

Daniel Pandini, la couleur qui excède la couleur. L'énergie sans usure.

La structure constructive (supports surfaces, le vide, l'entre deux).

Dedans dehors.

Nous avons pour habitude, lorsqu'on aborde l'œuvre d'un artiste, de chercher des références, des points de comparaison qui le tiennent dans une sorte de filet critique, dans un horizon où tout serait à sa place ! Je ne tiens pas à agir de cette sorte pour Daniel Pandini ; en premier lieu parce que cela ne correspond pas à son tempérament, et donc je préfère à la comparaison donner une sorte de climat, de compagnonnage (qu'il soit totalement revendiqué ou non par l'artiste), qui s'inscrit dans un moment de création où parfois, dans des géographies différentes, quelques points convergent et où quelques inventions sont concomitantes. Daniel Pandini d'ailleurs, avec l'humour¹ qui le caractérisait, observait, échappait et disait autrement toujours ce qui semblait aller de soi et qui, justement, n'allait pas de soi ! Joueur des mots, joueur dans son œuvre qui collait littéralement les contraires et les collait en pensée et dans son corps (comme on adhère au paradoxe salvateur).

Dans cet esprit, je pense à certains artistes américains, notamment à ceux qui ont retenu la leçon de l'abstraction lyrique, puis qui l'ont excédée. Cela vient du flottement de la couleur chez Rothko mais qui le fit dans un support orthogonal traditionnel. Cela vient du tiré de la couleur chez Clifford Still et dans une forme sans cerne qui lui donne toute sa plénitude. Cela vient de toutes les spéculations sur le all over, celle par exemple de montrer que la couleur (et pas seulement le geste) peut déborder la limite du support par sa qualité même.

Cela vient de Newman dans la volonté de réduire les effets colorés pour donner le maximum de force à la couleur. Chez Newman cela enregistre la leçon même de Matisse (un m² de rouge est plus rouge que 10 cm² de rouge). Pour ce dernier exemple, Pandini se distingue immédiatement par la question du format (et ce n'est peut-être pas contradictoire, nous en reparlerons). Et bien sûr Matisse et ses formes rondes, souples, croisées aussi chez Jean-Hans Arp que Pandini convoque en écho dans certaines œuvres anciennes.

¹Marie Cardinal le rappelle dans un texte qu'elle écrit en 2013, après la disparition de l'artiste : « Daniel était un homme difficile à célébrer. Rarement en sa présence nous était-il possible de nous appesantir sur tel ou tel aspect fulgurant de son travail, aussitôt il nous arrêta d'un « holala comme c'est gentil, holala je vais finir par avoir les chevilles qui enflent avec tout ça, holala il faut pas trop exagérer tout de même ». Il fallait tenir bon, insister, lui emprunter sa facétie, et glisser son pied dans le chambranle de la porte, la chose n'était pas aisée. »

Singularité et informé. Dans l'époque.

Il cherche une voie particulière dans une époque qui en est souvent au gigantisme. Il fait des œuvres petites en taille, des œuvres qui tiennent dans la main, que le regard embrasse sans que le corps ne se déplace. Ce sont des objets qu'il peut retourner, qu'il peut palper, qu'il contient dans sa paume.

Si tu n'as pas la mer, tu as ta paume à regarder. Eugène Guillevic

C'est proche de cette rigueur et de cette méthode qui caractérisait Giacometti. Approcher au plus près de son sujet. Approcher son sujet, le sujet étant l'objet même de l'art. Une sorte de face à face où Daniel Pandini s'envisage, c'est-à-dire où il fait corps avec le visage de l'objet, et cela à partir du regard, à partir du voir.

Cette expression 'à partir du voir' pour être emblématique signifie dans le même temps partir de l'objet pour le quitter, mais aussi pour voir en soi-même ce qui se joue pour l'art. Une sorte d'authenticité ontologique. C'est petit mais c'est monumental. Le monumental et le gigantisme n'appartiennent pas au même monde.

Dans ce sens voici ce qu'écrit Daniel Pandini pour son exposition à la Galerie Bodenschatz à Bâle (en 1992) :

A la juste taille, la mesure s'annule, l'air circule

La circulation s'établit du mur au relief, du relief à l'espace.

