

Ce que la peinture peut encore faire

Christophe Avella Bagur — la pensée en acte

Richard Hale - essai 2026

Je me souviens de la première peinture de Christophe Avella Bagur qui m'a arrêté net, comme on trébuche sur une marche qu'on n'avait pas vue. Ce n'était pas tant l'image que sa tenue — une précision des bords, une densité de matière, une décision dans le geste qui disait : « Ici, la peinture n'illustre pas, elle pense. » Cette évidence, je l'ai retrouvée tout au long d'un parcours qui, depuis 1989, n'a cessé de déplacer son centre de gravité pour tenir ensemble la chair et l'idée, la tradition et la secousse contemporaine, la mémoire et le devenir.

Dès les *Early Works*, le programme est formulé sans grandiloquence : faire travailler le mot à l'intérieur de la peinture, non comme béquille littéraire mais comme signe complet ; regarder le corps non comme prétexte héroïque mais comme donnée politique — un corps compté, aligné, manipulé. Techniquement, la charpente se fait au graphite et à la mine de plomb : précision des tracés, tenue du bord, hiérarchie des plans. Les supports sont préparés classiquement (gesso et mise en teinte), sans le « blanc peint » patient qui n'entrera en jeu qu'à partir de 2003. Ce choix de dessin serré, de plus en plus exact au fil des périodes, n'est pas une coquetterie : il permet de juxtaposer des régimes de surface sans confusion et de gouverner une figuration qui vise l'exactitude plutôt que l'emphase.

Dans *I Feel Well* (1990), la phrase n'explique pas l'image ; elle l'affronte. La tasse, la part de gâteau et l'assertion crânement affichée produisent un frottement qui persiste après le regard : on se demande ce que vaut un « je me sens bien » posé sur l'ordinaire, et ce que vaut l'ordinaire lorsqu'il est pris dans la rhétorique des slogans. Puis vient l'huile, avec ses épaisseurs de temps, ses profondeurs de peau. Les années 1992-1999 imposent le corps-objet : ni vanité glorieuse ni martyrologie, mais la lucidité d'un corps saisi dans une grille. *Constitution rouge* (1996) organise la pensée : le rouge n'y est pas affect, il est modulation, champ, stratégie.

Entre 1999 et 2003 se joue un pont décisif — trop souvent passé sous silence. Le retour du Japon en 2000 (*Bunraku, Kabuki : métamorphoses « à vue »*) apporte moins des images que des méthodes : montrer la transformation plutôt que l'effet. Les *New(s) Paintings* installent ce théâtre précis : une mise en place au graphite, des gris normatifs qui

accueillent puis contrarient la carnation, des déphasages millimétrés qui déplacent la face de son propre centre. Le visage n'y est plus centre, mais site d'opérations. La rémanence devient un temps visible, peint, non raconté ; l'énoncé bref, lorsqu'il apparaît, agit comme contrainte et non comme explication.

Ce segment 1999-2003 prépare la naissance des Face par convergence : charpente exacte, régimes de surface différenciés, expérience du décalage comme méthode. Ainsi surgit Face FS4 The Monk (2003) : un sous-visage gris — standard — reçoit en léger désaccord un visage charnel. La flottance n'est pas un effet ; c'est un protocole hérité des New(s) Paintings, affûté par l'expérience japonaise.

À partir de 2003, un changement d'atelier s'impose et se voit : le « blanc peint » — posé au petit pinceau, en couches fines — devient un plan actif. Il n'est ni réserve ni décor ; il gouverne la circulation de la lumière et stabilise la cohabitation des deux régimes de surface. Les zones « normalisées » (lissées, à grain minimal) coexistent avec des zones incarnées (reprises brèves, micro-reliefs) sans se neutraliser. Le dessin, tenu au graphite, assure la charpente ; la couleur, fabriquée à partir de pigments choisis pour transparence et tenue du bord, règle la lisibilité à toutes distances.

Face FS19 Selfportrait vérifie la mesure du décalage : trop, ce serait un truc ; trop peu, un oubli. Face FS29 Nothing to Hide et Face FS31 I'm the Lunatic exploitent la force d'un énoncé court ; la typographie peinte n'emporte pas la surface, elle la contraint. Les « traces lumineuses » (Face FS22 There Are So Many Choices ; Face FS27 I'm More Than Thousand Years Old v2) peignent la rémanence plutôt que la vitesse elle-même : la main décide où l'œil doit ralentir. Face F(S)111 Tribute to Modern Time (2012) condense l'aveu : l'époque marque la face — rouge saturé, stigmates tenus, stabilité des plans.

Lorsque l'échelle croît (2007-2013), les grands Face FS environnent au lieu de dominer. Le blanc immatériel des débuts recule ; entrent ciels et atmosphères : non des paysages, mais des climats d'existence. Face FS60 Preparing the Wild Race écoute une physiologie de groupe ; Face FS89 Résérection tient la double traction de la chair (élévation et blessure) par le choix des zones d'impact ; Face FS131 Social Time v3 Wide Sky transforme la procession en climat social.

Le rapprochement avec le butô n'est pas ornemental : lenteur opératoire, métamorphoses visibles, mémoire du geste. Il en résulte un temps de lecture où les micro-variations se laissent vérifier. La peinture n'exige pas l'adhésion ; elle demande la durée.

New Apostles (2014-2016) réactive un régime d'icône sans nostalgie. Format tenu (environ 110 × 82 cm), fonds rayonnants parfois assistés d'une feuille d'or : l'or réfléchit la salle et inclut le regardeur, au lieu de sanctifier le sujet. Un pli, une fissure, un léger débord d'ombre suffisent à gouverner la distance. Ici, la frontalité n'est pas autoritaire : elle soutient l'attention.

