

***Bomb magazine, Joe Fyfe, Juin 2006***

*(traduit de l'américain)*

### **Bernard Piffaretti par Joe Fyfe.**

Alors que cet entretien touchait à sa fin, la formule suivante m'est venue à l'esprit. "Avoir la même expérience deux fois efface la première et rend la seconde redondante ; ce qui abolit la hiérarchie". Cette phrase est tirée d'un essai de Meg O'Rourke sur Roni Horn, mais elle décrit également de façon succincte ce qui est à l'œuvre dans les peintures de Bernard Piffaretti. Depuis près de vingt ans, Piffaretti divise ses tableaux d'une ligne verticale, peignant une image abstraite sur l'une des parties et la recopiant ensuite sur l'autre. La partie gauche ne constitue pas pour autant l'original, car le peintre peut aussi bien commencer à droite. Piffaretti commença à utiliser cette méthode reconnaissable entre toutes pendant l'âge d'or du simulationnisme, mais la duplication ne fait pas chez lui de la peinture une copie, mais de la copie une peinture.

J'avais déjà vu un certain nombre de peintures de Piffaretti à Paris, et j'y avais décelé un lien direct entre la conception française de la façade architecturale et l'approche de la surface du tableau par les peintres français contemporains. En rencontrant d'autres artistes à Paris, je fus initié au concept de *tableau* : à la temporalité délimitée. Ce terme porte en lui une dimension historique et sociale, et renvoie directement à l'idée de peinture achevée. Cette représentation remonte à l'académisme pré-révolutionnaire et fait écho à une certaine forme d'autoritarisme politique. Les peintres contemporains français ont cherché à remettre en cause cette convention : le groupe Support / Surface a par exemple, dès la fin des années 60 et le début des années 70, disloqué, brûlé ou roulé des peintures pour résister politiquement à l'autorité et faire progresser certaines idées de Greenberg sur l'intégrité de la surface plane du tableau. Cet entretien, une conversation complétée par un échange subséquent de courriels, porte sur le tableau comme lieu de transition et de continuité.

Personnellement, je considère Piffaretti comme le peintre contemporain le plus important. Sa peinture sollicite une expérience totale du corps à la fois physique et visuelle et fait émerger la façon dont l'histoire semble se répéter à l'infini. L'œuvre de Piffaretti réunit ces deux grands antagonistes du modernisme français que sont Duchamp et Matisse : il s'agit d'une peinture décorative au service de l'esprit.

#### ***4 novembre 2003, atelier de Bernard Piffaretti, Paris.***

**Joe Fyfe (JF) :** J'ai remarqué que dans la peinture française, la surface du tableau est conçue comme un lieu de transition, un lieu poreux où le point de pénétration du regard vient se rompre.

**Bernard Piffaretti (BP) :** La peinture française a toujours entretenu un rapport à la simplicité, c'est une peinture qui relève du fait, non de l'effet. Ce n'est pas une question de nationalité, mais une partie de la peinture prend acte de cette continuité. *L'atelier rouge* de Matisse est simple – il s'agit d'une attitude, ce qu'Eric de Chassey a appelé une "violence décorative".

**JF :** En visitant l'exposition Matisse / Picasso (actuellement présentée à Paris), j'ai été surpris de voir qu'au moment où l'expressionnisme de Picasso tournait parfois au mélodrame, Matisse s'engageait dans la modernité en brisant le langage conventionnel et décoratif de la peinture, et en s'interrogeant sur les rapports entre lumière, couleur et surface. Au sujet du langage, je m'interroge sur le titre de votre exposition à la fondation Cartier en 2000 : *Va-et-vient (Come and Go)*. On m'a dit qu'il s'agissait d'une expression argotique à connotation sexuelle, ce qui m'a conduit à penser que votre travail portait sur l'aspect mécaniste de la production picturale, comme si l'acte de peindre provenait d'un jeu de questions-réponses, tout comme le sexe en un certain sens.