Les grands formats étouffent le mur, étouffent la peinture, cachent une absence.

Seul le point où la pierre est en apesanteur avant de redescendre (s'anéantir ?) focalise l'espace, le reste n'est que parcours.

C'est donc cela qui qualifie sa recherche, la juste taille, celle qui donne à l'œuvre toute sa plénitude, qui fait que l'espace se joue dans le regard même de l'artiste et donc du spectateur. Il ajoute bien entendu que 'l'air circule'. Cette circulation tient compte du contexte, du mur non pas comme une installation in situ, mais plus précisément comme ce qui qualifie la bonne poésie, un blanc, un écart qui fait l'espace, qui fait trembler l'espace, qui lui donne son rythme et ainsi son sens. C'est l'évocation d'un suspens, de ce moment où tout se tient dans une énergie maximale avant de se fracasser dans le banal. Le mot 'sens' encore, pour cette œuvre, joue de toutes ses potentialités : le sens de l'objet pictural, comment il s'accroche, comment il se dispose au mur, comment il

dispose le mur, et puis le sens profond, l'intelligibilité à l'œuvre, l'évocation, la présence auratique de la couleur.

C'est aussi convoquer ce qu'il sait du minimalisme, de la réduction en général mais toujours avec cette manière d'observer de biais, de proposer ce qui est concerné par cela et qui, en même temps lui échappe.

On pourrait dire que Daniel Pandini, non seulement ne veut pas être rattaché à un mouvement mais qu'il se doit de donner tout ce qui constitue sa culture, et d'une certaine manière ce qu'il doit à ce que j'appellerai un climat français (Matisse encore). C'est donc toujours ample et ouvert.

Dans l'époque, mais au plus loin.

Cela vient donc aussi de plus loin. De Katarzina Kobro par exemple qui fait tourner la couleur dans l'espace. Elle est une artiste qui, certes, est sculpteure mais est dans le même temps peintre. L'objet ici nécessite un déplacement mental (un cheminement de l'esprit et du corps) tout comme chez Pandini où il s'agit d'intégrer les décalages dans les épaisseurs, les arrondis dans les orthogonalités, les angles dans les effrangements du matériau, les traces laissées par le pinceau pour apercevoir ce qui ressort du mur. C'est en ce sens qu'il faut comprendre les intentions de l'artiste. Le mur n'est pas qu'un espace d'accrochage, il est ce qui permet à l'espace pictural d'exister en vibration, en passage d'air, en respiration. J'ai pu dire ailleurs, pour qualifier la peinture, qu'il fallait qu'elle ait des trous où le regardeur puisse poser sa tête, son regard. Ces trous dans l'œuvre, que je perçois intensément chez Daniel Pandini, ne sont pas gratuits, ne sont pas le fruit d'un hasard inconscient. Ces trous sont volontaires qui portent l'œuvre plus loin que dans sa seule matérialité. Ces trous sont comme une césure mentale qui se reproduit continûment de la couleur au support, du contexte à la lumière, de la granulosité à la matité, de la texture à l'épaisseur.

Et toujours plus loin dans le temps, on peut évoquer ces retables portatifs que l'on ouvre comme un miroir, comme un secret qui serait sédimenté par l'iconographie, par la couleur et par la dorure.

Il y a donc chez Daniel Pandini des saisies plurielles de nature historique, constructive et poétique.

Ainsi, beaucoup de problématiques sont à notre disposition pour approcher, envisager et comprendre cette œuvre. Je vais d'abord le faire en abordant des questions de matérialité.

Couleur(s).

Mais à considérer toujours dans un rapport au support, à l'accrochage, à la perception, au tremblement de la lumière. C'est un impératif pour la lecture. Le peintre cherche à émanciper la couleur de son support. Le lecteur doit ici se demander comment je puis affirmer cela alors que les supports (fabriqués et utilisés par Daniel Pandini) sont d'une matérialité forte et incroyablement présente. Mais c'est précisément cela qui valide ma proposition.