Golgoth'Art expose l'opérateur. L'atelier cesse d'être un retrait ; il devient scène de responsabilité. Red House Painter distribue ses rouges en plans distincts, évitant la confusion affective ; la diagonale de la chute, héritée de Bruegel non comme citation mais comme méthode, règle la masse. The Last Dinner déplace la Cène : le bol rouge maintient ses lectures possibles (honte, sang, soupe, partage) sans se rabattre sur l'allégorie. La table fixe une distance d'adulte : assez près pour sentir, assez loin pour juger.

Il faut ici préciser ce qu'on entend par « bords ». Ce n'est pas un fétiche, c'est le nom pratique du dessin : la ligne qui saisit la forme, gouverne la figuration et, à mesure que l'œuvre avance, s'autorise une précision presque photographique. Ce choix rejoint une exigence ancienne — celle de la statuaire grecque classique du IV^e siècle — où la figure, tenue par une exactitude souveraine, offre au regardeur non une image à admirer, mais un modèle à s'appropriier : non la copie d'un être, mais le modèle d'un modèle philosophique.

Les filiations ne viennent pas décorer le propos : elles donnent des outils. Bruegel aide à monter des forces sans perdre les singularités ; Goya maintient la nuit au seuil ; Caravage rappelle que la clarté est une décision ; Vermeer confie la souveraineté à la lumière sans la théâtraliser ; Dürer exige qu'un trait engage ; Bacon montre que la déformation peut être la voie d'une justesse ; Reinhardt apprend à distinguer ce qui ressemble ; Rauschenberg, Johns, On Kawara réintroduisent signe et temps sans subordonner la peinture à l'idée. Ce lexique n'invente rien : il nomme ce que la surface fait.

De là découlent, non comme slogans mais comme lignes portantes, trois axes : la standardisation (l'humain comme donnée, rendu lisible par série et module), l'iconisation (le visage capturé par l'image sociale, que la

flottance requalifie en négociation), la masse (l'expérience d'un collectif où l'individu persiste). Les grands formats mettent ces lignes à l'échelle du corps ; les New Apostles ajustent la distance ; Golgoth'Art assume la réponse de l'opérateur.

Avant 2003 : supports préparés, charpente au graphite/mine de plomb, huiles réglées par liants et pigments choisis pour la transparence et la tenue du bord. À partir de 2003 : apparition du « blanc peint » au petit pinceau comme plan actif ; cohabitation réglée des zones lissées (« androïdes ») et des zones incarnées (reprises courtes) ; bords typés (séparation, respiration, transition) qui autorisent la coexistence de densités différentes sur un même plan. Rien d'ésotérique : une chaîne de décisions, toutes vérifiables de près comme de loin.

Le spectateur n'est pas désarmé : frontal à hauteur d'œil pour éprouver bords et reprises ; deux pas de recul pour saisir lignes d'appel et diagonales ; déplacement latéral lent pour vérifier si le visage « suit ». S'il suit, ce n'est pas un tour : ce sont des angles, des valeurs, des zones actives réglés pour cela. La peinture ne demande pas la croyance ; elle propose une vérification.

À l'ère des images industrielles, la peinture ne concurrence pas la vitesse ; elle fabrique du temps juste. Elle ne s'arc-boute pas contre l'IA : elle dialogue en triant, en pesant, en décidant. Les Face avaient déjà posé la question du clone et de la rémanence ; les développements numériques prolongent ces hypothèses, que la main vient ensuite pondérer.

Devant Face FS131, trois pas suffisent à comprendre ce que « temps social » veut dire lorsque la peinture le gouverne : de près, la peau respire par reprises ; à distance, le climat absorbe sans engloutir ; de biais, une diagonale muette impose la marche. Même logique devant un New Apostle où l'or, quand il existe, inclut la salle, et devant Red House Painter où un bras tendu désigne sans surjouer. Cette sobriété n'est pas froideur ; c'est l'énergie exacte qu'il faut pour tenir un visage aujourd'hui.

Que peut la peinture ? Établir des conditions d'attention compatibles avec la complexité du présent ; requalifier des signes devenus trop légers ; donner à un visage une gravité sans l'ériger en relique. La conclusion est simple, et se vérifie à la surface : lorsqu'un visage vous suit légèrement, ce n'est pas de la magie ; c'est la conséquence d'angles, de bords, de valeurs et de zones actives réglés pour cela. La peinture ne réclame pas l'adhésion ; elle offre un protocole. On l'accepte, et le regard se requalifie

durablement.

Je reviens en détail sur quelques tableaux non pour les auréoler, mais pour faire paraître leur mécanique. Dans *I Feel Well*, la phrase peinte n'a pas de halo ; elle existe par son poids de surface. La tasse ne brille pas, elle respire par des valeurs contiguës ; le bord du gâteau n'est pas calligraphique, il additionne des micro-variations qui lui donnent volume sans détacher la forme du plan. Cette exactitude sans bravoure explique la persistance du tableau : l'ironie ne décide pas, la peinture décide.

Constitution rouge se lit comme une carte de pressions. Les rectangles n'imitent pas une grille logicielle ; ils s'ajustent de façon à ce que l'armature reste un plan de forces. La figure n'est pas emprisonnée : elle répond par des continuités de bords qui la font apparaître et disparaître selon la lumière. La question, ici, n'est pas « que signifie ? » mais « comment tient ? ». Et l'on voit clairement que tout tient par répartition, non par effet spectaculaire.

Les *New(s) Paintings* ont installé une pratique de la transformation visible : un visage décale son propre centre avec un scrupule de chirurgien, la rémanence inscrit la durée, l'énoncé bref étrécit le champ des facilités. C'est à cette école que naissent les *Face* : non d'un caprice, mais d'une discipline. Le décalage cesse d'être une surprise ; il devient outil critique.

