

STÉPHANE BORDARIER

Exposition du 17 juin au 10 octobre 2021

etc
galerie d'art

Galerie ETC
28 rue Saint-Claude, 75003 Paris
Ouvert du mardi au samedi de 11h à 19h
Et tous les derniers dimanches de chaque mois de 14h à 18h
informations et presse : contact@galerie-etc.com
09 50 77 40 07



A PROPOS DE L'ARTISTE

Né en 1953, Stéphane Bordarier vit et travaille à Nîmes.

Son travail explore le rôle fondateur, originel, de la couleur en peinture.

Nourri par les avant-gardes des années 60-70, autant que par la peinture à fresque italienne, Bordarier s'est manifesté par une pratique totalement originale dans le paysage contemporain.

Son travail, qui allie la contrainte des procédures à une grande liberté d'exécution, est toujours déterminé par la recherche de ce qu'il nomme la « qualité de surface ».

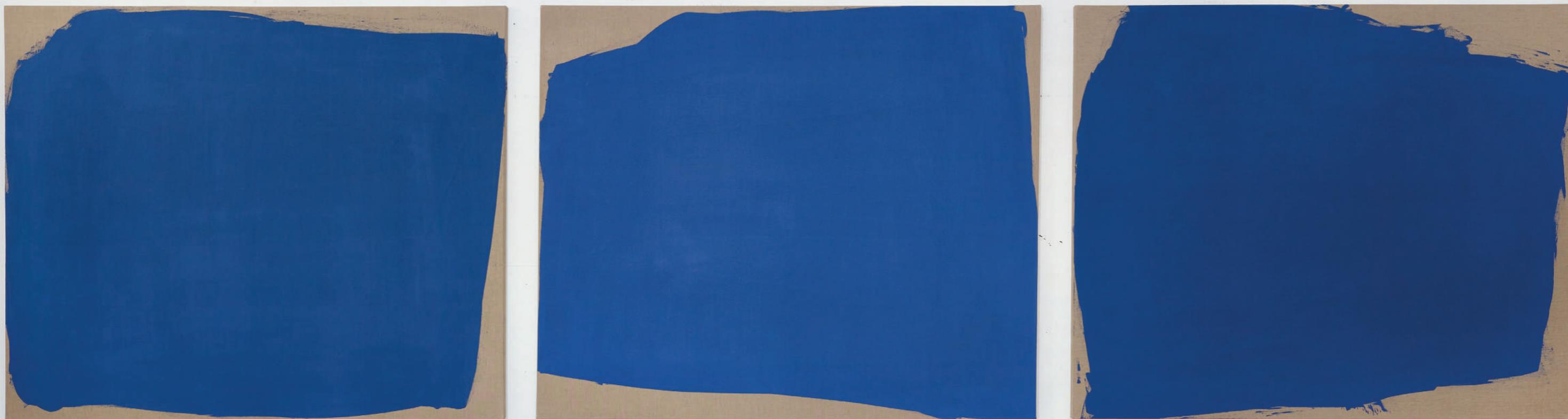
Après avoir développé sa syntaxe picturale en ne conservant pour peindre que le strict nécessaire – une forme, une couleur – Bordarier explore aujourd'hui les possibilités nouvelles que lui offre cette pratique économe. Son travail affirme radicalement l'actualité de la peinture.

Son œuvre, désormais reconnue, a été représentée par la galerie Jean Fournier de 1987 à 2017.

Elle a notamment bénéficié d'expositions monographiques au Musée Fabre de Montpellier en 2010, au Crac de Montbéliard et au Musée de Mulhouse en 1995, plus récemment au Mamco de Genève (2015), et dans de nombreuses galeries étrangères. Elle fait actuellement l'objet d'une exposition au Musée Fabre : « Stéphane Bordarier – Une Collection ».

19.IX.2013
Huile sur toile
160 x 160 cm
2013

Crédit photo : Origin Studios



De gauche à Droite : 1.VI.2019, 4.VI.2019,
12.VI.2019, Huile sur toile de lin, 178 x 203 cm
chaque .

crédits photos : François Deladerrière

La Galerie ETC est heureuse de vous annoncer sa nouvelle collaboration avec le peintre français Stéphane Bordarier. La galerie présentera une sélection de peintures récentes de l'artiste à partir du jeudi 17 juin 2021.