Tout est calculé pour que la couleur vienne se frotter à un autre espace que celui du support. Les légères épaisseurs, en fait de légères différences de hauteurs, font vibrer la couleur. La forme découpée laisse justement à la couleur la possibilité d'être contenue ou d'excéder la forme. Cela permet de donner la volumétrie intrinsèque de la couleur. Nous y retrouvons en partie la leçon de Kandinsky.

D'autre part, et très souvent Daniel Pandini fait flotter les assemblages (en les dégageant du mur). Il crée une distance entre le mur et la couleur.

Il pose celle-ci avec délicatesse et rudesse. Ce n'est pas contradictoire, mais c'est la seule possibilité d'exprimer un désir qui donne à la couleur toute son autonomie, absolue dirai-je. Il s'agit de ne pas la bricoler, de ne pas l'enjoliver (encore la leçon de Matisse). C'est la plupart du temps une matité profonde qu'a la couleur, c'est-à-dire une présence immédiate. C'est la couleur d'un mur, je veux dire par là celle qui a vécue, qui s'est érodée et bonifiée. C'est une matité patinée, où chaque strie (souvent les traces du pinceau) donne la mobilité à la couleur.

Je dois encore préciser que le postulat de Matisse sur la couleur qui serait plus rouge lorsque la surface est plus grande définit un rapport du regardeur à l'œuvre par le corps. Et peut-être par un éloignement de ce corps pour englober le tableau. Pandini au contraire choisit un support réduit qui rapproche, qui fait une intimité avec la couleur qui s'exprime. Mais Matisse n'est pas dans le gigantisme, et Pandini est dans la réduction pour manifester un plus. Une sorte de *less is more*. Autre moment de l'histoire qui est peut-être aussi à considérer comme une attitude politique. Le gigantisme qui a atteint l'art contemporain chemine peut-être avec inconscience près de l'hypercapitalisme. En ce sens, je

me souviens de l'attention forte de Daniel Pandini pour ce qui se jouait dans la société contemporaine. Il restait attentif, indigné, et cela peut-être se retrouvait dans sa propre démarche artistique, sans concession.

En 2010, pour son exposition à la cour Carrée à Paris, j'ai écrit ceci qui dit point par point ce que je développe dans ce texte, mais qui commence par l'observation précise de l'objet qui est sous nos yeux, du tableau qui est objet et projection de nous-mêmes dans l'univers vaste de la peinture.

Ce que l'on voit c'est un objet, un objet avec une épaisseur, une matérialité. Le plus souvent du contreplaqué. Cet objet est constitué de plusieurs parties, assemblées, superposées, collées. Souvent on voit la colle. Les morceaux de bois sont peints ou plutôt donnent le sentiment d'un dépôt de peinture, d'un reste de peinture, d'une chute de peinture. Parfois un morceau de bois est collé dans la peinture encore fraîche : cela se constate dans le déplacement qu'opère l'artiste. Il prend ses marques, et le morceau de bois laisse une trace, une empreinte de son précédent passage. L'élaboration, les choix, les hésitations sont visibles.

C'est de la couleur.

Une couleur existe qui se fond parfois dans la couleur. Ce n'est jamais une couleur de hasard, c'est une couleur qui nous choisit. Elle est atténuée, elle est grandie, elle est à l'échelle de l'objet et parfois elle le déborde. Tous les ressorts de la couleur sont convoqués : gamme étendue, opposition, contraste, gamme réduite, clair-obscur, couleur décalée, couleur en pulsation qui se gonfle. Couleur surface à la grande profondeur, couleur surface qui nous maintient à distance.

C'est à la mesure de la main. C'est à la mesure de la paume. Rares sont les peintres qui trouvent leur lieu, leur format, en quelque sorte la justesse entre le faire et le regard, entre l'organisation et la tension.

Ça joue dans l'histoire de la peinture. Les traits, les lâcher-prises, les monumentalités.

Plusieurs points sont à relever.

C'est petit, mais monumental. Il faut faire l'expérience de l'observation à distance.

Certains bleus débordent d'intensité.

