Pierre André Ferrand

A propos des tableaux blancs, sur l'introduction de la couleur.
Quelques points de repère[1].
La Chaux-de-Fonds, janvier 1996

Lorsqu'un artiste exprime directement ses motivations et ses buts sans doute accomplit-il un travail utile, et même indispensable. Désignant l'origine de son œuvre, il rappelle que la forme artistique a d'abord une valeur expressive qu'il faut savoir reconnaître. Mais cette explication comporte aussi un risque, celui de transformer la présence immédiate, *unique*, de la forme contemplée en une construction empirique et discutable. En expliquant son œuvre l'artiste comprend alors qu'il fait un choix. Cette forme qu'il veut voir devant lui, il ne peut au fond ni la connaître, ni la décrire. Il ne peut que la réaliser.

Pour bien le comprendre il faut se rappeler que l'artiste agit par nécessité. La raison a peu de prise sur son travail. Pour tout dire ce n'est pas elle qui le guide utilement. Seule l'*inspiration* est utile au travail de l'artiste. Sans la force de la vision intérieure il ne peut rien créer parce qu'il ne peut *identifier*. Aussi très tôt comprend-il ceci, ce qui est imposé par les circonstances extérieures est pour lui sans valeur. Cette vérité semble parfois difficile à comprendre. La forme qu'il contemple paraît si simple. Pourtant, et l'expérience le montre, si cette forme se situe hors de sa portée, la volonté et la raison alors ne le servent en rien.

C'est pourquoi dans les périodes de découragement l'artiste a le devoir d'être calme. C'est pourquoi il ne doit pas projeter ses émotions ou ses commentaires dans son œuvre. Il doit se concentrer sur l'intuition originale. Suivre la logique qu'elle impose. Envers et contre tout. Alors l'œuvre montre la voie. Si la forme est *inspirée*, elle indique toujours ce qu'il faut faire.

Ainsi à celui qui se demande pourquoi un peintre se prive de la couleur, je voudrais répondre : parce que la maîtrise de la forme en dépend. La réponse inclut cette éventualité qui ne peut être ignorée, que l'évolution de l'œuvre ne soit prématurément arrivée à son terme.

Au cours de la période récente, j'ai travaillé avec une pauvreté de moyens qui est apparue parfois restrictive. Pourtant la renonciation fait partie intégrante de l'activité de tout artiste. D'abord parce qu'il ne peut pas *tout faire*, mais encore et surtout parce qu'il doit s'efforcer de considérer les moyens dont il dispose de manière abstraite et désintéressée. Lorsqu'on considère toutes choses sans aucun

[1] Ce texte a été écrit pour l'exposition à la Galerie Patrick Roy Lausanne en février 1996. La traduction anglaise éditée à l'occasion d'une présentation des oeuvres à Art'Basel en juin de la même année.

sens possessif leur potentialité apparaît plus visiblement. Ainsi la pauvreté, en art, est plus productive que l'éclectisme.

Si quelqu'un m'avait questionné alors sur le pourquoi de mes choix, la réponse ne l'aurait probablement pas convaincu. Ce qui était clair pourtant, c'était le chemin à prendre. Et aussi la conviction de devoir le suivre avec persévérance.

Les tableaux blancs m'ont appris à voir à l'intérieur de moi-même. C'est pour cela, je crois, qu'ils ont été construits au départ. Ils m'ont aidé à me familiariser avec ma propre vision de l'art. Cela peut paraître étrange, mais je les ai beaucoup regardés. Et parfois ces tableaux m'ont rempli d'une joie intense. Ils ont permis en priorité une réévaluation des moyens à disposition. Ceux de la peinture. Mais aussi, de mesurer mes forces. D'orienter ma vie intérieure. D'apprendre à voir en pensée.

Bien sûr, le regard porté sur ces œuvres changeait au gré des situations. Parfois ces tableaux ne causaient qu'embarras et déception. Parfois j'étais réellement découragé de constater le peu de réalité de tout cela.

Il n'est pas inutile de rappeler ici que je n'ai jamais envisagé mon travail comme un commentaire sur l'art. Encore moins comme une critique de la peinture. Pendant tout ce temps l'attitude au contraire est demeurée très respectueuse de la peinture, et très occupée par elle. J'avais compris ceci. Pour être capable de *voir* en peinture, l'artiste doit sans relâche accomplir un authentique effort d'*abstraction*. Pour renouveler les forces qui sont nécessaires pour peindre, il doit être capable de concevoir la peinture *sans image*. A partir d'un regard pauvre. Une forme alors s'est imposée d'elle-même, une forme vide. Une forme *sans qualités*.