Né en 1953, Stéphane Bordarier vit et travaille à Nîmes. Son travail explore le rôle fondateur, originel, de la couleur en peinture. Nourri par les avant-gardes des années 60-70, autant que par la peinture à fresque italienne, Bordarier s'est manifesté par une pratique totalement originale dans le paysage contemporain. Son travail, qui allie la contrainte des procédures à une grande liberté d'exécution, est toujours déterminé par la recherche de ce qu'il nomme la « qualité de surface ». Après avoir développé sa syntaxe picturale en ne conservant pour peindre que le strict nécessaire – une forme, une couleur – Bordarier explore aujourd'hui les possibilités nouvelles que lui offre cette pratique économe. Son travail affirme radicalement l'actualité de la peinture. Son œuvre, désormais reconnue, a été représentée par la galerie Jean Fournier de 1987 à 2017. Elle a notamment bénéficié d'expositions monographiques au Musée Fabre de Montpellier en 2010, au Crac de Montbéliard et au Musée de Mulhouse en 1995, plus récemment au Mamco de Genève (2015), et dans de nombreuses galeries étrangères. Elle fait actuellement l'objet d'une exposition au Musée Fabre : « Stéphane Bordarier - Une Collection ».



4.II.2019
Huile et acrylique sur toile,
140 x140 cm,
2019

crédits photos : François Deladerrière

Expositions collectives

2019 La composante Peintures, FRAC Bretagne, Rennes

2015 One More Time. L'exposition de nos expositions, MAMCO, Genève, Suisse

2011 Presente / Futuro, Galleria Fabbri Contemporary Art, Milan, Italie

2007 La couleur toujours recommencée, hommage à Jean Fournier, Musée Fabre, Montpellier

2003 Seeing Red. Contemporary Nonobjective Painting, Hunter College/Times Square Gallery, New York, Etats-Unis

2000 Matériau : couleur, avec Sean Shanahan, Antonio Scaccabarozzi
Le 19, Centre Régional d'Art Contemporain, Montbéliard

1999 Die Farbe (rot) hat mich, Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen, Allemagne

1997 Les formes de la couleur, Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain, Nîmes

1996 Passions privées, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

1990 Une collection pour la Grande Arche, La Défense, Paris

1994 Art français d'aujourd'hui, Musée d'Art Moderne, Kwangju, Corée

1987 Carte blanche à Yves Michaud, CREDAC, Ivry

2021

- Une collection, Musée Fabre, Montpellier
- Peintures, Galerie Barrès, Toulouse

2018

- Galerie Clémence Boisanté, Montpellier

2017

- Peintures récentes, galerie Barrès-Rivet, Toulouse
- Comme l'eau dans l'eau, galerie Jean Fournier, Paris

2016

- Dessins, L'Adresse du Printemps de septembre, Toulouse

2015

- Tableaux, Mamco, Genève, Suisse
- Stéphane Bordarier / Ulrich Wellmann, galerie Béa-Ba, Marseille

2014

- Dipinti – peintures : 2000-2014, galerie Peccolo, Livourne, Italie
- Stéphane Bordarier, Leeahn gallery, Séoul, Corée
- Calme bloc ici-bas et autres peintures 2013, galerie Jean Fournier, Paris

2013

- The Liberties – Pages manquantes, atelier Michael Woolworth, Paris

2011

- Peintures récentes, galerie Jean Fournier, Paris
- Galerie La Navire, Brest 2010
- Stéphane Bordarier, musée Fabre, Montpellier
- Galerie Hambursin-Boisanté, Montpellier

2009

- les carrés onds, les carrés ronds, galerie Jean Fournier, Paris

2008

- Leeahn gallery, Daegu, Corée
- Bleu, Rouge, Violet de Mars, galerie Jean Fournier, Paris

2007

- Hôtel des Arts, Toulon
- Galerie Kandler, Toulouse

2006

- Peintures 1996-2005, galerie Jean Fournier, Paris
- Chapelle du Méjan, Arles 2005
- Musée Baron-Martin, Gray
- SAM (Selected Art Models), Cologne, Allemagne

2004

- Galerie Jean Fournier, Paris

2003

- Musée régional d'Art contemporain Languedoc-Roussillon, Sérignan

2002

- Planches & volets, galerie Jean Fournier, Paris
- La Box, école nationale supérieure d'art de Bourges et école supérieure des beaux-arts de Tours (avec Christophe Cuzin)

2001

- Galerie Peccolo, Livourne, Italie
- Galerie La Navire, Brest
- Galerie Éric Linard, La Garde-Adhémar
- Galerie Philippe Pannetier, Nîmes

2000

- Musée Réattu, Arles
- Galerie S 65, Aalst, Belgique
- Galerie Jean Fournier, Fiac, Paris

1999

- Bei Horst Schüler (avec Antonio Scaccabarozzi), Düsseldorf, Allemagne

1998

- Galerie Jean Fournier, Paris

1997

- Alliance française, Bari, Italie
- Galerie Jean Fournier, Paris
- Centre culturel français, Milan, Italie

1996

- Alliance française, Bologne, Italie

1995

- Galerie Jean Fournier, Paris
- Musée des Beaux-Arts, Mulhouse
- Centre régional d'Art contemporain, Montbéliard

1994

- Galerie Piano Nobile, Pérouse, Italie

1992

- Aldébaran, Baillargues, Montpellier

1991

- Galerie Jean Fournier, Paris
- Galerie Saint-Ravy, Montpellier

1989

- Galerie Jean Fournier, Paris

1986

- Musée d'Art moderne, Céret



Stéphane Bordarier,

13.VI.2019

Huile sur toile,

140 x 140 cm

Entretiens avec Erik Verhagen

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 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. EV

I. Entretien Stéphane Bordarier-Erik Verhagen, juin-septembre 2014 (mails)

Erik Verhagen : 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 effectuer. 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.