C'est fait et défait. C'est dans ce seuil que la peinture opère.

C'est la couleur sans artifice. C'est juste à regarder longuement, en tête à tête. Ça a le format d'une tête. C'est en quelque sorte notre miroir en couleur, en déplacement de nous-mêmes dans la peinture qui nous regarde.

C'est ce qui approche de la matière.

C'est dans la lignée de Jawlensky. Daniel Pandini ne cherche bien sûr pas à représenter. Mais il construit un objet en interrogeant la symétrie, le décalage, le ripage, l'horizontalité et la verticalité.

La taille rend le regard à son intériorité. Face à face. C'est ainsi un échange fort, rapide, immédiat, où le tableau ne nous lâche pas. Où le regard ne lâche rien.

C'est encore une œuvre à contre courant : elle oblige à la lenteur.

La couleur est particulière. Parfois elle donne une impression d'usure, comme ce dit de la patine d'usage de certains objets rituels. Une usure qui dit la vie, les manipulations de l'artiste, qui dit l'atelier, les superpositions des fragments. On saisit bien que chaque pièce est redevable de toutes les pièces, mais sans jamais perdre leur autonomie. Du macro dans l'émiettement du monde. Pandini rassemble le disparate, l'oublié.

La petitesse des pièces renonce à la gestualité du corps et revient à une mentalisation du regard. Mais le caractère extrêmement matérialiste (ce qui ne signifie absolument pas qu'il y a excès de matière) donne une corporéité à l'ensemble.

En redonnant ce texte, en le relisant je me rends compte que chaque fois que l'on regarde une œuvre de Daniel Pandini on refait le même parcours mais on l'achève dans un renouvellement du regard et par une nouvelle compréhension. L'œuvre s'augmente, se transforme, nous donne d'autres chemins. C'est la preuve même de l'intemporalité de celle-ci.

Au-delà du mur, plus loin que le mur.

Il faut garder en mémoire que le support chez Daniel Pandini est lui-même mur. Il donne sa matérialité, il ne la cache pas. L'application de la couleur se fait par la visibilité du tracé.

Un artiste me vient à l'esprit qui, d'une certaine manière, fait un chemin identique. Il s'agit de Ron Gorchov (1930) qui développe une forme incurvée (dont on dit que c'est une selle), qui met la couleur et les formes simples qu'il utilise en suspension. Là aussi, le support garde ses imperfections. Comprenons que ces imperfections sont la décision pour donner à l'œuvre ses possibilités d'expansion, pour qu'elle ne soit pas bloquée et figée dans une réalisation trop parfaite. D'une certaine manière, ces deux œuvres croisent leurs parallèles dont on pourrait dire qu'il s'agit de montrer, à la lisière du support et de la couleur, une limite qui n'est pas une frontière. Chez Daniel Pandini comme chez Gorchov la couleur est matière à laquelle il faut une autonomie.

On doit encore mieux caractériser ce rapport mur/objet. L'objet ne renvoie pas au mur. Le mur ne donne pas simplement à voir l'objet. Ce qui se détache c'est l'espace, c'est la lumière qui fait vibrer la peinture et qui nous rend attentif à ce que construit le peintre, en fait à ce qu'il a mis en œuvre. J'imagine très bien Daniel Pandini se tenir au-dessus de son objet, puis le tendre à bout de bras, pour l'éloigner de lui, pour l'autonomiser et voir (vérifier) ce que fait alors la peinture au-delà de sa construction formelle et/ou subjective.

Assemblage(s).

Pas seulement de formes, de découpes mais déjà de couleurs, d'ombres de couleurs. Dans le paragraphe que je consacre à la couleur chez Daniel Pandini j'ai fait état de cette volonté de dégager le support du mur. Il procède à ce dégagement en mettant, à une époque, l'œuvre au bout d'une tige de métal, ou en intégrant au dos de l'œuvre une sorte de cale pour la faire flotter.

Un artiste américain, Richard Tuttle, est assez proche dans ses questionnements et dans ses résolutions. Bien des points ressemblent à la recherche de Daniel Pandini.