Face FS29 Nothing to Hide ne prétend pas dire la vérité ; il mesure la performativité d'un aveu. Plus la parole s'affiche, plus le masque agit — et ce n'est pas une pique sociale, c'est une constatation optique. *Face FS27 I'm More Than Thousand Years Old v2* ne célèbre pas la vitesse ; il peint le passage, ce qui reste quand le geste a cessé. L'important n'est pas l'effet de filé, mais l'ajustement des transitions qui retiennent l'œil le temps exact d'un apprentissage.

Face F(S)111 Tribute to Modern Time concentre l'épreuve : rouge saturé sans cris, stigmates tenus sans dramaturgie. Si quelque chose frappe, c'est la gouvernance des zones actives : la matière se relève là où la lecture a besoin d'un appui, s'amincit là où il faut laisser circuler la lumière. La modernité n'est ni un éloge ni une plainte ; c'est un diagnostic de surface.

Dans les grands *Face FS*, la foule ne se raconte pas ; elle s'administre. Les diagonales invisibles qui traversent *Preparing the Wild Race*, les ventres de calme qui donnent souffle à *Social Time*, la manière dont *Résurrection* tient la verticalité d'un corps blessé : tout cela relève d'une composition

qui préfère le mouvement intérieur au spectaculaire. La peinture produit du rythme plutôt que de la rhétorique.

New Apostles construit une frontalité d'immanence. Lorsque l'or est présent, il ne sacre pas la figure : il ramène le regardeur dans le dispositif. Il y a dans certains portraits une fissure, une ombre qui déborde, une oreille qui se perd dans le fond : le sujet cesse d'être isolé, il s'ajuste à son milieu. Il n'y a pas de miracle de présence, il y a une administration exacte de la distance.

Golgoth'Art, de son côté, fait justice du mythe d'une innocence de l'atelier. L'artiste y prend place, non pour se raconter, mais pour répondre. La main qui désigne dans Red House Painter n'accuse pas ; elle indique. Le rouge ne s'embrase pas ; il calcule. La diagonale n'emporte pas ; elle distribue. L'ensemble ne cherche pas le malaise ; il cherche la lucidité.

On objectera peut-être que je reviens souvent au mot « bords ». Je le fais parce que le bord est la grammaire de cette peinture. C'est lui qui rend possible la précision figuraliste — parfois presque photographique — sans quoi l'appropriation par le regardeur resterait slogan. Et c'est lui, avec la hiérarchie des gris actifs, qui empêche le lissé dit « androïde » de glacer la figure : la coexistence est tenue, non confondue.

Je reviens également au moment japonais, non pour l'exotisme, mais pour l'éclairage méthodique. Voir la métamorphose « à vue » (Bunraku, Kabuki) enseigne que le changement peut être montré sans trucage. Dans l'atelier, cela donne des gestes mesurés : un décalage d'un demi-millimètre, une reprise à la commissure, un temps de séchage allongé pour qu'un bord décide. Ce savoir se lit directement à la surface : il n'a pas besoin d'être « raconté ».

Dans une salle, j'observe volontiers ce protocole : on entre à hauteur d'œil, on recule pour voir les diagonales, on se décale pour vérifier si un visage suit. Rien n'est mystique : c'est un apprentissage reproductible. Quand le visage suit, ce n'est pas une magie d'icône, c'est une optique réglée. Quand la foule tient sans crier, c'est que le climat a été composé ainsi. Quand l'or ne « tape » pas, c'est qu'il a été modulé pour laisser la lumière de la salle faire son travail.

La question des références ne pèse jamais lourd quand la surface est juste ; elle devient au contraire un levier. Bruegel empêche de confondre la masse avec le chaos ; Goya rappelle que l'obscurité est une mesure et non

un effet ; Caravage arrête le pathos en lui imposant une géographie ; Vermeer gouverne la lumière sans autorité. Rien de muséal : ce sont des manières de nommer des opérations que l'œuvre réalise sous nos yeux.

Reste la politique générale de cette peinture : refuser l'accélération comme valeur, fabriquer de la durée. On le voit dans les Face (la rémanence, le doute actif), dans les New Apostles (la frontalité tenue), dans Golgoth'Art (la responsabilité de l'opérateur). Il ne s'agit pas d'un conservatisme ; c'est un choix contemporain : ne pas rivaliser avec la vitesse mais rééduquer le regard à sa propre justesse.

Je conclus d'un mot, que je soumetts à la vérification des œuvres : ce corpus n'impose pas des messages, il installe des conditions d'attention. On peut en débattre, mais seulement après avoir regardé. Car ici, l'opinion ne vaut rien sans l'épreuve. C'est la meilleure définition de l'amour qu'on puisse porter à une œuvre : la servir par l'exactitude qu'elle mérite.

Étude serrée : Face FS60. À cinquante centimètres, la mécanique des transitions prime ; à deux mètres, la foule s'organise ; à quatre mètres, la politique de la composition — lignes d'appel, zones de décantation — apparaît. Aucune de ces lectures ne contredit l'autre : elles s'additionnent en une compétence du regard.

Étude serrée : Face FS89. La justesse ne vient pas d'un contraste noir/blanc, mais de la sélection des zones d'impact. La matière redresse, allège, raccorde ; le titre crée un tremblement (résurrection/réséction) qui rend l'élévation plus risquée et, partant, plus digne.

Étude serrée : Face FS131. De face, la procession tient ; en oblique, le ciel gagne, les figures se lient ; de loin, le climat absorbe sans engloutir. On sort non avec une morale, mais avec une méthode de circulation du regard.

New Apostle — cas I. Fond or modulé, ombre projetée tenue, fissure comme ligne de construction. Rien d'ornemental : l'or inclut la salle, la fissure gouverne le trajet, la barbe se fait réseau de micro-ombres pour éviter le pittoresque.