Stéphane Bordarier : 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'Henri 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 et dans les Marches et la 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 XIXe, 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 Hantai à Sénanque en 1982 est un choc, et celle de Hoffman à la Tate Gallery encore plus peut être. Mais toujours retourner voir Carpaccio au Petit-palais à Avignon, et 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.

Stéphane Bordarier,
22.I.2019
Huile sur toile,
160 x 160 cm

Stéphane Bordarier,
12.VI.2019
Huile sur toile,
178 x 203 cm

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.

EV : Tu dis ne pas t'intéresser à une peinture racontant des 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 Querton, Hantai ou Hoffman, 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 l'abstraction qui s'est imposé à un moment donné. Devient-on abstrait ? Et si oui comment et pourquoi ?

SB : 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. A 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 couleur, 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 particulières ; la vierge et les saints c'est très secondaire, comme le « sujet » dans un tableau de Matisse. Disons, pour revenir vers 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 on veut creuser encore, j'ai probablement pensé dans les années quatre-vingt, 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 cinquante, 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. mêmes, et les réponses tout aussi contraintes par l'époque (l'idéologie) dans l'un que dans l'autre cas.





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 que 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 !

EV : 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.

SB : 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, etc... 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, lorsque 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, sert à préparer mon support. L'absence d'épaisseur, la nécessaire rapidité du geste de la pose, la matité et la sécheresse du résultat, s'imposent et imposent le refus de toute une cuisine picturale qui masquait cette évidence-là. En 91-92, 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 à 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 ceci : 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.)

Stéphane Bordarier,
11.VII.2019
Huile sur toile,
140 x 140 cm

En réponse à la dernière partie de ta question, je dirais que depuis les années 96-97, 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.

EV : 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 enchevêtrées qui façonnent le devenir d'une œuvre.

SB : 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 l'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'inclue 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.

EV : 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 relève pour ainsi dire d'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 ?

5.VII.2016
Huile et acrylique sur toile
140 x 140 cm
2016





SB : 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 sont 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 la quantité de forme et son dessin : 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, et de plus, je suis plus lucidement conscient de la place de la mémoire personnelle que ce n'était le cas 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.

EV : Ce qui me fascine est que la dose de laisser passer augmente proportionnellement et parallèlement aux données mnémoriques 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 si tu le veux bien 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 ?

SB : 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 -éclaboussures, débords, manques dans la couleur- acceptés. 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 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'apointant 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. L'expérimentation, je la situe, pour cet épisode, en 2010, et je sais qu'il y a certainement autre chose à tirer de ce travail : je sais que j'y reviendrai. 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 à 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 certains nombres 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.)

EV : 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 ?

SB : 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 avec 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, et 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 lient 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.

4.II.2019
140 x 160 cm
Huile sur toile
2019





EV : 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 Livorno. 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. Barnett Newman distinguait l'échelle du format. 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 ?

SB : 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 figoler, 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 polypytiques, de 2004 à 2009, et plus particulièrement aux tableaux rouge et bleus, puis monochromes, en forme de chiasme.

Stéphane Bordarier
4.VI.2019
178 x 203 cm
huile sur toile



STÉPHANE BORDARIER

remise en jeu

Pierre Wat

Dossier Art Press
Numéro 489
Juin 2021

« 7.VII.2016 ». Vert sulfate de cuivre, 2016.
Huile et acrylique sur toile / oil and acrylic on canvas.
175 x 175 cm. (Ph. François Deladerrière)

Après Toulouse (galerie Jean-Paul Barrès, 17 mars - 15 mai 2021), Stéphane Bordarier montre ses tableaux récents à Paris (galerie ETC, 2 juin - 24 juillet, et septembre 2021), tandis qu'à Montpellier, le musée Fabre offre, grâce à de nouvelles acquisitions et dons, un parcours chronologique de son travail avec un ensemble de huit toiles allant de 1983 à 2016 (*Stéphane Bordarier, une collection*, mai-août 2021).