Un des premiers tableaux blancs[2] est un rectangle de la hauteur d'un homme. C'est une forme simple. Son format allongé permet de le dresser verticalement contre le mur. Cet objet a une face qui est tournée vers la lumière. La surface est recouverte de couleur blanche, appliquée au pinceau, uniformément, pour refléter l'intensité de la lumière qui l'éclaire. C'est une *peinture*. Cette peinture est posée sur le sol, appuyée contre le mur.

Le rôle de cet objet est alors, me semble-t-il, de faire entrer la lumière à l'intérieur de la maison. La lumière naturelle permet de voir le tableau dans sa dimension physique. Simultanément le tableau s'efforce de nous *faire voir* la lumière dans sa dimension absolue. En de rares moments, dans quelques situations, cet objet parvient *réellement* à faire cela, il est éclairé alors d'une lumineuse beauté. La forme opère. Mais la plupart du temps, il faut le dire, on passe à côté sans même la voir. Ici se trouve, à mon sens, une première limite au travail. Dès qu'on cesse de considérer cet objet avec un regard lumineux, dans une relation de réciprocité, cette forme perd pour ainsi dire sa qualité. Elle devient une chose parmi les choses. En ce sens, cette forme est bien ce qu'elle paraît être, une forme pauvre. Et il faut accepter cela.

[2] *D'anciennes et de nouvelles Tables*, 1983

Lorsqu'on se place à un tel degré de réduction des moyens mis en œuvre, on peut se demander s'il n'est pas préférable d'abandonner purement et simplement la peinture, de la remplacer par une moyen offrant d'autres possibilités, ou alors, dans ce but, d'y introduire des éléments qui sont étrangers à sa spécificité.

En réalité une telle question ne se pose pas. Je veux dire pourquoi. Lorsqu'un peintre s'aperçoit qu'il ne travaille plus avec émerveillement, il comprend aussi qu'il est seul responsable de son état. Il ne peut en rendre responsable la peinture. S'il justifie alors cet état en expliquant que la peinture est arrivée au terme de ses possibilités, il confirme que sa *vision* s'est appauvrie. Il est en proie au doute. Son attitude se fait critique. Sa conception alors devient matérialiste, il ne conçoit plus l'art que comme une énumération de possibles, et réalise avec angoisse que tout a déjà été fait. Cette erreur d'appréciation, cette mise à plat du langage, est la plus répandue aujourd'hui. Elle n'est concevable cependant que lorsque, par déformation, l'art est considéré comme une fin en soi, et non plus pour ce qu'il est, c'est-à-dire un *moyen*. L'approche rationaliste de la peinture a ceci de trompeur qu'elle réduit arbitrairement tout son champ d'application au seul processus de fabrication. Elle ne prend en compte qu'une partie de l'expérience, la partie visible, celle qui précisément tombe sous le sens.

L'artiste sait lui qu'il doit se situer en permanence sur un autre plan. C'est là même tout le sens de son art. Et il lutte de toutes ses forces contre une telle réduction. Au sens critique, il oppose le *sens du sacré*[3]. Aux impératifs de la raison, il oppose la foi en sa vocation.

Ainsi le répertoire des formes et des couleurs, qui apparaît limité à d'autres, n'est nullement pour le peintre une entrave à sa liberté d'action. Au contraire. Cette pauvreté de moyens, commune à tous les peintres, il la choisit précisément parce qu'il comprend qu'elle n'est pas une limitation mais une libération. S'initiant comme il le fait aux limites imposées par le langage de la peinture, il devine qu'il peut dès lors se concentrer sur l'essentiel. Cet essentiel est une *Idée*[4]. Absolue. Qu'il ne peut nommer. Qu'il ne peut même voir. Et pourtant elle légitime toute son entreprise.