New Apostle — cas II. Sans or : un fond rayonnant par valeurs voisines suffit à établir la présence. Une oreille se perd dans le fond pour éviter la découpe décorative. À bonne distance, la tête ne flotte pas ; elle habite son milieu.

Golgoth'Art — cas. The Last Dinner met la table au travail : non un symbole, mais un plan de projection des décisions. Le bol rouge n'est pas un emblème ; c'est une zone où le regard doit tenir ensemble plusieurs lectures. C'est par ce maintien que la scène devient adulte.

Atelier — précision. À partir de 2003, le blanc n'est plus jamais un simple fond ; il est peint, actif, ajusté au petit pinceau. Avant 2003, la logique est celle d'un support préparé et d'une charpente au graphite/mine de plomb. Dans les deux cas, l'exactitude reste la valeur cardinale : ce que l'on trace, on l'assume.

Dessiner pour tenir : à mesure que l'œuvre avance, la précision se fait presque photographique — non par fétichisme mimétique, mais pour offrir au regardeur ce que la statuaire grecque savait donner : un modèle de modèle, une figure à approprier.

Peinture et IA — précision. L'IA explore et combine, la main tranche et pèse. La convergence n'est pas théorique : elle est déjà à l'œuvre dans la logique des Face (double, rémanence) et se prolonge dans les développements numériques qui suivront. Ce qui compte n'est pas la provenance de l'image, mais la qualité de la décision qui la rend lisible.

L'espace que l'on croit vide autour d'une face n'est jamais un abandon : il exerce une pression mesurée sur les zones actives. Appelons cela l'espace négatif, faute de mieux, mais précisons aussitôt qu'il n'est pas négatif du tout. C'est un ressort de lisibilité. En soi, il ne dit rien ; en pratique, il conditionne l'efficacité d'un bord voisin et la respiration d'un pli. Une composition avare de zones calmes étouffe le regard ; une composition trop prodigue en dilue la nécessité.

Les gris jouent des rôles distincts. Il y a des gris porteurs qui acceptent des reprises et des corrections sans s'effondrer ; des gris de liaison qui ne supportent pas le repentir ; des gris de fond qui semblent s'ignorer eux-mêmes pour laisser parler les autres. La tenue d'un visage flottant dépend moins d'un secret de fabrication que du dosage entre ces familles. Trop de porteurs fatiguent ; trop de fond stérilisent ; l'équilibre crée la sensation d'une présence durable.

On s'attendrait à ce que les yeux soient l'endroit du brio : éclats, reflets, virgules. La peinture les refuse. Les yeux ne sont pas des bijoux, mais des zones de négociation entre deux régimes de surface. Leur précision vient des valeurs et des bords, non d'un surlignage. De près, on aperçoit des

décisions minimales qui, de loin, deviennent une assurance tranquille. La bouche, elle, tient la cadence : à peine plus de grain aux commissures, juste de quoi faire respirer l'ensemble sans théâtraliser l'expression.

La main, quand elle apparaît dans Golgoth'Art, n'est pas la signature d'un tempérament ; c'est un instrument de lecture. Une main trop bavarde ferait tomber la scène dans l'illustration ; une main orientée avec économie transporte la responsabilité du regard jusqu'à l'endroit décisif. Ce geste est moins une injonction qu'un service rendu au spectateur : il lui donne un premier appui, puis le laisse poursuivre.

Pour situer plus nettement FS60 face à Bruegel, il faut quitter les anecdotes. Chez l'Ancien, des diagonales organisent des actions qui entrent en concurrence ; chez Avella Bagur, des lignes d'appel gouvernent des intensités qui s'agrègent. La foule cesse d'être un roman ; elle devient une physiologie. Ce passage du récit à la fonction allège le tableau d'un poids moral et lui donne de la durée.

Caravage, dans la mémoire commune, équivaut à un noir profond et à un drame. Ce n'est pas ce que la peinture retient ici. Ce qui importe, c'est la décision des zones d'impact : cette clarté qui n'illumine pas tout, mais suffisamment pour hiérarchiser. Golgoth'Art adopte la méthode et laisse le pathos. L'effet n'est pas de noirceur : c'est de justesse.

Vermeer sert à tenir l'or des New Apostles. L'or sans discipline devient proclamation ; l'or modulé devient une gouvernance douce de la distance. On est face au tableau, mais on ne se sent pas convoqué. On est simplement inclus. Le portrait exige l'attention sans réclamer l'adhésion : nuance capitale.

Une restauration imprudente défigurerait cette peinture. Le vernis trop épais noierait la hiérarchie des valeurs, et la micro-rugosité de certaines peaux — ce léger relief qui assure la respiration — ne supporte pas les polissages intempestifs. Il faut accepter que la matière reste lisible, même si elle gêne la brillance. C'est une éthique du soin à la mesure de l'éthique de fabrication.

Transporter un grand Face FS n'est pas seulement une affaire de caisse. Une toile comprimée modifie la tension du châssis, et la moindre torsion se lit ensuite dans le comportement des diagonales. L'exposition doit, elle aussi, tenir sa part : un éclairage trop ponctuel crée des points chauds sur un New Apostle, un contraste trop dur dissocie des figures que

l'atmosphère devait réunir. La fidélité à l'œuvre commence par la fidélité à sa logique.

On peut enseigner à regarder ces tableaux sans les appauvrir. Trois bords à reconnaître (séparation, respiration, transition), trois distances à pratiquer (près, recul, oblique), trois familles de gris à situer (porteurs, liaison, fond). Cette méthode n'est pas scolaire ; elle forme l'œil à une compétence douce. Elle ne remplace pas l'émotion ; elle la rend durable.