■ La riche actualité de Stéphane Bordarier est l'occasion idéale pour penser la place de son œuvre dans l'histoire de la peinture. Au moment où, après avoir été déclarée morte, celle-ci revient, majoritairement sous les espèces d'un retour à la figure, au moment où, lorsque l'on parle d'abstraction, c'est justement pour souligner son caractère « impur » (1) tant une nouvelle génération d'artistes ne cesse de rebattre les vieilles cartes du couple abstraction/figuration, le déploiement du travail mené par Bordarier sur la longue durée permet de mettre au jour la singularité de sa démarche, mais aussi le rôle de ce travail dans l'écriture de l'histoire de la peinture abstraite. Pour Bordarier, la peinture comme acte et comme engagement fut et demeure une question de situation : non pas un acte solitaire, mais une manière d'intervenir, en conscience, dans un champ afin d'en produire la modification. Cela fut vrai très tôt, lorsque Bordarier, né à Beaucaire en 1953, entra à la fin des années 1980 à la galerie Jean Fournier où il se confronta à des figures et à des œuvres aussi marquantes que celles de Joan Mitchell, Simon Hantaï ou James Bishop. D'emblée, il fallut se frayer une voie. Celle de Bordarier prit un chemin qui s'avéra constant : ni évitement ni imitation.

PEINTURE PAR RÉDUCTION

Pas d'évitement parce que cet artiste a toujours manifesté, vis-à-vis de l'histoire de son art, une curiosité gourmande, voire dévorante, qui l'amena à pratiquer une forme de digestion active et joyeuse de tout ce qui pouvait venir nourrir son travail. La meilleure manière de résister à la puissance du travail d'une Joan Mitchell, devenue entre-temps une amie, fut non seulement de regarder ses travaux, mais aussi d'ajouter à ces regards tant d'autres regards féconds. Quelle meilleure résistance opposer aux œuvres marquantes que d'autres œuvres ? Aimant la peinture de Mitchell, Bordarier ne cessa de regarder celle de Hantaï. Pratiquant un travail que l'on dit abstrait, l'artiste passa une partie essentielle de sa vie à regarder la peinture italienne du Quattrocento, séjournant une année à Pérouse, en 1993-94, pour voir tout ce que l'Ombrie et la Toscane offraient de ressources en la matière. Regarder est aussi important que peindre pour les peintres qui s'alimentent de la sorte. Pourtant, Bordarier ne construisit jamais son travail sur une quelconque forme d'imitation. L'assimilation n'est pas une fin en soi, mais un moment dans une recherche où la prise en compte va de pair avec le désencombrement. Ce qui apparaît aujourd'hui comme les étapes majeures de l'établissement de sa peinture montre cela. L'allure qu'ont la plupart de ses tableaux – une forme seule, d'une couleur

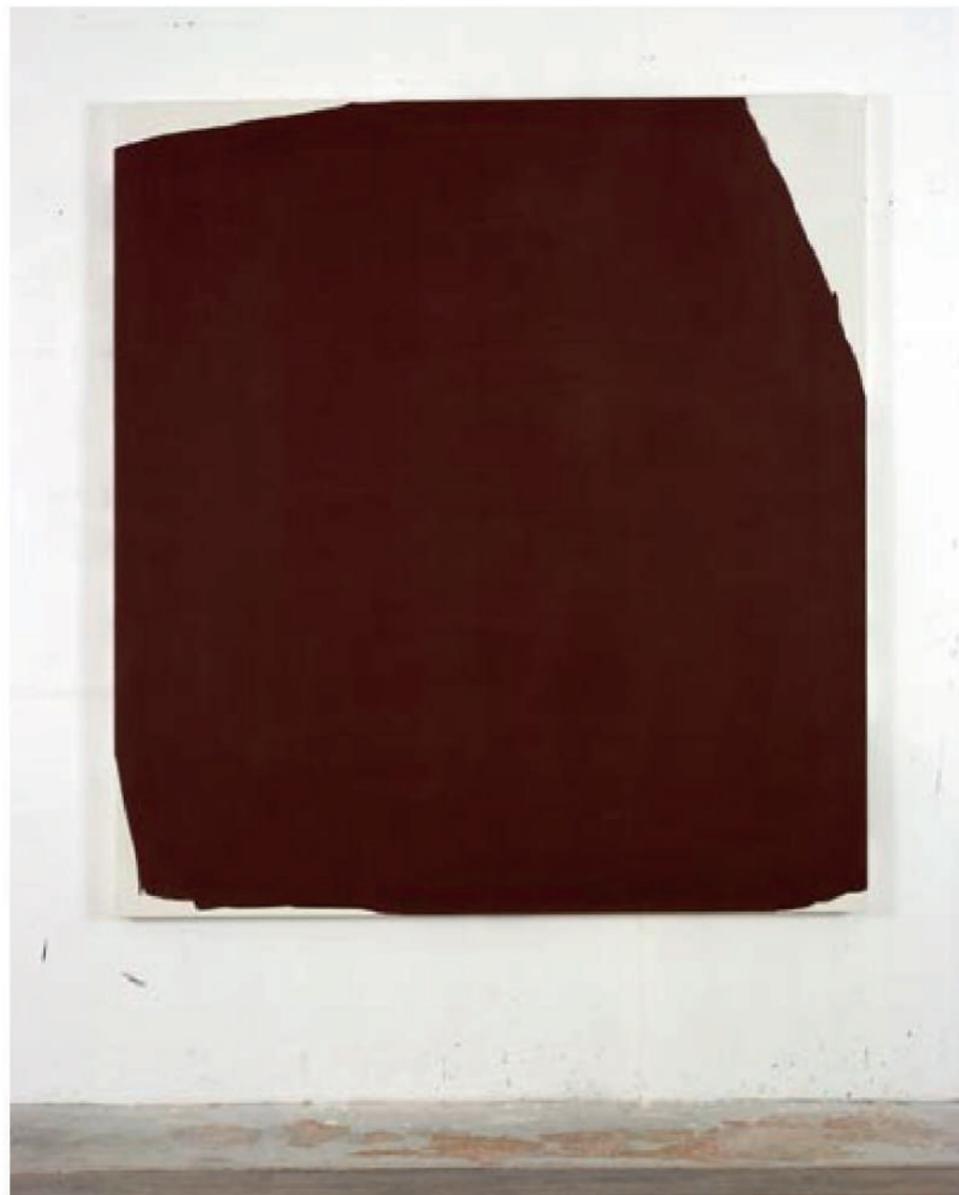
unique, étalée sur la surface d'une toile carrée, sans pour autant recouvrir la totalité de celle-ci – est le fruit d'une succession d'acquis obtenus par *réduction*. Bordarier a beaucoup mis dans sa peinture, car il a beaucoup regardé, beaucoup éprouvé, beaucoup vécu, pour mieux enlever, afin de trouver ce qui lui était nécessaire pour peindre : cette portion congrue en quoi réside, pour lui, la *qualité* de sa peinture.