Faire une chose qui ne ressemble qu'à elle-même, c'est là le problème, la solution.
Richard Tuttle

C'est trouver aussi une relation de l'objet à la vie, aux engagements de l'artiste, aux colères, mais qui ne cherche en aucun cas ni l'explication ni l'illustration.

Mes questionnements sur la relation entre vie et langage, fondement de notre sociabilité, me conduisent à cette conclusion : seule l'œuvre d'art révèle la nature profonde de l'être humain. Mes pièces ressemblent à des mots pour mieux se libérer du langage, principalement de l'écriture. J'aime la poésie et la littérature, cependant. Mais ce que je veux exprimer ne peut être écrit.

Et puis, il s'agit de la dimension poétique que j'ai déjà mentionnée et qui fonde l'œuvre sans qu'un projet déterminé ne la programme.

Je n'ai pas vraiment de stratégie en tête quand je travaille : je travaille en fonction de ce que je ressens, et non pas en fonction de telle ou telle raison spécifique. A posteriori, on se rend compte que les travaux à grande échelle se rattachent à l'idée d'un univers en expansion, l'idée d'une énergie centrifuge ; mais, pour moi, la question est de savoir s'il n'y a pas d'autre type d'énergie, une énergie centripète, aussi importante que l'énergie centrifuge.

Pandini manipule des morceaux de bois, de contreplaqués, d'éléments déjà peints qui ont, déjà pour la plupart, une identité forte. Il les regarde, les ajuste, les superpose, les additionne, les estime, les colle, les dispose pour leur donner

leur véritable énergie. J'ai utilisé plusieurs fois ce terme d'énergie, voyons ce qu'il recouvre.

C'est très certainement agir avec la couleur pour que celle-ci garde ses potentialités, reste vivace, vivante et vibrante. Ce n'est pas en faire une composante décorative, morte, mais lui assurer un volume qui respire. L'énergie que montre l'œuvre de Pandini en est la respiration.

Un artiste de la même génération, Yves Picquet, cherche ces correspondances dans cet assemblage de contreplaqués découpés (marouflés de tissus) et dans l'autonomie de la couleur². Françoise Nicol qui signe le texte du catalogue parle de dilatation, de compression, de hasard en ce sens que la masse des formes accumulées produit une sorte de réaction de l'artiste à ce qu'il voit, ou plutôt à ce qui le provoque. Il en est ainsi chez Pandini. Et très certainement, on retrouve chez les deux artistes cette notion de *laissés pour compte*³ (Picquet) qui dans leur entassement, leur dispersion vont trouver des preuves d'existences, des potentialités d'œuvres. On ne peut appeler cela hasard mais bien disposition des découpes et de l'attention de l'artiste.

Espace.

Pour une exposition à la Galerie Charley Chevalier en 1974, Daniel Pandini écrit un texte très éclairant, disons programmatique au sens des intentions, sur ses intentions :

- 1) L'espace entre (1966). Etablir un rapport de tension entre un objet extérieur et les formes de feuilles de philodendron peintes à la surface de la toile, le point d'intérêt se situant à l'endroit du vide mural.
- 2) A partir de 1970 les silhouettes dansantes d'hommes et de femmes découpés et cloués directement sur le mur ou peintes sur toile. Dialogue à distance de ces silhouettes.

Autre version : rapport d'humains à distances plus ou moins grandes.

- 3) Les portes depuis 1978. Elles concrétisent le thème des distances réelles de l'espace-entre, cette fois par l'intermédiaire de notre propre corps. La peinture, partant du sol, se dresse devant le spectateur pour le dépasser de quelques centimètres. Utilisation des panneaux de la porte pour établir un jeu de rapport entre « espaces cernés » et « espaces libres ».

²*Le vent seul* (œuvre de 2002), catalogue Yves Picquet, *Du paysage à l'atelier*, p. 74, éd. Delatour France, 2017.

³On pourrait parler de restes, de fragments en instance d'autre chose.

