècle marque une intensification de l'étendue latérale dans le travail de Pascal Peséz, appuyée également par l'apparition de la ligne d'horizon dans l'espace du tableau. Horizon qui se dessine, dès 2012, sous la forme d'un trait traversant en longueur une série de dessins de petit format, et qui apparaît tantôt comme trait, tantôt comme bord qui contient les débordements du dessin, et plus tard de la matière picturale même.

Horizon repris en 2018-2019 dans les séries *chemin faisant* et *se rafraîchir à l'horizon* où la peinture s'ouvre au paysage, à des étendues qui emportent le regard vers un imaginaire aérien, aquatique,

géologique, sans pour autant jamais reproduire des bouts de nature extérieure au tableau. Si paysage il y a, il n'est guère mimé, mais constitué par le déploiement des couleurs mêmes, de l'intérieur ; un paysage de couleurs.

Présent sous forme de ligne qui penche légèrement dans *formes en suspension, au plus près les germes* (mine de plomb et fusain sur papier, 2019-2020, 20x15cm), l'horizon est systématiquement situé dans la partie inférieure du dessin. Deux dépôts de fusain, formes naturalisées, titrés *germes*, flottent au-dessus de lui. Le trait d'horizon tantôt sous-tend la forme, tantôt la résorbe pour faire plonger le regard dans les pans d'étendue à la fois bordés par les limites du tableau et infinis, écho des grandes toiles des expressionnistes abstraits américains. Dans *sous d'autres effacements* (huile sur toile, 2015, 160x200cm), le trait noir, celui du dessin, se retrouve ramassé au milieu du tableau, en boucles irrégulières et horizontales, commençant franchement à gauche, comme pour s'en tenir à l'image d'une écriture peinte, enroulée sur elle-même, recouverte, interrompue, reprise, dessin non soumis au mot ni à la lettre, fuyant la signification linguistique. Ce trait, peint à l'huile, conduit le regard sinueusement vers la droite, vers quelques émergences de couleurs pâles, qui touchent au bord droit ou tendent à déborder de la toile. Le rythme délié de ce trait peint, interrompu et repris, et son apparence accidentée, l'installent dans un territoire intermédiaire. Il se déploie comme une transformation affine à la fois de l'horizon et de l'écriture, trait noir erratique qui se poursuit à l'horizontale, suivant des mouvements circulaires de la main qui produisent des boucles successives. Ce n'est plus le trait peint qui écrit dans la série des 39 *face à* (technique mixte sur papier, 2014, 22,5x28cm), dont le titre est reprise frontale où l'on entend l'écho, la réverbération sonore de *làça : faceà*. Cette série montre franchement l'écrit peint, par bribes, par mots dessinés qui font face, isolés, raturés et rapiécés par des taches, bandes et plages colorées. Si des phrases ont existé sur la feuille, elles ont été barrées, peintes jusqu'à devenir quasi illisibles, réduites à des mots épars posés sur le papier. Toutefois, la signification n'est jamais totalement évacuée. Le lisible, le signe linguistique résiste au domaine extra-alphabétique de la peinture. Comme chez Cy Twombly, il est gauche, inégal, hésitant, fonction du rythme et de l'instabilité du geste de la main, mais néanmoins lisible, placé là, *face à* la peinture, au regardeur, dans une frontalité assumée. Pascal Pesez est un peintre qui écrit, et qui dit ses écrits, qui les lit. Mais c'est aussi, par moments, un peintre qui peint l'écriture ou, si on préfère, qui écrit en peinture. Constitutive de l'intelligence et de la sensibilité de la main, l'écriture manuscrite fait partie de son entraînement incontournable, de ses premiers apprentissages. Fait culturel, l'écriture est aussi motricité singulière que l'on maîtrise très tôt. Si elle vient après les premiers gribouillages et dessins, après les manipulations d'objets et de jouets, elle constitue, avec les gestes pratiques du quotidien, un des premiers entraînements systématiques de la main, dans et par la répétition, par le retour obstiné du même geste, par la scansion :