Cette détermination d'une syntaxe picturale au moyen d'une pratique associant prise en compte et soustraction a connu des étapes essentielles. Ce fut d'abord, en 1991, deux « décisions » contemporaines, et fondamentalement liées. La construction du tableau à partir d'une seule forme, là où les œuvres précédentes mettaient en présence plusieurs formes d'allure, de texture et de couleur différentes. L'élaboration de ce qu'il nommera une « qualité de surface », qui se construira comme

refus de la matière, et s'élaborera en une « méthode » proche de la technique de la fresque, consistant à étaler la couleur dans l'appât de colle de peau encore chaud, durant le temps de la « prise », c'est-à-dire durant le temps que la colle, en séchant, lui laisse pour agir ainsi.

TEMPS DE LA COLLE

Chez Bordarier, la couleur semble non pas posée sur la toile, mais prise dans son champ, ce retrait ayant toute la qualité du peu. On le voit, qualité de forme et de surface sont liées, l'une – la forme – étant la manifestation de l'autre. En 1992, dans son *Journal* (2), il note : « Ma peinture est une qualité de la "peau" de la toile. Une qualité sans qualité, tout sauf l'épaisseur, la "croûte". » Ce qui s'ouvre en 1991, avec l'adoption d'une seule forme, première étape identifiée par l'artiste comme posant les bases d'une syntaxe personnelle, cul-



« 25. X. 2013 ». Violet de Mars, 2013.
Huile sur toile/oil on canvas. (Coll. Frac Bretagne)



mine en 1996 dans l'adoption du Violet de Mars comme couleur vouée à faire fonction, des années durant, de couleur unique. Là encore, un tel choix était motivé par la sensation qu'avait le peintre qu'en elle, il rencontrait ce qui pour lui condensait la « qualité de la couleur » qu'il recherchait.

S'il est possible de désigner, rétrospectivement, les étapes de l'établissement de sa peinture, nulle téléologie ne détermine celles-ci, qui permettrait, comme le firent tant de peintres des avant-gardes modernes, de formuler un système Bordarier. « Les opinions uniques m'ennuient », dit-il. Si les Violet de Mars ont pu sembler faire fonction de point culminant de ce travail, la suite a prouvé qu'ils avaient un autre statut : celui d'aboutissement du travail de réduction de la peinture à une sorte de minima fécond, débarrassé de ce qui l'encombrait, et d'autant plus disponible pour l'inconnu susceptible d'arriver. Une fois les « qualités » trouvées, avec elles vient la liberté d'en jouer. La méthode n'exclut ni la surprise, ni l'accident, ni l'aventure. Les travaux venus après les Violet de Mars n'ont cessé de manifester une volonté d'avancer : de garder forme et couleur uniques, tout en amenant autre chose.