Autre version : la peinture s'allongeant des pieds à au-dessus de la tête du spectateur
les panneaux de la porte donnant obligatoirement un jeu de rapport « dedans-dehors »

Dans ce texte, certaines des préoccupations de l'artiste restent, jusqu'aux travaux ultimes, comme un socle pour son œuvre. Dans le paragraphe premier on voit bien l'importance de cet *espace entre*. C'est-à-dire dans ce lieu où le sens se dit, se provoque et circule. C'est la compréhension, dans l'époque, qu'une figure existe par rapport à quelque chose d'extérieur, et que ce rapport alimente chaque élément. Plus tard Pandini le fera exister dans l'objet lui-même. Le paragraphe second évoque le dialogue (à distance) entre les figures. Ces figures viennent, on peut le noter, des objets qu'il observe (philodendron), de Matisse dont il conserve la sinuosité des corps qu'il abstrait. Le paragraphe troisième accentue ces notions d'espace, les précise *pour établir un jeu de rapport entre « espaces cernés » et « espaces libres »*.

L'espace cerné serait l'objet pictural, l'espace libre serait autant le regardeur que la distance entre lui et l'œuvre. Mais c'est surtout le travail de déplacement (mental et imaginaire) que fait le regardeur et que produit l'œuvre qui est important. Ce texte évoque des portes et je ne peux que rappeler les dimensions symboliques qu'elles contiennent. Cacher ce qui ne s'est pas encore ouvert. Ouvrir (vers) ce qui n'est pas encore connu. C'est un chemin de nature rhizomique, comme autant de portes à venir. C'est une matérialité, c'est un déplacement et c'est une manipulation. C'est une pensée à l'œuvre. Avec le choix de la porte l'artiste donc, dans ces années-là, pose les prolégomènes de toute son œuvre : les supports, une ouverture constante sur l'espace du lieu de l'exposition et l'espace du regardeur, une couleur installée et flottante. Un rapport d'échelle puisque la porte est de la dimension d'un humain. C'est considérer aussi que le regardeur franchit à chaque moment de son observation un palier. Et que ce palier revient vers son regard et son intelligence.

La leçon des géométries.

Toujours, il y a une construction implacable et sensible. Lorsqu'on parcourt les œuvres dans leur développement historique on croit percevoir assez bien les périodes qu'il cite, qu'il convoque, l'époque qu'il concède. Les avant-gardes sont évidemment présentes qui s'arquent sur une réduction des formes, des rapports de couleurs pour créer davantage d'intensité. Son attachement à la géométrie tient aussi à une amplitude, une souplesse joueuse qui peut faire penser à Jean-Hans Arp déjà cité. Un point dans un blanc qui joue d'un

décrochage (comme pourra le faire Ellworth Kelly). Des formes arpiennes ou matissienne qui sortent du support, qui annexent l'autour de l'objet/peinture. Il y a parfois l'instance cubiste que Pandini dépasse pour parler de la planéité comme chez Auguste Herbin. Il y a la répétition du motif (les Delaunay) qui accompagne, dans la fin des années 60, ce que fera Claude Viallat avec sa forme de haricot ou d'éponge ou de palette. Pour certaines répétitions il juxtapose quasiment le même tableau (relié par une barre) mais toujours avec une différence de taille pour bien montrer que la peinture est cette expérience de la réitération, de l'exercice qui doit saisir ce qui se joue dans une association du même, du presque même. Il y a ce clin d'œil ducassien (bien dans l'humour de Pandini) qui emballe plusieurs de ses œuvres pour en faire une œuvre nouvelle, pour tourner la page.

Tourner la page n'est d'ailleurs pas seulement une ironie, il faut prendre cela comme une décision plastique dont il jouera continument. C'est l'idée de plier⁴, comme si dans ce qu'il nous propose à voir il y avait toujours une partie cachée. C'est pour ça que ses œuvres sont, la plupart du temps, non orthogonales (et cela même lorsqu'elles s'inscrivent sur un autre support qui lui aussi joue de cette remise en cause de l'orthogonalité). C'est ainsi, me semble-t-il, qu'il donne toujours la dynamique à son travail.

