

## Du tableau, entre opacité et transparence à venir

*«Un artiste peint pour avoir quelque chose à regarder; parfois il doit écrire pour avoir aussi quelque chose à lire.»*

Cette fameuse déclaration de Barnett Newman est parfois mentionnée aux Etats-Unis, réduite ironiquement à sa première partie. Ceci ayant peut-être à voir avec une différence culturelle : l'artiste intellectuel étant généralement vu avec suspicion dans le monde de l'art américain. Prise dans sa totalité, cette citation est à la fois magistrale et simple. Elle résume la double question de la relation du peintre à sa peinture et l'expression de sa réflexion sur sa peinture. Elle énonce clairement le processus : la peinture d'abord et le travail d'écriture si nécessaire, ensuite. C'est une nuance cruciale que j'ai toujours gardée à l'esprit.

Parler de peinture « abstraite » en 2017 n'a pas la même résonance que dans la fin des années 70, période pendant laquelle j'ai commencé à travailler. Le contexte était celui du post-Supports/Surfaces et de la Peinture/Peinture.

L'« abstraction » avait encore une place dominante sur la scène artistique française, bien qu'en fait, elle était déjà sur le déclin, dégénéralant en académisme sous l'impact de l'inflation théorique en vigueur et de rigueur, chez de nombreux peintres qui avaient fini par perdre de vue la peinture...

Face à cette situation, je me suis établi à New York fin 1979.

La situation artistique new-yorkaise était bien sûr autre que celle du contexte monolithique parisien. Elle était pour commencer, beaucoup plus vaste et surtout, hétérogène : même si la peinture « abstraite » n'était pas au premier plan, elle existait encore dans les marges. Le début des années 1980 était celui de l'émergence du néo-expressionnisme, ainsi que celui du mouvement néo-conceptualiste. Ce dernier s'articulait autour de stratégies simulationnistes et d'appropriations tout comme les peintres dits « néo-géo », qui lui emboîtèrent le pas.

Cette relocalisation m'a donné la liberté de penser et de développer ma peinture de manière différente et plus ouverte.

L'expérience directe, sur le terrain, de la peinture américaine historique, depuis l'expressionnisme abstrait jusqu'au minimalisme, a contribué à ma réflexion picturale, ainsi qu'ironiquement, la découverte de Marcel Duchamp. Ceci peut paraître, à première vue, un oxymore pour un peintre, que de s'intéresser à l'artiste qui est considéré comme le symbole par excellence, de la mort de la peinture. Bien sûr, ce n'est pas le Duchamp, réduit à l'invention des ready-made qui m'a interpellé, mais celui du *Grand Verre* et d'*Étant donnés*, deux œuvres séminales majeures ayant à voir avec le tableau comme objet conceptuel, le champ pictural, et le désir de voir.

### **Tableau/Peinture**

Je préfère parler de « tableau » plutôt que de « peinture » pour définir mes œuvres.

L'idée de tableau s'inscrit et évolue dans une histoire de la peinture, depuis la Renaissance jusqu'à aujourd'hui.

Il est à la fois objet et surface : il constitue les conditions de la peinture et de l'espace pictural.

Mon travail s'articule conceptuellement sur cette question du tableau, la mise en scène de sa dualité ainsi que le déploiement de sa complexité spatiale. Je cherche à constituer un espace multidimensionnel, à la fois clair et complexe, qui résiste au regard et questionne aussi la perception du regardeur.

Plutôt que de parler de « peinture élargie », je préférerais utiliser le terme de « peinture approfondie ». Cette notion implique pour moi, l'idée même de travailler à l'intérieur de limites qui sont, ici, celles de l'objet-tableau.

### **Structure/composition**

Depuis plusieurs décennies, je substitue à la toile, du polyester transparent tendu sur châssis. J'établis ensuite dessus, une composition basée sur des formes géométriques originales : j'entends par là, qu'elles ne sont pas basiques, du genre carré, cercle, etc. Elles proviennent au contraire, d'un vocabulaire personnel qui s'est développé de manière organique au fil des années.