REMONTÉE DES DESSOUS

Ces altérations joueuses autour d'un centre constant sont à l'œuvre dans les travaux montrés à Paris. Deux ensembles, faits entre 2018 et 2019, se côtoient : une série utilisant un bleu indigo sur toile de lin et un second ensemble sur une préparation acrylique blanche. Dans le premier cas, le peintre a joué sur la couleur de la toile de lin, très présente, qui transforme *par-dessous* la couleur peinte, tout en agissant en même temps à côté d'elle. Le bleu s'en trouve assourdi, un aspect légèrement verdâtre venant s'y mêler. Ailleurs, Bordarier a recherché une autre qualité de surface. Sur les peintures jaunes, bleu outremer ou pourpre, un mélange physiquement visible opère dans le cours du travail entre le blanc acrylique de la préparation et la

De gauche à droite/From left:
« 1. VI. 2019 ». « 4. VI. 2019 ». « 12. VI. 2019 ». Huile sur toile de lin/oil on linen canvas. 178 x 203 cm chaque/each. (Cette double page/this double page: Ph. François Deladerrière)

couleur. Des passages de spatule raclent le blanc et le mélangent à la couleur superficielle, dessinant les éléments de la fabrication, le geste, et les hasards de l'exécution. La couleur est alors un composé dessiné, à l'intérieur duquel s'enchaînent volutes, pointes, bandes, éclaboussures.

JUXTAPOSITIONS IMPOSSIBLES

Ces mouvements étaient, dans les peintures des années précédentes, peu visibles. Ici, ils sont mis en avant : revendiqués comme un élément de la surface finale. L'aspect hasardeux des contours, apparu dès 2013, a aujourd'hui investi la surface colorée elle-même. Ce sont, dit le peintre, des tableaux « faits d'un coup », mais le temps de l'exécution y est perceptible dans le mélange des couches, dans la remontée du fond (blanc) pour les uns ou la perception du fond (toile de lin) pour les autres. Le fond n'est ainsi jamais un fond, et la couleur de la forme jamais seulement « dessus ». C'est, dit Bordarier, le « mélange des styles » qui le travaille, « la possibilité de garder la forme unique, la couleur unique, mais la multiplicité dans le traitement de cette unité. La possibilité de peindre cette forme seule mais avec ce travail fait d'accidents et de hasards revendiqués à l'intérieur de la forme même, et de remontée des dessous. Ce caractère "magmatique", je voudrais qu'il se manifeste sous la forme toujours unique, pesante, d'une unique surface de couleur. » Il y a une érotique du mélange chez ce peintre : une manière de remettre en jeu les composantes de son travail, afin d'engendrer du nouveau. Et l'abstraction, dans tout cela ? Quelle est son rôle, au sein de cette peinture « magmatique » ? L'artiste nous offre la réponse avec le choix de ce terme-là : elle fait partie de l'histoire

de ses tableaux, sans jamais les englober ni les qualifier. Bordarier ne peint pas des tableaux abstraits, il peint avec et après l'abstraction, notamment. Comme on pourrait dire qu'il peint avec et après la peinture à fresque du Quattrocento, notamment. L'impureté est la qualité de la peinture magmatique. C'est parce qu'il a cette conscience forte de l'histoire de la peinture, et de sa situation de peintre en son sein, qu'il agit de la sorte. L'abstraction fait partie de l'héritage qu'il s'est choisi, mais avec tant d'autres ressources, qui appartiennent aussi bien à l'histoire de l'art qu'à son histoire personnelle, aux choses vues et aux choses éprouvées. Certaines qu'il sait, d'autres qu'il ignore, mais qui toutes le travaillent. On le voit, situer Bordarier ne saurait se réduire à un jeu d'appartenance. Ce qu'il regarde le nourrit, sans jamais s'emparer de lui ni le résumer. Si son chemin croisa celui d'autres artistes, aucune référence ne vaut jamais ressemblance pour cet homme qui se confronte aux autres pour mieux parvenir à sa liberté. Après avoir passé un an à regarder la peinture italienne, c'est en lui que l'artiste trouva le Violet de Mars, comme si cette vaste quête n'avait d'autre but que de le raffermir dans ses choix singuliers. Quand on lui demande ce qu'il regarde en ce moment, il répond Malcolm Morley. Pourquoi ? Pour la possibilité de juxtaposer des choses impossibles à imaginer ensemble, en parvenant à les faire tenir malgré tout, telle une chose unique. On ne saurait mieux décrire la situation actuelle de Stéphane Bordarier. ■

1 Voir le dossier « Abstractions impures » coordonné par Romain Mathieu, *artpress* n° 485, février 2021. 2 À paraître à la fin de l'année aux éditions de L'Atelier contemporain.

Pierre Wat est professeur d'histoire de l'art à l'université Panthéon-Sorbonne Paris I. Spécialiste du romantisme européen, il est aussi l'auteur d'études sur l'art contemporain. Derniers ouvrages parus : *Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire* (Hazan, 2017), et *Hans Hartung, la peinture pour mémoire* (Hazan, 2019).



