

Discours de la méthode

Pierre Ferrarini – Rétrospective

Au départ, une feuille de papier de simple papeterie blanc pur, de format A6 (10,5 x 14,8 cm), un crayon de graphite, une plume à bec de 0,5 mm, de l'encre de Chine noire de marque Pelikan. Ensuite, le dessin lui-même, au crayon d'abord puis à la plume, soit un réseau plus ou moins lâche, plus ou moins dense, de signes courbes ou angulaires qui se superposent et s'entremêlent. La dimension de ces «glyphes» – car il s'agit bien d'une écriture – n'est pas un paramètre constant: elle varie, construisant un lacy où cohabitent différents corps de caractères, allant jusqu'au microscopique.

Les mailles qui tissent le dessin n'obéissent pas à une structure stricte. Elles bougent et prolifèrent comme d'étranges protozoaires cherchant leur chemin dans l'obscurité d'une vie à son origine. Brillantes de lumière – même réduites à l'épaisseur d'un fil –, elles ressuscitent le blanc pur du papier (leur squelette) dans l'opacité de l'encre, magma profond en perpétuelle mutation dont elles semblent procéder. Bien plus, on dirait qu'elles trouvent la nuit. En effet, tout se passe comme si les deux plans, le clair et l'obscur, n'étaient pas séparés mais communiquaient dans un perpétuel échange, niant ainsi, non pas toute finalité, mais toute fin d'un processus.

Or, ce processus n'est pas achevé avec le premier dessin. À la première feuille succède une deuxième, une troisième, et ainsi jusqu'à l'obtention de cent quarante-quatre dessins qui, une fois scannés et disposés sur une grille élaborée dans l'ordinateur, seront imprimés par jet d'encre sur papier toilé, constituant un «tableau». Organisés selon leur chronologie, les dessins «serpentent» de bas en haut, d'une ligne à l'autre, d'un axe à l'autre, telle une procession sinueuse. Mais une fois constitué, le tableau n'est pas une œuvre arrêtée. Chaque nouveau dessin génère un nouveau panneau: il trouve sa place à l'angle inférieur gauche de la grille et repousse ainsi les éléments qui la composent, chassant le dessin qui la terminait, à l'angle inférieur droit. Ainsi l'on assiste, d'une grille à l'autre, d'un panneau à l'autre, à un processus en élaboration, en lente mutation. Or, alors que la méthode, dans sa rigueur, révèle l'ordre du discours – un enchaînement continu de propositions –, le mouvement même dans lequel sont entraînés les dessins, le bousculement de la perception des noirs et des blancs soulignent la discontinuité d'un discours constitué de fragments, rédigés, à l'instar d'un journal, dans une pratique quotidienne de l'écriture.

Vu à quelque distance, un panneau offre plusieurs lectures. On peut y reconnaître le plan d'une ville gigantesque où l'on repère des éléments d'architecture et le réseau des voies de circulation qui structurent les échanges. On peut y voir aussi un ciel nocturne éclairé par les constellations, traversé par les réminiscences lumineuses des étoiles filantes ou des chevelures des comètes. On peut le lire comme le journal d'un voyage dans l'infini ou comme la notation du recentrement dans la conscience intime de soi. Mais quelle que soit la distance de regard grâce à laquelle le spectateur se protège, il n'échappera pas à la projection de ses propres émotions, voire de ses passions, dans l'interprétation qu'il donne en se fondant, d'un dessin à l'autre, d'un panneau à l'autre, dans l'expérience de Pierre Ferrarini de formuler non seulement l'écoulement du temps, mais surtout la perception des tempos différents et nécessairement discontinus au travers desquels se manifeste la conscience du temps.

Lorsque, en 1891, Claude Monet entreprend ses séries – les *Meules*, les *Peupliers* ou les *Cathédrales* –, son intention n'est pas de peindre le mouvement du temps mais les modifications de la perception au travers des changements de lumière. Lorsque, en 1965, Roman Opalka entreprend l'œuvre qu'il poursuit encore aujourd'hui, la notation sur la toile, du coin supérieur gauche au coin inférieur droit, de la succession des nombres, parvenant aujourd'hui à des chiffres de plusieurs millions et se faisant photographe devant chaque toile achevée, c'est bien l'entropie du temps qu'il enregistre, comme si, en peignant une formulation mathématique de la finitude, le temps qui lui est imparti pouvait subsister plus longtemps dans la matière que dans la vie biologique.

Pour Pierre Ferrarini, le temps est un espace qui se construit, à l'instar du langage. Car, tel le langage, le dessin est instable, sujet à des mutations au fil des interprétations. En enfermant la liberté naturelle d'un dessin presque automatique dans la rigueur d'un cadre de travail, il dissèque le sujet du discours en images discontinues auxquelles seul leur assemblage procure une syntaxe. Ce faisant, il voyage dans le temps: chaque image, chaque panneau est en soi une rétrospective qui inverse le cours du temps.

Claude Ritschard

andata·ritorno
laboratoire d'art contemporain

37, rue du Stand, CH-1204 Genève, t +41 (0)22 329 60 69, f +41 (0)22 321 58 12
www.andataritornolab.ch, andata.ritorno@gmail.com