Dans les grands formats, des lignes d'appel invisibles dirigent le trajet. Elles ne tracent aucune autoroute pour l'œil ; elles lui proposent des rails. Ailleurs, des bassins de calme rassemblent l'attention, comme des points d'eau. On peut couper ces zones au nom d'un spectaculaire impatient ; on se prive alors de la cohérence globale. La peinture préfère l'architecture à l'effet.

Les titres autorisent des entrées sans enfermer. L'anglais, dans les Face, garde une distance utile — ni trop proche, ni exotique. Les titres des New Apostles refusent l'individualisation nominale : ce ne sont pas des saints, ce sont des présences. On n'y gagne pas en mystère ; on y gagne en exactitude.

Ce que l'œuvre enseigne, au fond, est simple. La précision n'est pas la froideur ; la déformation peut être la voie d'une vérité ; l'histoire sert à nommer des outils, pas à dresser des statues. Le regard n'est pas un don : c'est une discipline. Cette discipline n'emprisonne pas, elle délivre de la vitesse et du bruit.

Revenir aux Early Works ne sert pas à construire un mythe d'origine ; cela clarifie la continuité. La tenue des bords, l'économie des effets, l'intégration du texte comme forme : tout était là, à l'état de promesses tenues. Les séries ultérieures ne rompent pas : elles déplacent et étendent. La cohérence n'est pas revendiquée ; elle se lit.

Il faut préciser, à propos du « blanc », que la bascule de 2003 n'est pas un fétiche d'atelier. Peindre le blanc au petit pinceau, couche après couche, n'a de sens que parce qu'il devient un plan actif, gouvernant la lumière et l'équilibre des régimes de surface. Avant 2003, la précision du dessin et la réforme des plans suffisaient à l'exigence. Après, la lumière change de statut : elle circule dans une chambre construite.

La phénoménologie d'une visite compte plus qu'on ne le croit. Une seconde d'hésitation devant un bord, un recul devant un rouge trop

rassemblé, un pas de côté lorsqu'un regard vous suit : ces micro-événements font l'expérience. On les oublie si l'œuvre échoue ; on s'en souvient si elle tient. Ici, on s'en souvient.

Que serait un échec ? Un double trop ouvert réduit à un truc. Un or décoratif. Une grande échelle confondue avec une affiche. On ne les voit pas dans les pièces majeures : des garde-fous techniques — mesure des décalages, économie des saturations, refus du récit appuyé — maintiennent la tenue.

Le silence de cette peinture n'est pas une absence de propos ; c'est une suspension féconde. La retenue n'est ni minimalisme ni ascèse ; elle est la condition d'une intensité lente. Une surface qui parle trop couvre le propos ; une surface qui parle juste le rend lisible. L'œuvre choisit la seconde voie.

Dans l'autoportrait, la singularité n'est pas un cri. Elle se mesure à sa tenue sous la contrainte. C'est moins un visage de soi qu'un visage au carré : soi mis à l'épreuve d'une norme. On croit au paradoxe ; on découvre une éthique.

J'ai observé, au fil des expositions, cinq scènes récurrentes. Un visiteur traverse trop vite, il ne voit qu'une foule ; il reviendra s'il peut. Un autre se cale devant un New Apostle, et son souffle s'aligne sur la présence ; il découvre qu'une minute suffit à installer une attention neuve. Une troisième personne pratique le protocole des trois distances et sort avec un savoir précis. Un enfant pointe la main qui désigne et nomme la chute ; il n'a pas tort. Un habitué revient un mois plus tard et marche moins vite : la peinture a changé sa vitesse.

Réactiver l'icône exige une raison suffisante : non la nostalgie d'une hiérarchie perdue, mais une discipline du regard. L'or, alors, ne garantit rien ; il met en place un échange. La fissure, elle, refuse la clôture et relance la lecture. Rien de symbolique au sens lourd : des opérations qui gouvernent la distance.

Au risque d'un mot, je dirais que cette œuvre repose sur une triade : surface, temps, responsabilité. La surface : ce qui se vérifie. Le temps : ce que la peinture fabrique pour ralentir et préciser. La responsabilité : ce qui s'assume parce que d'autres viendront regarder. Cette triade ne prétend pas à la théorie ; elle résume une pratique.

Le doute qui traverse les Face n'est pas un relativisme. C'est un doute actif, qui évite les réponses rapides. Il oblige à reconfigurer sa perception, et ce travail, quand il se fait, change plus sûrement un regard que n'importe quel message.

Si je dresse un lexique, il est modeste et opératoire. La « tenue » : aptitude d'une surface à conserver ses décisions sous des éclairages et distances variés. La « respiration » : alternance de zones actives et calmes. Le « climat » : ensemble de valeurs et de températures qui, sans raconter, conditionnent la lecture. L'« exactitude » : adéquation entre moyen et effet.

Des conseils de pratique s'imposent : choisir un tableau, y revenir trois fois, comparer ce qu'on voit avant et après apprentissage. Éviter deux pièges : l'impatience et le soupçon. L'impatience confond intensité et vitesse ; le soupçon confond technique et truc. Ici, la technique est le plan où pense la peinture.

Opus 1 : les fondations — bord, pigment, texte, refus du spectaculaire. Opus 2 : l'hypothèse du double — la grammaire du doute actif. Opus 3 : le climat — masse et atmosphère, composition intérieure. Opus 4 : l'immanence et la responsabilité — l'icône tenue et l'atelier public. Ces étapes ne « progressent » pas au sens d'une marche héroïque ; elles ajoutent des instruments à un même atelier.

Je n'ajoute pas un panégyrique ; je consolide une idée. Cette peinture apprend à regarder sans se payer de mots. Elle y parvient par des moyens lisibles — bord, climat, fissure, lumière — et par une discipline qui ne dit pas son nom. Le texte sert s'il s'efface à temps.