**BP :** *Va-et-vient* fait référence à une pièce du même nom de Samuel Beckett. Trois personnes habillées de façon identique partagent un banc. L'une part et l'autre arrive ; les permutations et les différentes combinaisons se poursuivent pendant un certain temps. Cela se rapporte à mon travail car il y a une différence entre la peinture et le spectateur : la peinture a toujours une attitude active, elle est toujours inachevée ; c'est une qualité propre à l'activité picturale. Cette attitude quotidienne est banale ; c'est le contraire de la contemplation. Lorsque je réalise mes peintures, le moment crucial c'est cette première marque, ce marquage central qui affirme : la surface est là. Je la trace de façon très calme, mais le résultat est brutal et constitue une négation immédiate de l'autorité du tableau. Toutes les décisions esthétiques sont alors équivalentes, elles deviennent de simples faits destinés à être reproduits à la première occasion. C'est ici que la force de la subjectivité vient s'échouer. L'acte de refaire est une négation de la série et de l'origine. Ce marquage central renvoie à la position emblématique de Matisse lorsqu'il affirmait : "Ce n'est pas une femme, c'est une peinture". L'image que peint l'artiste est d'abord une image peinte, ce n'est pas simplement une question d'expression artistique. Ma définition du tableau remonte à l'origine du mot *tabula* qui signifie *table* en latin. Vous déplacez les choses de façon arbitraire sur une table, sans nécessité. Le truc est là, il n'y a plus qu'à agir.

**JF :** Vos peintures m'évoquent deux pages d'un livre ouvert, comme la peinture de Jasper Johns de 1976, *End Paper*, où l'image répétée rend la peinture littérale. Je pense également à cette autre peinture de Johns, *Fool's house* (1962), qui porte l'inscription BROOM (balai) et à laquelle un balai est attaché. Dans nombre de vos peintures, les motifs semblent évoquer l'Arlequin, un thème du début du modernisme. Cet élément clownesque est également présent chez certains des personnages de Beckett.

**BP :** Oui, mes peintures sont vitales, comiques et humaines.

**JF :** Cette idée d'attitude quotidienne me rappelle James Schuyler qui transformait chaque moment en poèmes.

**BP :** George Perec, un écrivain français décédé et membre de l'Oulipo, a écrit un roman, *La Disparition*, sans utiliser la lettre *e* – ce qui est une négation. Cette "disparition" crée un rythme de lecture très dynamique.

**JF :** Nier une chose est une manière étrange mais très visuelle de travailler avec un matériau donné.

**BP :** La négation est une affirmation de ce qui est. Je nie pour réaffirmer la peinture comme fait.

## *Echange de courriels, été 2004*

**BP :** De manière évidente, se placer devant un tableau, regarder la peinture, c'est faire face à une "image". Notre mémoire nous fait prendre conscience de notre expérience et nous pousse fondamentalement à reconstruire du temps, de la durée. Le tableau ne cache pas son jeu, il nous montre son montage, sa mise en œuvre et son rythme.

Nous sommes "dans la peinture" à contretemps, et ce contretemps la fait apparaître un peu par surprise. Nous sommes finalement toujours situés "après". Mais cet "après" est continuellement rejoué, répété. Nous devons comprendre très vite que cette "image" se produit dans la mémoire vers un avenir toujours ouvert, toujours différent. "L'image" de la peinture devient bien ainsi une question vitale, sans effet magique, sans prouesse technique, arrivée là dans une certaine indifférence. Elle s'inscrit dans une généalogie bousculée et inachevée.

Le lieu de travail est donc une surface de toile, l'unité visuelle du tableau est "attaquée" par le marquage central. Ce seuil, cette zone, délimite le passage d'un état à un autre. C'est cet acte qui le gouverne, il est en même temps banal et très physique, semblable et neutre de tableau en tableau. Sans lui, rien ne peut "commencer". Ce marquage est le spectateur, le regardeur qui rend possible et provoque "l'arrivée" de "l'image" de la peinture.