*... incontestable
petit corps écrit des mots
petit corps écrit des mots plusieurs fois
petit corps s'endort...*

Petit corps, je commencerai, quelque chose chemin faisant : telle une litanie, le corps, le commencement, la répétition du même mais à chaque fois différent, précisé par un mot, une action, un état de plus, reviennent dans les poèmes de et sur Pascal Pesez. D'une manière analogue à ce qui se passe dans ses peintures, la reprise, le retour éternel est au travail, au principe de la recherche plastique. Jeux d'échos, réverbérations de voix, croisements, superpositions, polyphonies : les

performances vocales de l'artiste, incantatoires, sont tantôt chargées du sens des mots, tantôt laissent le son et la voix prendre le dessus sur la signification, construisent le sens par le corps. Le même principe vaut pour les mots peints ou dessinés, tantôt lisibles comme éléments isolés et dispersés du langage verbal, tantôt disparaissant, laissant place au trait peint, boucle, gribouillage, ligne, horizon.

Le trait d'horizon lointain, instable, jamais tout à fait droit, qui traverse le tableau de bout en bout, plus ou moins au milieu, est à la fois le point zéro du dessin, de l'écriture et de la forme, égalisateur des tensions, du pouls, de la vie. Et toujours un nouveau commencement, en attente de l'envergure du geste.

De moins en loin.

Le titre de l'exposition reprend un vers du poème *quelque chose chemin faisant* que le poète Johan Grzelczyk écrit sur l'œuvre de Pascal Pesez. Comme tous ses titres, celui-ci commence par une minuscule : affaire de rapport du mot à l'espace, d'alignement fluide de l'écriture, de refus de la césure imposée par la majuscule initiale, de nivellement à l'horizontale. L'exposition articule des séries de petits et grands formats, quasiment tous réalisés au cours de la dernière année. Au sujet de ses toiles récentes de grandes dimensions, l'artiste évoque une couleur-geste qui gagne le support, un rassemblement plus fort entre geste, couleur et matière. Ce n'est plus ni le corps, ni même la forme qui est geste, mais la couleur même, la peinture en mouvement. L'horizon y est rendu à sa forme la plus simple : la rencontre tendue à l'horizontale de deux couleurs distinctes, souvent une couleur bleue plus ou moins uniforme dans la partie supérieure de la toile, et un riche mélange de teintes dont le rendu final est un blanc trouble, cassé dans la partie inférieure. C'est une rencontre non-linéaire, tremblée, parcourue de tensions et de recouvrements, de coups et de touches. Le résultat est limpide : l'horizon n'est pas une ligne, mais une rencontre mouvementée, une relation. Prise dans l'action des recouvrements et effacements successifs, répétés, la couleur perce et se profile en lambeaux vifs sur fond de blancheur tantôt éclatante, tantôt ternie par les mélanges et éclats verts, jaunes, rouges, bleus, mauves, roses. Par endroits, on peut voir la blancheur de la toile (en réalité de la toile de lin préalablement recouverte de blanc). Tout comme les accents colorés qui relèvent de nombreux tableaux – petites taches, lignes, coups de pinceau ou micro-coulées – la blancheur de ces lieux de toile appelle l'attention et produit des repères qui guident le regard dans l'espace plan du tableau au-delà de la forme principale. Concrétion colorée au sein de la rencontre active entre les deux champs de couleurs étalées, celle-ci est déclinée à travers les différents degrés de sa formation : forme isolée en position centrale qui tantôt penche et se dédouble, tantôt se montre ouverte, non encore formée ou bien en train de s'évanouir. Ses états, qui sont aussi des stades de ses métamorphoses, sont constitués de tourbillons de couleurs, par endroits éthérés, ailleurs dotés d'une consistance minérale, éclatants ou avoisinant une pâleur nuageuse. Ce sont autant d'intensifications et de consommations de la couleur, de lieux énergétiques où la pensée picturale est au travail. Des couleurs-formes qui défient l'équilibre et entament l'horizon. Au lieu d'être posées sur le fond coloré de la toile, elles participent du même espace partagé des deux champs de couleurs. Espace partagé donc, sans hiérarchie entre figure et fond. Le lieu de ces couleurs-formes est à la fois précis et énigmatique, tant l'espace des toiles est travaillé et resserré dans le sens d'une platitude, d'une frontalité. Aucune profondeur, aucune échappatoire pour le regard qui est confronté à l'étendue franche de la surface. Tout est là, dans le souffle léger de la planéité. Délestée des effets de la perspective et des arrière-plans (visibles dans certaines des toiles