Stéphane Bordarier, Back After Play

Pierre Wat

After Toulouse (Galerie Jean-Paul Barrès, March 17th—May 15th, 2021), Stéphane Bordarier is showing his recent paintings in Paris (Galerie ETC, June 2nd—July 24th, and September 2021); while in Montpellier the Musée Fabre is offering, thanks to new acquisitions and donations, a chronological overview of his work with a group of eight paintings from 1983 to 2016 (*Stéphane Bordarier: Une Collection*, May–August 2021).

■ The current wealth of events dedicated to Stéphane Bordarier provides an ideal opportunity to consider the place of his work in the history of painting. At a time when, after having been declared dead, painting is making a comeback, mostly in the form of a return to the figure; at a time when, when we speak of abstraction, it is precisely to underline its “impure” (1) character, so much so that a new generation of artists is constantly reshuffling the old cards of the abstraction/figuration couple; the presentation of Bordarier’s work over a long period of time allows us to bring to light not only the singularity of his approach, but also the role of this work in the writing of the history of abstract painting.

PAINTING BY REDUCTION

For Bordarier, painting as an act and as a commitment was and remains a question of situation: not a solitary act, but a way of intervening consciously in a field in order to produce modification. This was true very

early on, when Bordarier, born in Beaucaire in 1953, joined the Jean Fournier gallery at the end of the 1980s, where he was confronted with figures and works as important as those of Joan Mitchell, Simon Hantaï and James Bishop. From the outset he had to find his own path. Bordarier’s has been a constant one: neither evasive nor imitative. Not evasive, because this artist has always shown a voracious, even devouring curiosity about the history of his art, which led him to practice a form of active, joyful digestion of everything that could nourish his work. The best way to resist the power of the work of a Joan Mitchell, who had become a friend in the meantime, wasn’t only to look at her work, but also to add to those views so many other fruitful perspectives. What better resistance could there be to striking works than other works? Loving Mitchell’s painting, Bordarier never stopped looking at Hantaï’s. Practising what is known as abstract work, the artist has spent an essential part of his life looking at Italian painting of the Quattrocento, spending a year in Perugia in 1993–94 to see all that Umbria and Tuscany had to offer in the way of resources. Looking is as important as painting for painters who are thus nourished. Yet Bordarier never bases his work on any form of imitation. Assimilation isn’t an end in itself, but a moment in a pursuit where consideration goes hand in hand with disencumberment. What appear today as the major stages in the establishment of his painting show this. The look of most of his paintings—a single shape, in a single co-

lour, spread over the surface of a square canvas, without covering the whole of it—is the result of a succession of achievements by *reduction*. Bordarier has put a lot into his painting, because he has looked a lot, experienced a lot, lived a lot, in order to better remove, in order to find what was necessary for him to paint: this congruent portion in which resides, for him, the *quality* of his painting.

GLUING TIME

This determination of a pictorial syntax by means of a practice that associates taking into account and subtraction has passed through essential stages. First, in 1991, two contemporary and fundamentally related “decisions” were made: the construction of the painting from a single shape, where previous works had involved several shapes of different appearance, texture and colour; and the elaboration of what he called a “surface quality”, which was constructed as a rejection of the material, and was elaborated in a “method” close to the fresco technique, consisting of spreading the colour in the still warm glue primer, during the time of “setting”, which is to say during the time that the glue, as it dries, allows it to act in this way. In Bordarier’s work the colour doesn’t seem to be applied to the canvas, but taken from its field, this withdrawal having all the quality of a little. As we can see, the quality of shape and surface are linked, one—the shape—being the manifestation of the other. In 1992, in his Journal (2) he notes: “My painting is a quality of the ‘skin’ of the canvas. A

De gauche à droite / from left:

« 5.VII.2011 ». Huile sur toile / oil on canvas. 140 x 280 cm.
« 1991 ». Acrylique, encre et colle sur toile / acrylic, ink and glue on canvas. 199 x 224 cm. « IX.2000 (3) ». Huile sur toile / oil on canvas. 198 x 203 cm.
Exposition / exhibition « Stéphane Bordarier, une collection ». (© Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole; Ph. Frédéric Jaulmes)

case, the painter played on the colour of the linen canvas, which is very present, transforming the painted colour underneath, while at the same time acting alongside it. The blue is muted, with a slightly greenish aspect mixed in.