Chaque tableau est abordé en réaction au précédent. Les manières de peindre et les situations sont donc différentes. Ce premier temps de peinture s'installe soit à droite soit à gauche du marquage central, et il est travaillé jusqu'à ce qu'il atteigne à mes yeux une charge picturale suffisante. Il est déjà la mémoire de ce qui se produira sur l'autre moitié du tableau. La subjectivité est déjà étranlée.

La duplication n'est pas une fin mais un outil. Le geste devient matrice. Il y a banalisation de l'acte pictural ; la création est déjouée. Certains tableaux conservent un côté "non-peint" : le tableau est achevé, le processus est inachevé ; la complexité, les actes trop nombreux ont rendu la totalité de la duplication impossible. Cet état d'abandon désigne par sa faiblesse la "méthode" habituelle en la mettant en défaut.

**JF :** Mais votre méthode vise à expliquer la peinture.

**BP :** L'image ne doit pas son impact à un état de parfaite ressemblance mais elle tire sa force d'une situation. Devant mes tableaux le passé n'arrête pas de se remettre en place. Il n'y a pas de tableau récent. Cet état de "différence et de répétition" général à ma peinture convoque de manière incontournable une pensée du temps. C'est bien de là que naît l'image. Les tableaux se font littéralement "après-coup". Le marquage central, axe névralgique, est la "cheville ouvrière", une ligne dialectique. L'histoire commence toujours deux fois.

Chaque tableau cristallise une survivance et une rupture. Il dit bien que l'image n'est pas l'imitation. L'image, c'est la différence rendue visible. Le tableau fait exploser ses modalités de création et ce télescopage crée un assemblage qui amène l'image.

La duplication fabrique d'autres conditions de "regard" et nous plonge dans un malaise productif, parfois jubilatoire. C'est bien le propos de l'image.

**JF :** En regardant votre travail lors de votre exposition à la galerie Nathalie Obadia en mars 2004, j'ai remarqué combien vos peintures pouvaient se jouer de la perception que j'en avais. Mon expérience fut profondément différente de celle que j'avais faite dans votre atelier ou lors de votre exposition à New York chez Cheim &

Read : à un moment donné, j'ai commencé à regarder votre travail comme une pure topographie ; la qualité optique des couleurs semblait disparaître et la ligne de démarcation perdait sa pertinence. J'ai regardé ces peintures comme un réseau de marques continu. Ce qui m'a surpris, fut ce moment où toute mon attention était concentrée sur un aspect élémentaire : la continuité de la substance de la peinture sur la toile. Même les différences de couleur avaient disparu.

**BP :** Si les qualités optiques des couleurs des tableaux que vous avez vus chez Nathalie Obadia semblaient disparaître, c'est parce que ces tableaux sont visuellement plus simples. Le processus d'élaboration de ces peintures est beaucoup plus visible car chacune des actions est fortement marquée. Deux ou trois tableaux jouent avec le marquage central, c'est pourquoi la typologie des situations picturales tend au camouflage. Cette approche ne doit pourtant pas être interprétée comme une évolution ; de nombreuses peintures antérieures ont été créées selon le même principe compositionnel.

**JF :** Nous avons précédemment évoqué Samuel Beckett ; ce qui me porte à réfléchir à vos peintures en regard de sa méthode (dans la majeure partie de ses œuvres de maturité). Il écrivait en français et traduisait ensuite ses textes en anglais, son langage était donc moins artistique ou précieux, plus directement fonctionnel. L'effet recherché était de rendre les textes anglais moins familiers. En ce qui concerne votre travail, vous fournissez, en un sens, à la fois le texte original et sa traduction. Le spectateur se trouve donc confronté à une peinture qui lui est à la fois familière et étrangère.