Il faut bien comprendre cela. Ce que le peintre cherche à voir au moyen de la peinture, il ne peut le voir *directement*. Pour cela il a besoin d'une forme, ou encore d'une image. Cette constatation que le peintre ne peut voir directement ce qu'il cherche à contempler est d'une très grande importance pour comprendre ce dont il s'agit quand on parle de peinture. Cela permet de comprendre pourquoi une peinture doit être ce qu'elle est. Dans sa singularité et son unicité. Cette compréhension permet alors d'entrevoir qu'il existe une étrange correspondance entre les choses invisibles, difficiles d'accès pour l'intelligence, et les choses simples, à portée de main. L'art permet de voir cette correspondance. Lorsqu'elle apparaît,

---

[3] Autrement dit le *sens du réel*, celui-ci supposant nécessairement la dévotion.
[4] Le mot *Idée* est à comprendre ici dans son sens premier : *IDEA* c'est-à-dire le *sens éternel contemplé* ou encore l'*Image de Dieu* (Pavel Florensky). Dans ce contexte *Idée* pourrait être remplacé par *Présence*.

la forme artistique opère. Mais il faut le dire, cela se passe toujours de manière inattendue.

La déception est incontournable. On ne peut pas l'éliminer, on peut seulement l'analyser. Lorsque les peintures blanches ont été réalisées, elles contenaient à mes yeux un pouvoir attractif supérieur à ce que je pouvais faire alors avec la couleur, non seulement à cause de leur aspect extérieur, mais encore à cause de la signification dont je les voyais investies. Et pourtant je n'étais pas satisfait. Cela semble paradoxal. Ce paradoxe est difficile à expliquer. L'objet suscitait alors un malentendu : la forme au lieu de désigner au contraire semblait surtout nier. Le côté volontariste de la décision formelle, sa radicalité, me dérangeaient. Je voyais bien l'arbitraire d'une telle image, une fois sortie du contexte *particulier* où elle pouvait être vue. Dans une situation d'art par exemple, cette forme devenait dépendante du regard *esthétique* qu'on pouvait porter sur elle, et cela constituait à mes yeux un point faible.

Pour gagner son autonomie il fallait que cette forme se métamorphose. C'est-à-dire il fallait que la forme s'informe de l'image que je projetais en elle. Pour cesser d'être dépendante d'une situation extérieure cette forme devait devenir dépendante d'une image intérieure. Ce retournement emportait toute l'évolution récente de la peinture et une telle régression suscitait bien des interrogations.

J'entrepris alors de construire une série d'objets tridimensionnels[5], qui gardaient cependant un recto et un verso. En réalisant qu'ainsi je m'éloignais résolument de la peinture, je décidai de revenir à une stricte planéité, qui demeure à mes yeux un impératif absolu.

C'est ainsi qu'une nouvelle forme peu à peu s'est imposée. Je veux tenter de décrire la transformation de cet objet.

Deux courbes décident désormais de l'épaisseur du tableau. Ces courbes, opposées horizontalement et verticalement, sont idéalement des sections d'arc de cercles de très grande dimension qui se prolongent *en avant* et *en arrière* du plan du tableau. A l'aide d'un châssis ainsi dessiné, il est possible de créer, par tension de la toile, un plan qui est à la fois *concave* dans sa dimension verticale et *convexe* dans sa dimension horizontale, et ceci de manière presque imperceptible. Le résultat fait que le tableau possède dès lors un *plan de fuite* en avant de son plan vertical, et un autre en arrière de ce même plan, le tableau demeurant lui-même parallèle au mur.

Une telle décision formelle n'était pas sans conséquence. Un regardeur n'éprouve pas la même sensation visuelle s'il contemple une surface strictement plane ou s'il fait face à un plan ainsi *courbé*. Dans ce cas, si la surface est convexe, il se crée un point de concentration *en arrière* du plan vertical, en direction de la chose regardée. Par contre lorsque la surface est concave, ce point de concentration se situe *en avant* du tableau, vers celui qui regarde. Ainsi placé face au tableau il peut

[5] *Utopie de la vie exacte*, 1987

percevoir que le plan est situé à l'intersection de deux entités, l'une visible et l'autre invisible. *Entre* l'une et l'autre, mais aussi, *participant* de l'une et de l'autre.