Les compositions finales produisent un plan pictural découpé en espaces positifs et négatifs. Elles varient aussi en fonction de la taille et de l'échelle des peintures ainsi que de leur orientation spatiale, verticale ou horizontale.

Par exemple, je travaille depuis 2010 sur une série de pièces intitulée *Composites Series* qui est en quelque sorte l'ADN de mon œuvre. Ce sont des

petites peintures denses dont les compositions sont stratifiées. Je travaille aussi sur d'autres séries, dont une intitulée *Full Frontals*, qui sont de grandes peintures verticales, dont les formes ouvertes pivotent visuellement dans l'espace pictural.

### **Couleur importée/couleur appliquée**

Le travail de la couleur commence avec la sélection des écrans qui ont une couleur industrielle pré-existante qui reste, à des degrés divers, toujours lisible dans les tableaux finis. Elle est la couleur « importée », référentielle qui va interagir avec la couleur appliquée des formes peintes.

La couleur des écrans que j'utilise depuis 2002 est difficile à qualifier. On la perçoit d'emblée comme un fond de grisaille neutre, une sorte de « non-couleur ». Elle ne révèle en fait, sa véritable couleur qu'indirectement, à la manière d'une anamorphose, quand le regardeur se situe de biais par rapport au tableau.

Il me paraît significatif de faire ici une parenthèse biographique, et de mentionner un événement qui a eu un impact singulier sur l'évolution de mon travail pictural.

Dans les années précédant le 11 septembre 2001, je travaillais sur des écrans dont les couleurs saturées étaient très « matissiennes ». J'utilisais aussi une palette haute en couleurs pour les compositions / images, peintes sur ces fonds colorés.

J'avais atteint, dans mon travail, un stade critique où le questionnement de l'aspect surcoloré de ces tableaux se posait, ainsi que la remise en cause de l'utilisation du motif unique que je peignais depuis les années 90.

Mon vécu des événements du 11 septembre a cristallisé ce questionnement latent et a précipité la rupture nécessaire pour recentrer ma peinture : à savoir, un désir de sobriété dans mes choix de couleur des écrans, une simplification de ma palette et enfin, l'abandon du motif répétitif, au profit d'une composition unique à chaque œuvre. Tous ces changements, avec lesquels je travaille encore aujourd'hui, ont pour but d'éliminer les connotations décoratives et de donner aux œuvres une présence visuelle singulière.

Désirant toutefois maintenir une complexité chromatique, je me suis mis à développer des mélanges de gris colorés très subtils pour les formes à peindre sur les écrans, dont la couleur préexistante active en retour, l'ensemble du tableau. Ceci produit une picturalité instable qui varie avec la lumière ambiante.

*« On n'est pas un peintre tant qu'on n'a pas peint un gris. » Paul Cézanne*

« *Le gris est la plus colorée des couleurs.* » Josef Albers

Le gris est une couleur qui a un statut assez à part : il est indéfinissable. Il a généralement dans le langage quotidien, des connotations plutôt négatives ou péjoratives, comme dans les expressions « faire grise mine », « éminence grise », etc.

Contrairement à Isaac Newton, Goethe lui donna ses lettres de noblesse et y voyait, en lui, l'origine de toutes les couleurs.

Toujours est-il qu'on obtient une boue plutôt grisâtre lorsqu'on mélange toutes les couleurs sur une palette. Le challenge est donc de faire monter la couleur à partir de cette boue primale, matière grise donc à travailler.

Je produis des mélanges de gris colorés, avec pour point de départ généralement, deux couleurs complémentaires, genre rouge-vert, qui incorporent ensuite d'autres couleurs ou même recyclent des restes de mélanges non utilisés, éclaircis ou assombris en fonction des exigences spécifiques de chaque tableau.