Post-scriptum : la durée. Je relis des notes anciennes ; j'y retrouve les mêmes gestes : tenir un bord, doser un rouge, équilibrer un gris. Rien d'immobile cependant. La constance n'est pas répétition ; elle est fidélité à une méthode qui autorise des déplacements sans perte d'identité. On reconnaît là une condition de la durée.

Post-scriptum : l'adresse. Ce texte s'adresse aux regardeurs et aux peintres. Aux premiers, il donne des repères ; aux seconds, il rappelle que des décisions modestes font les grandes lectures. S'il ne devait en rester qu'une : ne pas confondre facilité et clarté. La clarté coûte ; on la paie en exactitude.

La comparaison transversale avec l'hyperréalisme est instructive pour marquer une différence. Là où l'hyperréalisme pousse la ressemblance jusqu'à la prouesse, l'œuvre qui nous occupe pousse l'exactitude jusqu'à la ****lisibilité****. Ce n'est pas la même fin. La prouesse déclare sa victoire dans l'instant ; la lisibilité s'éprouve dans la durée et permet de penser. Une commissure tenue, une peau légèrement vibratile, un lissé gouverné : ce sont des décisions, pas des exploits.

Dans l'histoire des visages peints, la capture sociale a bouleversé le régime du portrait. Des images se reproduisent à l'infini, et le visage y devient un identifiant. La peinture, ici, prend cet état pour point de départ et y oppose un reste irréductible : un décalage, un bord, une valeur tenue, quelque chose qui se ****négocie****. Le portrait n'a plus à « révéler » une intériorité invisible ; il a à instaurer une négociation visible entre deux régimes : le standard et le singulier.

Ce déplacement à l'œuvre dans les Face éclaire rétroactivement les New(s) Paintings. Les gris y faisaient déjà le travail discret que poursuivront les compositions ultérieures : ils recevaient le monde sans le singer, ils rendaient le visage poreux à l'époque sans l'y dissoudre. La rémanence — ces traces lumineuses qui construisent un temps perceptible — n'était pas un effet ; c'était la condition de possibilité d'un regard contemporain.

Dans New Apostles, on pourrait croire que la frontalité réinstalle un régime d'autorité. C'est l'inverse : la frontalité devient hospitalité. L'or, à la manière d'un miroir réglé, ramène le spectateur dans la fabrication du tableau. On n'est plus seul face à une transcendance ; on est deux à fabriquer une présence. La sainteté cède devant la ****justesse****.

Le lexique des couleurs se garde de la rhétorique. Le rouge calcule au lieu de crier ; les bleus, rares, coupent la chaleur sans produire de froideur ; les terres avancent par sous-entendus. Un vert impromptu n'est jamais un accent : il est un contrepoids. La saturation est tenue comme on tient une note longue : sans vibrato inutile.

Il n'y a pas de grand récit. Il y a des agencements qui, patiemment, contraignent des perceptions trop pressées. D'où cette impression étrange, mais féconde : on se sent plus intelligent à la sortie qu'à l'entrée. Ce n'est pas une flatterie ; c'est l'effet d'une méthode qui donne des moyens, pas des conclusions.

La série Golgoth'Art a parfois suscité des lectures psychologiques. On s'y trompe. L'enjeu n'est pas d'explorer un soi profond, mais d'exposer publiquement la ****responsabilité**** de l'opérateur. La nudité, dans ce contexte, n'est pas un strip-tease : c'est un retrait des alibis. Reste le geste, qui nous concerne tous, parce qu'il engage un regard sur ce qui vient.

Si l'on s'attarde sur The Last Dinner, on mesure l'écart avec les pastiches religieux. Aucun goût de la transgression, aucune envie d'icône inversée. Plutôt une table tenue où les lectures concurrentes doivent cohabiter. La peinture n'impose pas de hiérarchie ; elle donne un espace d'arbitrage. Cet espace oblige le regard à devenir adulte.

Beaucoup de portraits veulent être « expressifs ». Ici, l'expression est un ****résultat**** et jamais un présupposé. On la lit quand la structure est en place, pas avant. C'est en ce sens qu'une légère vibration à la commissure peut suffire à engager toute une figure : on a réglé l'architecture ; alors seulement la sensation se met à exister.

Cette sobriété, certains la confondent avec une froideur. On se trompe de mesure. La retenue n'est pas une absence affective ; c'est la condition d'un affect durable. Une émotion criée s'épuise ; une émotion tenue dure. La peinture prend parti pour la durée.

On pourrait se demander comment un tel corpus se tient à travers les années. La réponse est technique avant d'être poétique : une chaîne de décisions vérifiables — dessin serré, bords typés, hiérarchie des gris, économie des empâtements, répartition des zones actives. Quand cette chaîne est solide, tout changement d'échelle ou de série ne rompt pas l'identité ; il la déplace.

La distinction entre bords de séparation, de respiration et de transition semble subtile ; elle est décisive. Un bord qui sépare autorise la juxtaposition ; un bord qui respire évite la crispation ; un bord qui transit relie sans confondre. Ces trois fonctions, lorsqu'elles sont combinées, font tenir ensemble des régimes de surface hétérogènes et donnent la sensation d'une figure ****vraie****.

Le spectateur peut apprendre cette grammaire sans trahir sa sensibilité. La méthode ne remplace pas l'émotion ; elle la fonde. On ne sort pas diplômé ; on sort nanti d'habitudes nouvelles. La prochaine fois, le regard disposera d'outils simples : approcher, reculer, vérifier. Et ce « vérifier »

vaut mieux que mille convainc- tions.

L'atelier, ce lieu mythifié, se laisse ici deviner par la surface. On ne nous fait pas entrer comme des curieux, on nous montre la logique : une charpente au graphite, un réglage des vitesses de séchage, des reprises courtes, un blanc peint — à partir de 2003 — qui gouverne la lumière. On pourrait raconter des anecdotes ; on préfère laisser les tableaux parler.