**BP :** Samuel Beckett et Herman Melville sont les figures emblématiques de l'artiste faisant face à l'acte de création. Vous connaissez le, "Je ne peux pas continuer. Je dois continuer...". Mallarmé, Beckett et Melville, font partie du "standard idéal", et je me suis moi-même souvent référé à eux. J'adore les standards. Votre remarque sur la méthode de Beckett repose sur l'idée que la création est générée par la contrainte. Mon protocole me permet de faire fonctionner la peinture. Le spectateur réactive toutes les actions qui ont eu lieu. Les deux moments de la peinture (à gauche et à droite du marquage central) se résistent, s'assimilent et se complètent l'un l'autre. Nous n'avons pas deux peintures comme *Factum I* et *Factum II*. Rauschenberg a montré que l'expressionnisme peut être imité. C'est alors devenu un outil esthétique inimitable.

**JF :** Je suis surpris que vous mentionniez Melville. Il était admiré par les expressionnistes abstraits, mais en quoi peut-il être important pour les peintres français contemporains ?

**BP :** Melville est un standard. Il a beaucoup influencé les expressionnistes abstraits américains – selon eux, *Moby Dick* était "sublimissime". Pour moi, cette génération était "héroïque" et "sublimissime". Mais j'ai pris la voie de la virtuosité plate. Je pense à l'essai de Gilles Deleuze à propos de la formule de Bartleby. Deleuze écrit que la réponse récurrente de Bartleby "Je préférerais mieux pas" dans la nouvelle de Melville "déconnecte les mots et les choses, les mots et les actions, mais aussi les actes et les mots... La formule coupe le langage de toute référence ; celui qui surgit et disparaît sans référence à soi-même, ni à autre chose...". Mon marquage central déconnecte et coupe toutes les formes picturales de leurs références.

Le simple acte de refaire presque à l'identique tout ce qui a été peint dans un premier temps va venir couper le tableau de tout effet subjectif au niveau de la forme, du style, de la couleur, et n'être plus que de la peinture. Ce n'est pas une copie, car

une copie se fait par rapport un état final. Il s'agit vraiment d'un déplacement, un temps entièrement dédoublé. Un « vol » pour citer encore Gilles Deleuze.

**JF :** Je pense aussi au montage et aux deux images à l'intérieur d'un seul rectangle. Il est possible que cette image, cette situation visuelle, soit un simple fragment parmi d'autres. Edward Hopper envisageait ses œuvres comme les images arrêtées d'un récit, d'un film. Vous présentez peut-être les images arrêtées d'un film afin de nier la finalité des limites du rectangle.

**BP :** Cette notion de montage et les implications liées à la présence de ces deux images au sein d'un même rectangle, pourraient provenir de l'œuvre de Manet. Michael Fried explique que Manet déplace le spectateur de sa position habituelle face à la peinture, de sorte qu'il lui soit presque impossible de se situer au centre du tableau. Cette contrainte du déplacement renforce l'analyse de Michel Foucault, et c'est peut-être en ce sens que leurs analyses se rejoignent. Ils accordent tous deux une priorité absolue à la position du "regardeur". Dans mes peintures, la composition binaire emporte le spectateur dans une sorte de va-et-vient. Le mouvement est dévié par le marquage central qui rabat toujours le regard là où il devrait être : face à la peinture. C'est grâce à cette mobilité que le spectateur peut jouer un rôle central dans le film de la peinture, qui se constitue de tableau en tableau. Ce film annule, comme vous dites, les limites du rectangle que sont la toile et le châssis.