Pour prendre une image, cela revenait à faire subir à la peinture une transformation comparable à celle que subit la plante lorsqu'elle se forme en direction de la lumière. Cette image n'est pas fortuite. Les plantes, comme les peintures, reçoivent leur vie de la lumière. Pour recevoir la lumière la feuille se déploie verticalement puis horizontalement en une surface plane. Lorsqu'on observe cette feuille on voit bien que son épaisseur est presque insignifiante par rapport à sa surface. C'est véritablement un *plan*. On s'aperçoit aussi que la face supérieure de la feuille, c'est-à-dire la face intérieure, est toujours concave. On voit alors que cette forme enferme une sorte de vide lumineux. Puis attirée par le soleil, suspendue pour ainsi dire entre terre et ciel, cette forme devient naturellement de plus en plus convexe. De manière analogue, bien que cette image soit apparue plus tard[6], en transformant le plan vertical de la toile selon le schéma décrit, j'augmentais fortement l'impression de sphéricité qui entourait la forme du tableau. Ainsi une double présence de part et d'autre du plan, objective et non-objective, visible et invisible, devenait perceptible en elle.

L'idée qu'il fallait, pour lui rendre son autonomie, mettre la peinture en relation avec une totalité, c'est-à-dire une *qualité* extérieure à sa matérialité, m'obligeait à reconsidérer le regard que je portais sur la peinture, et plus particulièrement lorsque ce regard porte *au-delà* du tableau.

Pour le comprendre il faut tenter de comprendre ce qu'est l'espace en peinture.

L'espace de la peinture est un espace abstrait, bien que le tableau puisse être mesuré. Mais on peut dire aussi, considérant toute la modernité, l'espace de la peinture est un espace concret, qui peut être qualifié. Il y a donc en peinture un espace concret, qui est mesurable comme quantité, et un espace abstrait qui est mesurable comme qualité. Et cela est vrai de toute peinture.

Ainsi dans toute peinture il y a, *quantitativement*, une hauteur, une largeur et une épaisseur[7] et, *qualitativement*, il y a ce qu'on peut désigner comme un centre et une périphérie, c'est-à-dire quelque chose qui se situe en haut et en bas, à droite et à gauche, mais encore devant et derrière. Ainsi on constate que dans une peinture la dimension *objective* de hauteur suggère une opposition *subjective* entre le haut et le bas, par exemple entre le ciel et la terre. De manière analogue la dimension objective de largeur suggère une opposition entre la droite et la gauche, avec pour conséquence par exemple, dans une composition, ce qui est actif et ce qui est passif. De même encore la dimension de profondeur, qui est en peinture exclusivement subjective, oppose ce qui se trouve en avant à ce qui se trouve en arrière, avec par exemple un ici et un là-bas. Bien entendu face au tableau il n'est

[6] Pendant un séjour en Engadine, où une partie de ces œuvres a été réalisée, cette similitude m'est apparue tout à coup éclairante, confirmant ainsi l'authenticité de la forme initiale.
[7] La surface latérale des peintures révèle souvent tout le processus d'élaboration, à moins qu'il ne soit dissimulé par un cadre.

pas nécessaire d'avoir ces notions présentes à l'esprit pour que notre vision soit influencée.

Ainsi une peinture est à la fois une image concrète *et* une image abstraite lorsque cette peinture fait coïncider la forme matérielle visible et la forme mentale projetée en elle. De cette superposition dépend l'apparition immédiate de la forme, c'est-à-dire son apparition en tant qu'*image*. Cézanne disait, *on voit une peinture d'emblée ou on ne la voit pas*. On ne peut trouver meilleur raccourci pour exprimer cela. Et de ce point de vue, nul progrès.

Consécutivement à la transformation du plan vertical une chose étrange était survenue. L'objet tout en se refermant sur lui-même s'ouvrait maintenant en direction du spectateur. Face aux grandes toiles, l'œil ne parvenant plus à se fixer sur la surface, tout le plan du tableau semblait incertain. La forme elle-même, devenue presque immatérielle, paraissait avancer vers le regardeur. Une nouvelle relation entre le tableau et le spectateur semblait ainsi s'être établie, reliant l'un à l'autre d'une manière inconnue.

Cependant, il est important de le noter ici, ce phénomène était perceptible lorsqu'une *lumière naturelle* diffuse et d'une certaine intensité éclairait le tableau. Hors de ces conditions diurnes, idéales pour la peinture, (comme elles peuvent l'être dans certains lieux d'expositions qui reçoivent une lumière zénithale), la peinture se confondait avec le mur. Ainsi le tableau redevenait une forme concrète, c'est-à-dire une surface vide étendue à la limite externe du tableau. Placée contre un mur cette forme continuait d'agir vers l'extérieur, mais dans une lumière plus faible, ou plus directe, elle ne faisait plus entendre aucun écho. Elle demeurait par conséquent, en tant que peinture, pour le meilleur comme pour le pire, dépendante de sa situation d'exposition.