Il reste à dire un mot de l'autonomie de la peinture. Le monde des images attire la peinture dans des querelles d'actualité. Elle n'y perd pas son temps : elle prend ce qu'il y a à prendre, puis revient à sa responsabilité propre. Fabriquer un temps juste, une surface exacte, une adresse tenue. Ce n'est pas peu.

Il arrive que des visiteurs demandent « ce que cela veut dire ». La question est légitime ; elle est mal placée. Il faut d'abord demander « ce que cela fait ». Car ce que fait la surface — ralentir, clarifier, hiérarchiser — finit par produire du sens, non l'inverse. C'est une conversion précieuse : on quitte l'idéologie, on entre dans une intelligence sensible.

La proximité avec certaines pratiques photographiques est réelle : précision, frontalité, climats. La différence tient dans la résistance matérielle. Une photographie peut tout à fait être intense ; elle l'est souvent. Mais ici, la matière met le regard à la bonne vitesse et le retient dans un protocole de lecture. Rien ne l'empêche ; au contraire, tout l'y convie.

Je n'ai pas assez insisté sur la question des formats moyens. Ils contraignent un type de frontalité que les grands formats adoucissent. À l'échelle du buste, la face vous tient à distance égale ; on ne peut pas se dérober sans sortir du champ. Cette contrainte n'est pas autoritarisme : c'est une politesse ferme qui oblige à s'avancer.

Lorsque les formats montent, l'air entre et la marche commence. La peinture devient une scène, mais non un théâtre. Pas de coulisse, pas de rideau : une scène à ciel ouvert où les corps se conditionnent mutuellement. La foule, alors, n'est pas un objet ; elle est un milieu.

Je note encore ceci : les titres brefs, en anglais, déplacent la lecture vers l'opération. Ils ferment la porte au bavardage interprétatif et laissent ouverte celle de la vérification. « Preparing the Wild Race » ne raconte rien ; il décrit un état de préparation et, ce faisant, nous demande : que sommes-nous prêts à lancer ?

Dans la série des New Apostles, la tentation narrative est tenue à distance. On pourrait imaginer des biographies ; on n'y gagne rien. On gagne tout à régler la présence. Le portrait n'offre pas une vie à lire ; il offre une ****qualité de regard**** à éprouver.

J'évoque, pour finir, une expérience personnelle de spectateur. Devant un grand Face, j'ai compris qu'il fallait que je marche moins vite, comme on le ferait dans une ville que l'on croit connaître et qu'un ami nous demande de traverser autrement. La peinture avait changé ma vitesse ; elle m'avait rendu un temps juste. À partir de là, elle ne pouvait plus être dite « lente » ; elle était simplement ****exacte****.

Qu'une œuvre suscite des comparaisons est inévitable ; qu'elle survive à ces comparaisons est plus rare. Celle-ci y survit parce que ses décisions se lisent, et qu'une décision lisible se défend sans nous. On n'a pas besoin d'elle pour faire taire les objections ; on a besoin d'elle pour valider les gestes. C'est la marque d'une force durable.

Je reviens à la statuaire grecque du IV^e siècle, non pour sacraliser le passé, mais pour rappeler une exigence : celle d'une forme assez tenue pour devenir ****notre**** forme. Quand le dessin est précis, presque photographique, ce n'est pas pour flatter le réalisme ; c'est pour offrir une prise à l'appropriation. Un spectateur peut alors s'y mesurer.

Ce texte pourrait se taire plus tôt ; il se doit d'être long parce que l'œuvre mérite une durée. La longueur n'ajoute pas de preuves ; elle offre des chemins parallèles. Si l'on veut que ces pages servent dans les années à venir, qu'elles servent ainsi : comme un outil qu'on reprend et qui continue de fonctionner.

Chronologie resserrée, non pour délimiter, mais pour situer. 1989-1996 : installation d'une grammaire — texte comme forme, corps saisi par des champs rationnels, dessin serré. 1999-2003 : le pont — retour du Japon, New(s) Paintings, rémanence peinte, décalage méthodique, genèse du double. 2003-2013 : Face FS — formats moyens puis grands, atmosphères, climats. 2014-2016 : New Apostles — icône d'immanence ; en contrechamp, Golgoth'Art — responsabilité du plateau de l'atelier. Rien d'hermétique ; une suite d'opérations intelligibles.

FS4 The Monk n'a rien d'un manifeste tapageur : c'est une mise à l'épreuve calme. Le sous-visage gris ne cherche pas à gagner ; il installe un standard. La couche charnelle ne cherche pas à se faire aimer ; elle

installe une différence. Entre les deux, la négociation commence. Elle ne finit jamais tout à fait, et c'est pour cela qu'on revient.

FS19 Selfportrait change la difficulté : on ne peut pas se retrancher derrière le sujet. L'articulation des deux régimes devient une mesure de soi. Ce n'est pas un narcissisme ; c'est un contrôle de qualité. Le tableau ne se regarde pas ; il se vérifie.

FS22 There Are So Many Choices montre qu'un titre peut brider l'éloquence. Les « choix » ne sont pas une idée ; ils se lisent dans des filés qui retiennent la vision au bord du glissement. Le spectateur éprouve, une seconde, la fatigue de devoir choisir ; puis il comprend que la peinture, elle, a déjà choisi pour lui : ralentir, clarifier.

FS27 I'm More Than Thousand Years Old v2 feinte la grandiloquence pour obliger l'œil à l'exactitude. Une ancienneté millénaire ? Rien de mythologique dans la surface. Ce qui dure, ici, ce n'est pas un âge ; c'est une ****méthode****.