**JF :** Il me semble que la relation que vous entretenez actuellement avec la peinture française est similaire à celle que Martin Barré entretenait avec elle. Il se posait un problème très particulier, dû à un heureux mélange d'intelligence et de sensibilité, pour résumer, il essayait de faire coïncider figure peinte et tableau. Et bien que ses préoccupations soient à l'époque entrées en résonance avec les questions qui faisaient débat dans le monde de la peinture, il restait un personnage singulier à l'instar de Robert Ryman, un peintre qui avait des préoccupations un peu trop idiosyncrasiques pour véritablement fournir une direction, indiquant plus simplement le point de convergence d'un certain nombre de problèmes et une façon intéressante de les aborder.

**BP :** Il est vrai que ma relation au travail de Martin Barré et de Robert Ryman participe d'une attitude similaire. Pour eux comme pour moi, la question du tableau est fondamentale. Quand j'ai véritablement commencé à travailler, au début des années 80, j'avais à l'esprit deux formules essentielles. La première de Matisse : "Ce n'est pas une femme, c'est un tableau". La seconde de Barnett Newman : "Il y a une différence entre faire des peintures et faire des images". De plus, des réponses majeures ont été apportées par les Maniéristes de la fin du seizième siècle, puis par Poussin et après eux, la belle lignée : Manet, Seurat, Cézanne...

Paradoxalement, j'étais très éloigné des peintres héroïques. Je situe ma peinture comme une peinture qui incarne une attitude et une activité désenchantées. Comme On Kawara mais d'une manière très différente, j'appartiens à la famille des artistes qui recourent à une procédure. Année après année, les peintures sont toutes très différentes et pourtant profondément similaires.

**JF :** Deleuze dit que "la formule est dévastatrice parce qu'elle élimine le préférable tout aussi impitoyablement que ce qui ne l'est pas" et que "Bartleby a gagné le droit de survivre pour rester immobile et droit face à un mur aveugle". Puis, il a recours à une très belle remarque de Blanchot qui évoque la "Passivité pure et patiente". Tous ces commentaires, et en particulier le dernier, me semblent être des descriptions adéquates de ce que signifie faire de la peinture. Ce qui me fait penser qu'il y a, dans la littérature du dix-neuvième siècle et du début du vingtième, un grand nombre des

ces “formules dévastatrices”. Je pense à ces histoires qui ne sont pas tant des narrations que des situations qui semblent se dérouler dans un présent immédiat, comme un problème toujours irrésolu et qui continue d’exister – comme par exemple dans *Le puits et le pendule* de Poe ou *La Métamorphose* de Kafka où le nœud de l’histoire est si fort qu’il stoppe toute conclusion narrative. Les histoires se terminent, bien sûr, mais elles existent toujours dans une sorte d’éternel présent, affirmant le pouvoir du récit. Ces “formules” me rappellent vos peintures. J’étais, l’autre jour, dans la partie nord de Manhattan, et j’ai vu une exposition des premières peintures inversées de George Baselitz. J’ai alors réfléchi aux similitudes qui existent entre votre œuvre et la sienne, à la façon dont vous avez tous deux créé une formule vous permettant de transgresser les codes qui façonnent notre manière de regarder la peinture. Dans les deux cas, vous avez créé une sorte de nœud qui, en même temps, affirme et déséquilibre la peinture.

**BP :** En fait, chaque peinture est une renonciation et chaque fois que je peins, je refais cette expérience. Concernant la “passivité pure et patiente” de Blanchot – lorsque je peins la seconde moitié du tableau, la duplication est vraiment de l’ordre d’une passivité patiente. Refaire tous les actes de la première partie du tableau, c’est faire de la peinture pure. La première partie est la mémoire de la seconde – ce qui fige l’expression.

