



STÉPHANE BORDARIER

remise en jeu

Pierre Wat

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).

« 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)

■ 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 carée, 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'apprêt 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 croise 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



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

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

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