plus anciennes), on dirait que la peinture de Pascal Pesez se libère pour s'offrir toute entière à la couleur. Paradoxalement, les grands formats semblent allégés, la matière y respire car son enjeu n'est plus dans la quantité, mais dans le mouvement. Les formes centrales, sédiments de couleur consolidés, sont gestes dans le sens où elles constituent et animent la surface : tantôt elles se cachent, tantôt elles se profilent à l'horizon et l'on arrive à capter vaguement leurs contours, tantôt elles s'imposent comme ostensions. Un geste rond, replié sur lui-même préside à ces formes irrégulièrement ovales. Un geste que l'on imagine revenir en boucle. Reprise et retour de la couleur sur elle-même : l'histoire de son avènement par couches et effacements, par dépôts, étalements et dissolutions au pinceau ou au torchon, voire au papier émeri, sauvegarde la force active de la couleur-geste au travail et confère aux formes un effet tremblé. À les observer de près, on y retrouve le processus de leur formation que l'on dirait, non pas achevée, mais souvent arrêtée à une étape dont l'accomplissement est à jamais repoussé. En témoignent leurs contours flous, irréguliers et ouverts en attente d'être activés, repris et poursuivis par le regard.

La pose des couleurs dans l'espace du tableau les montre comme autant d'émergences, mais aussi comme attitudes... qui deviennent formes, pour paraphraser le titre de la célèbre exposition de Harald Szeemann⁹. Les attitudes de la couleur sont une prise de position sur la peinture même, sur son histoire et sur ses enjeux. Dans cette mise en avant de la couleur, la ligne d'horizon n'est plus tracé graphique dessiné à travers la surface, mais rencontre inégale entre les lisières de deux couleurs qui se cristallise dans des lieux forts. Ces lieux font penser plus à des formations qu'à des formes, tant ils contiennent une énergie à l'œuvre, une force formatrice au travail, *pictura picturans*. L'horizon traverse l'étendue du tableau de bord en bord et accueille les gestes et concrétions colorées, les enveloppe, les recouvre dans son nuage ou les révèle, les sous-tend dans leur lévitation. Couleurs ramassées, repliées sur elles-mêmes au gré du retour d'un geste instable mais persistant. Couleurs issues de couleurs étales qui épousent les contours du support et délimitent l'espace du tableau. Le cœur apparemment simple de l'opération picturale, dont la recherche de Pascal Pesez révèle l'infinie complexité, semble être une histoire de naissance de la forme à partir de la rencontre entre couleurs. Comme si depuis *Suspension*, le cheminement de l'artiste était celui d'un rapprochement : de la couleur, de la toile, du regard, de *moins en loin*. Autrement dit, en élaguant les références extra-picturales, mais aussi la matière, l'artiste se concentre sur le coloris-geste et sur son horizon repoussé toujours plus loin, sur la peinture même en action, sur l'être de la couleur qui est passage et image première où la nature est peinture.

Tania Vladova

⁹ « Quand les attitudes deviennent forme » (When Attitudes Become Form), commissaire Harald Szeemann, Kunsthalle de Berne, exposition décisive pour l'art contemporain qui le montre et le pense davantage en termes de *concept, processus, situations*, bref en mettant en avant l'activité de l'artiste plutôt que l'œuvre finie.