**JF :** Cela dévalue son originalité, son immense importance.

**BP :** C’est comme si la peinture commençait à dépasser le “ça parle pour soi” de tout principe formaliste, épuisé par tant d’années de bons et loyaux services. Comme vous dites, il y a un nœud qui affirme et nie le tableau en même temps. Les questions de la peinture sont mises en lumière par une procédure systématique. Dans mon cas, la duplication affirme le pouvoir narratif de l’expression et le nie en même temps. Dans la littérature du vingtième siècle, j’ai des affinités très fortes avec l’Oulipo. Il y a une amitié fondamentale entre mon travail et ce groupe d’écrivains expérimentaux : Raymond Queneau, Italo Calvino, Harry Matthews et George Perec. Pour eux, le texte est une activité physique. Mais il y a une distinction à faire entre la contrainte et la forme. Il ne s’agit pas exactement de la même chose. Le caractère arbitraire de la contrainte est la fonctionnalité elle-même. Ce processus engendre une forme. C’est le point le plus important. Et selon moi, les peintures inversées que Baselitz a produites depuis des années n’ont jamais généré aucune forme. Il n’endigé pas le pouvoir narratif de l’expression. Je me souviens de la première fois que je suis allé à Chicago en 1982. J’arrivais de Paris. J’avais aussi visité un certain nombre de collections privées à New York, Los Angeles et Houston. A Chicago, j’ai passé la nuit dans la maison d’un collectionneur. Dans ma chambre, il y avait un grand Lupertz et une grande image d’aigle peinte par Baselitz. Ce fut pour moi une nuit sans sommeil, et ce n’était pas dû au décalage horaire. Le pouvoir de l’expressionnisme était si présent. Ces formes d’expression n’ont de valeur qu’en regard de mythologies historiques ou personnelles.

**JF :** Vous voulez dire que le pouvoir de l’expressionnisme était si fort que vous ne pouviez dormir ?

**BP :** Le pouvoir de l’expressionnisme ou son retour. Il est si facile de balancer de l’expression. Et maintenant, alors que tant d’artistes font des images, travaillent sur la misère du monde ou sur la réalité d’aujourd’hui, l’espace d’exposition devient un médium en soi, ce qui relève d’une mauvaise interprétation de *La société du spectacle* de Debord. Pour moi, il s’agit d’une attitude pornographique.

**JF :** Lorsque nous avons déjeuné dans ce restaurant japonais près de votre atelier, nous avons parlé de l'exposition Barnett Newman que j'avais vue à Philadelphie, et que vous-même aviez vue à Londres. J'ai alors dit que son travail me faisait penser à celui d'un musicien de jazz, car Newman était capable d'anticipation ; il pouvait utiliser une couleur ou un format particuliers et les transformer légèrement afin que cela devienne surprenant. Il semblait également conscient de faire une peinture "à la Newman" et jouait sur les différentes façons de tracer une bande verticale.

**BP :** Comme vous le savez, le contexte et les questions que se posaient Barnett Newman étaient très différentes à l'époque où il travaillait. Au milieu des années 40, il était préoccupé par les mythes juifs de la création. Pour lui, la lumière était ce symbole représenté par une bande verticale. Newman s'est plus tard référé à la série *Onement* qui constituait pour lui le début de ses recherches sur la création d'émotions. Pour le paraphraser, "le moi, terrible et constant, est le sujet de ma peinture" disait-il. Newman s'identifie au premier homme : le premier homme était un artiste, la création est le commencement, le commencement est création. Pour lui, la peinture était à la fois physique et métaphysique. Alors que pour moi, le marquage central est le premier acte pictural. C'est un signe (un motif), une action très simple qui montre la surface du tableau et présente la pratique picturale. Pour Newman par exemple, les tons rouges étaient associés à la présence humaine, et c'était l'une des couleurs qu'il utilisait le plus souvent. Newman observait à propos d'*Anna's light* (1968) qu'il voulait savoir jusqu'où pouvait aller le rouge. Le défi consistait pour lui à rendre les couleurs expressives plutôt que didactiques, alors que je les considère davantage comme des actes didactiques (plats) que des résolutions expressives. Chaque situation mobilise une couleur. Le travail de la peinture montre comment poser un rouge après un noir.

**JF :** Que pensez-vous du reste de la peinture américaine ? Vous intéressez-vous aux peintres américains contemporains ?