Depuis de nombreuses années je cherche, par l'intermédiaire du gris et de ses déclinaisons, à infuser mes peintures d'une radiance sourde que je qualifierai de psychologique. Son silence et sa rétion optique absorbent la distance entre le tableau et le regardeur, pour induire la contemplation.

## **Peindre aujourd'hui**

Se définir comme peintre aujourd'hui peut paraître anachronique et futile pour les sceptiques, à un moment où l'ère digitale d'hyper-vitesse et, d'instantanéité transforme nos vies et notre rapport au réel.

Penser que la peinture reste pertinente suppose peut-être de la naïveté et de plus, une sacrée dose d'optimisme quant à son futur.

L'histoire de la peinture se compte en millenia, celle de l'« abstraction » a environ un siècle, elle est encore jeune.

La peinture a une capacité surprenante d'absorption. L'avènement de la photographie par exemple, il y a environ un siècle et demi, aurait pu signaler son déclin, mais il n'en a rien été. En fait, les peintres de l'époque s'en sont servis rapidement comme inspiration ou méthode de travail, « la photographie servante de la peinture... », disait Baudelaire. Elle a en quelque sorte élargi le champ de la peinture et, bien sûr, aussi ouvert la voie à l'abstraction.

Aujourd'hui de nombreux peintres utilisent les nouvelles technologies digitales comme outils ou comme étapes nécessaires dans leur travail.

La mort de la peinture est une affaire saisonnière : on essaye de lui faire la peau régulièrement, parfois avec la complicité des peintres eux-mêmes. Il y a une industrie artisanale de la mort de la peinture. Mais elle survit toujours et semble revenir chaque fois avec vengeance... elle a la peau dure!

L'espace temporel de la peinture est, par essence, radicalement différent de celui de la vitesse digitale.

La peinture a un rapport unique au temps : elle est lente et demande du temps pour en faire et elle, pour se révéler au peintre. C'est peut-être ce qui définit l'acte de peindre et l'expérience de la peinture. Elle nécessite aussi du temps pour la regarder et fait appel à notre capacité d'attention. Elle constitue donc un antidote unique contre l'omniprésence de la culture de l'instantané dans laquelle nous baignons. Elle reste de ce fait un véhicule privilégié de réflexion et d'expression aujourd'hui.

Le post-modernisme a ouvert une ère de licence artistique. Tous les tabous ont été brisés : on peut faire littéralement « tout et n'importe quoi », au sens positif et négatif du terme. Une situation qui est exacerbée par la globalisation et l'explosion du marché de l'art.

Ceci pose, à mon avis, de nouveaux challenges pour les peintres et la peinture en général. Étant déjà une sorte de « subculture » depuis la fin du modernisme, il importe, pour que la peinture garde son sens, que les peintres pensent leur travail pour faire face au risque possible, de sa banalisation.

Les solutions sont peut-être à la fois d'ordre esthétique et éthique : la nécessité pour le peintre de prendre des risques dans son travail, la question de penser le style et son développement, celle de l'intégrité artistique face à l'opportunisme, l'importance pour le peintre de coïncider avec son œuvre, et enfin redonner une place à la contemplation esthétique. Ce sont autant de réponses possibles pour lui assurer un futur pertinent.

P.L.

Berlin, septembre 2017

Né à Brest, Pierre Louaver a étudié aux Beaux-Arts de Lille et à l'université de Paris VII. En 1980, il s'installe à New York où il a vécu pendant plus de trente ans avant de se baser à Berlin. Son travail a été essentiellement exposé à New York pendant plusieurs décennies, entre autres à PS ONE en 1982, dans l'East Village jusqu'à la moitié des années 1980

et à Soho dans les années 1990. Il expose de nouveau depuis quelques années. Il a aussi exposé récemment « Painting In Situ » à la Galerie Guy Ledune (2015) et « Risky Business » à ParisConcret (2014). Il a contribué à *Peindre* (éditions Positions en 1996) et à *La Couleur importée* (éditions Positions en 2002).