IMPOSSIBLE JUXTAPOSITIONS

Elsewhere Bordarier sought a different surface quality. On the yellow, ultramarine or purple paints, a physically visible mixture takes place in the course of the work between the acrylic white of the preparation and the colour. Strokes of the spatula scrape the white and mix it with the surface colour, tracing the elements of fabrication, the gesture, and the vagaries of execution. The colour is then a drawn compound, within which swirls, spikes, stripes and splashes follow one another. In the paintings of previous years, these movements were hardly visible. Here they are brought to the fore: asserted as an element of the final surface. The randomness of the contours, which appeared in 2013, has now taken over the coloured surface itself. These are, says the painter, paintings “made in one go”, but the time of execution is perceptible in the mixing of the layers, in the rise of the background (white) for some or the perception of the background (linen canvas) for others. The background is thus never a background, and the colour of the form never just “on top”. It is, says Bordarier, the “mixture of styles” that concerns him, “the possibility of keeping the single form, the single colour, but the multiplicity in the treatment of this unity. The possibility of painting this form alone, but with this work made of accidents and chances claimed within the form itself, and of coming up from beneath. I would like this ‘magmatic’ character to manifest itself in the always unique, heavy form of a single surface of colour.” There is an eroticism of mixing in this painter’s work: a way of putting the components of his work back into play in order to generate something new. And what about abstraction? What is its role in this “magmatic” painting? The artist offers us the answer with the choice of this term: it is part of the history of his paintings, without ever encompassing or qualifying them. Bordarier doesn’t paint abstract pictures, he paints with and after abstraction. Just as one might say that he paints with and after the fresco painting of the Quattrocento, among

quality without quality, everything but the thickness, the ‘crust.’ What began in 1991 with the adoption of a single form, a first step identified by the artist as laying the foundations of a personal syntax, culminated in 1996 in the adoption of Mars Violet as the colour destined to function, for years to come, as the sole colour. Here again, such a choice was motivated by the painter’s feeling that in it he encountered what for him condensed the “quality of colour” he was looking for.

Although it is possible in retrospect to identify the stages in the establishment of his painting, there is no teleology that would allow us, as so many painters of the modern avant-garde did, to formulate a Bordarier system. “One-track thinking bores me”, he says. Although Mars Violet may have seemed to serve as the culmination of this work, what followed proved to have another status: that of the culmination of the work of reducing painting to a kind of fertile minimum, rid of what encumbered it, and all the more available for the unknown that might come. Once the “qualities” have been found, with them comes the freedom to play with them. The method excludes neither surprise, nor accident, nor adventure. The works that came after Mars Violet never ceased to show a desire to move forward: to keep a single shape and colour, while bringing in something else.

RISING FROM BENEATH

These playful alterations around a constant centre are at work in the works shown in Paris. Two sets, produced between 2018 and 2019, are shown side by side: a series using an indigo blue on linen canvas, and a second set on a white acrylic preparation. In the first

others. Impurity is the quality of magmatic painting. It is because he has this strong awareness of the history of painting, and of his position as a painter within it, that he does this. Abstraction is part of the heritage he has chosen for himself, but with so many other resources, which belong to the history of art as well as to his personal history, to things seen and things experienced. Some he knows, others he doesn’t, but all of them work on him.

As we can see, situating Bordarier cannot be reduced to a game of belonging. What he looks at feeds him, without ever taking hold of him or encapsulating him. If his path has crossed that of other artists, no reference is ever worth a resemblance for this man who confronts others the better to achieve his freedom. After spending a year looking at Italian painting, it was in himself that the artist found Mars Violet, as if this vast quest had no other purpose than to strengthen him in his singular choices. When asked what he is looking at the moment, he answers Malcolm Morley. Why? For the possibility of juxtaposing things that are impossible to imagine together, managing to hold them together as a single thing. Stéphane Bordarier’s current situation couldn’t be better described. ■

Translation: Chloé Baker

1 See Romain Mathieu, “Abstractions impures”, *artpress* n° 485, February 2021. 2 To be published at the end of the year by L’Atelier Contemporain.

Pierre Wat is Professor of Art History at the Université Panthéon-Sorbonne Paris I. A specialist in European Romanticism, he is also the author of studies on contemporary art. Latest published works: *Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire* (Hazan, 2017), and Hans Hartung, *la peinture pour mémoire* (Hazan, 2019).

Stéphane Bordarier

Né en / born in 1953 à / in Beaucaire
Vit et travaille à / lives and works in Nîmes
Représenté par / represented by galerie ETC, Paris, et galerie Barrès, Toulouse

Expositions personnelles récentes /

Recent solo shows:

2017 Galerie Jean Fournier, Paris
2016 L’adresse du Printemps de septembre, Toulouse
2015 Cycle Des histoires sans fin, Mamco, Genève;
Galerie Béa-Ba, Marseille
2014 Lee Ahn Gallery, Séoul; Galerie Jean Fournier, Paris; Galleria Peccolo, Livourne

Expositions collectives récentes /

Recent group shows:

2020 *The Painting People*, Atelier Michael Woolworth, Paris
2019 *La Composante peintures*, Frac Bretagne, Rennes
2015 *One More Time*, Mamco, Genève