Il y a parfois l'évocation de la figure féminine, de ces découpes aux ciseaux dont Matisse fit l'usage dans la danse, dans les papiers découpés. A ce propos il est intéressant de constater que certains artistes, dans la modernité de Pandini, font usage de ces formes (on pense à Marcel Alocco, mais aussi aux œuvres de jeunesse de Jean Legros). Question de complicités, d'hommages à distance et surtout de compréhension pour ce qui se transmet et se transforme.

Les dessins, les maquettes.

La liberté du tracé, de la couleur, sa transparence s'y expriment fortement. Ils ne sont aucunement une ébauche de ce que sera la peinture, ils sont œuvres en soi, dans l'intensité de l'immédiateté. On y croise des papiers découpés, des fragments considérés comme œuvres à part entière. Ces dessins sont ceux d'un peintre/sculpteur qui dit avec un minimum de moyens comment se tient l'espace entre le support et une lame de métal, entre la surface contenue et ce qui l'excède.

⁴Dans une photographie de sa table d'atelier on voit bien des bouts de papier blanc qui sont pliés de toutes les manières possibles. C'est là aussi qu'il mesure ce que fait l'ombre ou plutôt la lumière selon qu'elle touche un objet.

Dans une série, où l'agencement se répète, Pandini varie la couleur toujours pour vérifier comment elle distingue les espaces. Ce n'est pas seulement un travail sur la proximité colorée mais plutôt sur l'indication des espaces multiples (gris bleu ciel blanc ; bleu jaune orange noir blanc ; orange jaune blanc crémeux ; rose gris coloré vert blanc sensibilisé ; jaune noir blanc ; jaune rose vert). Comment faire percevoir au mieux en quoi la couleur décale, comment elle fait mieux exister ce que j'évoquais plus haut comme pli. On pense parfois à Brice Marden (son travail de peinture sur des fragments de marbre). Méditation toujours vers l'horizon décalé du shape cannevas.

La couleur danse. Bien sûr, il y a la forme qui donne l'impression d'un berceau, d'un balancement (parfois aussi une forme bascule), mais c'est la couleur qui donne vraiment sa mobilité à l'ensemble. Elle le fait grâce à des matérialités différentes (texturées, lisses, transparentes, ombrées, rehauts de craies). Ça se manifeste encore par une sorte de présence/absence où une forme première est éclipsée par la forme seconde, où une couleur disparaît dans l'accommodement du regard. Pandini joue de tous les ressorts de la couleur, des contrastes de complémentaires, simultanés, mais aussi d'une couleur escamotée par la forme pour un rapport inédit, nouveau.

Dans l'atelier, maintenant silencieux, la couleur poursuit une inlassable discussion. Une éternité s'immisce, à la dérobée, pour rappeler la présence immémoriale de la peinture. Cette œuvre exprime une lutte avec l'essentiel qui pourrait être l'humanité de l'artiste, sa générosité, son extrême attention pour que, malgré son absence, la couleur toujours témoigne du vivant.

La couleur qui grince dit mieux la tectonique des plaques et le tremblement des feuilles de contreplaqué. Le peintre fraye avec la frayeur. Il surgit dans la découpe certaine et incertaine, dans l'achevé et l'inachevé. Ce que je veux dire c'est que les objets/peintures de Pandini parlent la peinture, l'origine des parois, parlent les surfaces grumeleuses, lisses, en miroir, parlent les mobilités du regard et les espaces d'incertitude.

C'est dans le détail que se fait la différenciation des pièces. Il faut approcher, s'approcher davantage et laisser ruminer la couleur dans le museau du cerveau. Il y a la couleur qui distingue chaque couleur à proximité. Il y a cette matière souvent grumeleuse qui donne à la lumière une corporéité. Il y a des bleus, des jaunes, des blancs raturés, des épaisseurs de bois. Il y a un rapiéçage de la

peinture de toujours dont Daniel est fin connaisseur. Enfin, c'est une leçon de l'usage du voir, de la plongée dans toute la peinture, dans le dépouillement qui nous surprend lorsque nous laissons divaguer ce qui vient. C'est un peu comme une icône des temps modernes entre retrait, silence et bruissements de la lumière.

Germain Roesz, 2017-oct. 2018.