Pour échapper au pire, ainsi fallait-il faire un pas de plus. Cette peinture devait posséder désormais son propre espace, c'est-à-dire sa propre lumière.

Simultanément j'ai donc commencé à appliqué sur la surface de la toile une couleur beaucoup plus liquide. Cette liquidité me permettait de varier l'intensité du blanc en cours d'application. Ainsi le fond a commencé à transparaître. Une nouvelle couleur apparu, chaude, végétale, un peu grise à cause de la toile de lin. La surface blanche commençait à s'animer, comme cela se passe quand on dépose une couleur contenant beaucoup d'eau sur une feuille de papier. L'idée était de partir d'un blanc assez intense au centre du tableau, puis de l'assombrir progressivement vers la périphérie. Cela en demeurant attentif à la qualité picturale d'un tel traitement, c'est-à-dire en ne le faisant pas de manière mécanique. Ce travail était comme une libération, Le blanc ainsi assombri permettait d'intégrer une partie d'ombre qui avait été jusqu'alors exclue.

Ce traitement de la surface, je l'ai d'abord utilisé pour de petites peintures. Ces tableaux, aux formes rectangulaires ou arrondies, gagnaient une valeur symbolique

importante à mes yeux. Il fallut un certain temps pour mettre au point une technique qui permit de réaliser dans le même esprit de grandes toiles. Parce que dans l'exécution d'une peinture d'un format donné la dimension du pinceau est déterminante, je ne parvenais pas dans les grands formats à trouver une qualité picturale aussi satisfaisante. Il fallait augmenter la liquidité de la couleur, pour éviter qu'elle ne sèche trop vite, utiliser des pinceaux capables d'absorber beaucoup plus de couleur, une plus grande vitesse d'exécution, etc.., ainsi le travail était devenu très physique. J'avais le sentiment de me trouver maintenant au cœur du sujet, et il me semblait que le détour avait été particulièrement long tout à coup.

Il est intéressant de le noter, au fur et à mesure que l'espace s'ouvrait vers l'intérieur du tableau, la forme extérieure perdait proportionnellement de son importance. Je note encore une fois ici une évidence, mais je la note précisément pour bien la faire comprendre. Ainsi un format unique serait en mesure de s'imposer. Un format carré. Le carré étant la forme la plus arrêtée, la plus définie, c'est aussi la forme la plus stable. Par conséquent ce format s'opposerait avec toute la force voulue à la nouvelle sphéricité du plan vertical.

Parallèlement je commençai une série de dessins préparatoires pour de nouvelles peintures de format carré. A partir de ces dessins, je réalisai la suite des treize peintures blanches et noires[8] visibles dans l'exposition. Ces compositions utilisent la double sphéricité du plan dans une partition orthogonale, elles permettent de préparer l'introduction de la couleur.

De ces compositions sont nées les grandes peintures blanches sombres. Ces peintures *blanc sur blanc* ont une grande importance à mes yeux. Il me semble qu'elles concentrent dans leur unité tout ce que les œuvres précédentes contiennent comme potentialité. C'est probablement pourquoi en les contemplant il m'arrive d'être plein d'admiration.

Alors c'est l'introduction de la *couleur*. A la dualité entre les valeurs convexe et concave, répond maintenant, presque naturellement, la dualité entre le clair et l'obscur. Cette opposition fondamentale entre les couleurs sombres et les couleurs claires, mais aussi entre les couleurs froides et les couleurs chaudes, permet d'entrer de plein pied dans la peinture pure, telle qu'elle a toujours existé. Avec ces couleurs l'image a gagné en complexité. Parce que les couleurs chaudes, ou claires, ont tendance à avancer vers le spectateur, tandis que les couleurs froides, ou sombres, s'éloignent de celui-ci, il s'engage maintenant un dialogue complexe entre les qualités subjectives de la couleurs et les qualités objectives du tableau, et cela selon que la partition de l'image est verticale ou horizontale.

Arrivé sur ce *seuil* le silence de la peinture reprend ses droits. Sur le mur, une toile encore brillante de sa couleur. Au centre de la toile deux teintes sombres se rencontrent en une zone plus claire.

---

[8] *Partitions I-XIII*, 1993-94

Dans la mémoire resurgit alors le rêve d'une image absolue. Une image d'avant les images. Une image simple, concrète, éclairée de l'intérieur cependant, et inconnaissable.