F(S)111 Tribute to Modern Time n'offre pas d'illustration de l'époque ; il en offre une cartographie. Les stigmates ne sont pas des signes ; ils sont des zones où la matière a été tenue autrement, pour laisser une mémoire. La peinture refuse le jargon : elle garde la trace.

FS60 Preparing the Wild Race n'a pas de morale ; il a un tempo. On peut y voir l'élan d'un groupe ou l'illusion d'un départ ; peu importe. Le tableau s'en tient au rythme, et le rythme, lui, dit assez. On sent que la peinture a choisi son camp : celui de la mesure.

FS89 Résurrection est souvent pris au piège de son titre. On y cherche de l'élévation ou du sacré ; on trouve un équilibre entre réparation et tension, entre redressement et cicatrice. Le mot trébuche ; le tableau tient.

FS131 Social Time v3 Wide Sky fabrique un climat où la procession, au lieu d'imposer un récit, propose une habitude. On ne saura pas ce que ces figures font ; on saura comment elles sont ensemble. La peinture a quitté le champ de la narration pour celui de la socialité perceptible.

FS161 Ben Carstens vs Bosch rappelle que l'histoire est une salle d'entraînement. On ne convoque pas Bosch pour l'honorer ; on le met au travail. Les excès morphologiques sont retenus par des plans exacts, et la féerie tient parce que la grammaire tient.

FS1812 Pilgrim to the New World installe une allégorie sans drapeau. Le « nouveau » n'est pas un lieu ; c'est un état de marche. L'espace autour du pèlerin est une qualité d'air ; on y respire différemment. C'est la marque d'une peinture qui s'occupe d'abord des conditions.

Dans New Apostles, certaines têtes latérales valent manuel. L'ombre qui déborde rentre au fond ; la fissure structure la lecture ; une lèvre reprend juste assez pour éviter le gel. On cherche l'auréole ; on trouve un réglage.

Dans Red House Painter, ce qui étonne n'est pas la citation : c'est l'absence de jubilation catastrophiste. La diagonale de la chute ne permet aucune jouissance ; elle règle la scène. La main tendue, neutre et nette, nous laisse seuls avec la responsabilité du regard.

À propos des cadres, un mot : ils doivent respirer. Une marge trop serrée plaque la figure sur le mur ; une marge trop large théâtralise. Il faut un entre-deux qui respecte la « tranche » de la toile et laisse circuler l'air pictural. Le tableau ne s'arrête pas à ses bords ; il rayonne au-delà par climat.

Les couleurs de mur, aussi, comptent. Les gris tièdes aident ; les blancs froids durcissent ; les tons trop chauds affadissent les rouges calculés. On pourrait croire à du fétichisme muséal ; c'est d'abord une conséquence des opérations de la surface. On ne soutient pas une logique en la contredisant.

Un mot sur la photographie d'œuvre : elle ne rend ni la micro-vibration d'une peau ni la précision d'un bord de respiration. Elle est utile, mais seconde. La présence ne voyage pas tout entière ; elle se recompose dans la salle. On doit donc juger sur pièces, non sur fichiers.

Le dessin, plus la période avance, plus il assume son exactitude. Ce n'est pas une course à la performance ; c'est une réponse à une époque saturée d'images approximatives. La précision est une politesse. Elle évite de faire perdre du temps au regardeur et lui donne une prise solide.

On peut rêver de textes qui ferment les sens ; ce n'est pas le but. Ce texte doit rester un outil de service. Il nomme ce qu'on peut vérifier ; il n'anticipe pas ce que la peinture fera encore. Si la suite dément des phrases, tant mieux : c'est que l'atelier a trouvé une décision meilleure.

La matière ne fait pas que « porter » la lumière ; elle la gouverne. Les glacis sont parcimonieux, non par vertu, mais par stratégie : trop de

brillance et tout devient décor ; pas assez et l'air se fige. La peinture choisit la respiration contre le lustre.

La ligne est une obsession saine. Sans ligne, pas de mesure ; sans mesure, pas de tenue ; sans tenue, pas de durée. La ligne n'est pas une frontière ; elle est une décision. Elle autorise, à l'intérieur du même tableau, des régimes incompatibles en apparence. C'est une générosité précise.

De la philosophie, l'œuvre retient une exigence pratique : un modèle à s'approprier par le regardeur. Non un modèle au sens moral ; un modèle au sens opératoire. « Voici ce que fait une surface tenue. » Le reste — les concepts, les récits — s'y articulent si l'on veut, mais après.

Un mot encore sur l'humour discret qui traverse certains titres. Il ne moque pas ; il dégonfle. Il rappelle que rien ne sert d'ajouter une couche d'intention : la peinture a déjà fait l'essentiel. « Nothing to Hide » dit assez, en peu, que le masque est la scène, pas le secret.

Je ne sais pas ce qui durera le plus : telle série, tel format, tels pigments. Je sais ce qui donne des chances à une œuvre de durer : des décisions lisibles. Elles résistent mieux que les scénarios et les slogans. Elles sont plus pauvres en effets, plus riches en usages.

Quand on me demande ce que j'aime dans ces tableaux, je réponds volontiers : « Leur honnêteté technique. » Cette honnêteté n'est pas une modestie : elle est un cran au-dessus. Elle accepte de rendre publiques ses méthodes, puisque la surface les montre. Une œuvre qui se laisse lire tient plus longtemps que celle qui nous tient en haleine par des secrets.

Enfin, je dirai une chose simple, à la hauteur de ce que l'atelier engage : il n'y a pas de promesses bruyantes ici, seulement des promesses tenues. L'époque est saturée de promesses non tenues ; on reconnaît d'autant mieux la valeur de celles-ci. C'est pourquoi on revient — pour vérifier encore — et que, chaque fois, on trouve de quoi confirmer sa confiance.