**BP :** Je comprends la position de Peter Halley, mais l'un des artistes américains qui m'intéressent le plus est le plus suisse d'entre eux, ou plutôt le plus américain des artistes suisses, Olivier Mosset. Sa peinture est banale et sans aura. Il travaille très consciencieusement à la désacralisation de la "chromo-zone" et de l'art en général, en considérant la peinture aussi "sans regrets ni progrès". La peinture de Katharina Grosse ne repose sur aucun dessin. Le travail lui-même produit des signes d'activité. La densité de la couleur devient très importante. Les questions essentielles n'ont pas de limites.

**JF :** Votre femme m'a dit qu'elle apprenait le japonais. Quel intérêt portez-vous au japon ?

**BP :** C'est une civilisation très visuelle. Dans cette langue par exemple, les mots *couleur* et *passion* sont les mêmes, et la traduction de l'adjectif *varié* est une reprise, dans son idéogramme, de la figure jumelle couleur / couleur. Mon marquage central est à l'image du Waki dans le théâtre Nô qui s'habille d'un simple costume de couleur sombre. Le Waki est le premier à apparaître, il est le médiateur entre les acteurs et les spectateurs. Le Waki est très statique et neutre mais sans lui, rien ne peut arriver. Le Shite, quant à lui, porte des costumes colorés et joue le rôle du personnage principal. La peinture, qui se produit deux fois dans mon travail, est comparable au très actif Shite qui crée le mouvement et attire le regard, mais mon travail n'est pas réductible à cette comparaison. Ma peinture ne représentera jamais rien. Elle montre la peinture se représentant elle-même dans son intimité et sa différence. C'est une abstraction réaliste.

**JF** : Que dire de vos peintures inachevées ? Ne témoignent-elles pas ici d'une décision formelle ?

**BP** : Le principe de duplication comprend quelques "variations" telles que les *inaderives* (processus inachevé ; peinture achevée). Cela consiste à peindre l'un des côtés du tableau sans le dupliquer. Je ne décide pas à l'avance de ne peindre qu'un seul côté. Dans ce cas là, c'est la complexité de l'image qui rend la duplication impossible. Cet état d'abandon révèle les failles de la méthode habituelle. Ce vide signifie aussi que l'origine se situe dans l'instant de la duplication, dans le passage de la première à la seconde partie du tableau dont la marque visible reste le trait vertical. Il y a aussi les peintures que j'ai faites depuis 1990, où un signe verbal ou équivalent, comme le symbole du pourcentage, les mots *bis* ("until" en allemand) ou *alias*, tente d'exprimer le redoublement de la peinture.

**JF** : Vous m'avez dit que vos dessins étaient d'un autre ordre, qu'ils venaient toujours après les peintures et qu'ils étaient réalisés d'après les peintures achevées, comme s'il s'agissait de modèles.

**BP** : Ils sont effectués après les peintures sur un papier ordinaire. Ce sont des outils d'archivage, une façon de souligner la différence visuelle qui existe entre ce type d'exercice et la duplication de la peinture. Je refais la totalité de l'image de la peinture. Ces variations sur petites toiles et sur dessins sont des sous-produits, voire des produits dérivés. Ils sont destinés à un usage personnel, même s'il m'arrive parfois de les exposer. J'ai récemment mis en place un nouveau produit dérivé ; le titre de la série est *Poncif*, c'est un terme qui désigne une technique ancienne de reproduction. Il s'agissait alors de faire des trous dans un papier en suivant les contours du dessin à reproduire. De la poudre noire était tamisée de façon à faire apparaître ces points sur une seconde surface. Mais les petits trous sont ici représentés par les points noirs qui trament l'image informatique. *Poncif* renvoie aussi à mon habitude de présenter la chronique du tableau comme le lieu où la banalité devient le standard idéal de la peinture.