

L'instauration du tableau. Les métapeintures de Bernard Piffaretti.

Texte d'Arnauld Pierre

« Pour moi, faire de la peinture devait être inévitablement une prise de conscience du tableau¹. » Cette déclaration de Bernard Piffaretti semble désigner un programme a priori très éloigné des questions de remise en cause du statut respectif de l'original et de la copie, du geste premier et de l'image seconde, qui alimentent beaucoup de commentaires sur l'œuvre. Elle ferait plutôt écho à ce que disait Victor Stoichita presque au même moment, dans un maître-ouvrage, au sujet de « la prise de conscience de soi de l'image » et de « l'effort fourni par l'image pour se comprendre et se définir elle-même », à l'ère du maniérisme². On sait peut-être que notre peintre se plaît à voir dans cette période historique la véritable origine de l'art moderne – une référence au maniérisme est même explicitement faite dans le texte cité, prélude assez inattendu à l'exposé d'une généalogie par ailleurs classiquement moderniste, qui fait se donner la main à Manet, Seurat et Cézanne, Matisse et Picasso, puis Mondrian, Pollock et Newman, jusqu'à Ryman et Hantaï. Là encore en résonance avec l'analyse de Stoichita pour qui l'histoire des premiers efforts autoréflexifs de la peinture se confond en effet « avec la naissance même du tableau en tant qu'objet et avec celle de l'"art", au sens moderne du terme³ ». Cet effort, en ce qui concerne Bernard Piffaretti, se résume en un mot, une méthode, un geste, une procédure : la duplication. La duplication d'un même

1 B. Piffaretti, « La duplication est une question », *Bernard Piffaretti*, cat. exposition, Bourges, La Box – Dijon, Frac Bourgogne, 1998, p. 15.

2 V. Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999, p. 353.

3 *Ibid.*, p. 353.

motif de part et d'autre d'un trait de partition central est chez lui totalement assumée comme point de départ d'une stratégie avouant sa visée autoréflexive, dans la mesure où elle n'est pas autre chose, comme le dit encore l'artiste, qu'« un outil faisant voir le tableau⁴ ».

À ce titre, la duplication piffarettienne s'inscrit dans une longue histoire de l'« image dédoublée », dont Stoichita situe l'origine à Anvers autour de 1550 et qui s'est traduite par d'innombrables variations sur le cadre dans le cadre, le tableau dans le tableau, ayant toutes comme point commun de produire des images qui parlent de l'image et qui se pensent comme telles – selon un projet définitivement reconduit par Piffaretti quand il déclare, dès 1989 : « Je montre l'image de la peinture⁵. » À cet égard, le trait de partition central joue chez lui un rôle dénotatif semblable à ces accessoires expositionnels de la peinture ancienne (tels que les cadres feints ou les rideaux, les appuis de fenêtre, les niches) qui préviennent l'observateur qu'il ne se trouve pas devant un simple tableau, mais devant une *représentation* (que la distinction entre les deux soit dans son cas impossible à faire indique seulement une plus grande efficacité illusionniste de son procédé). Mais, de ces moyens métapicturaux, il en est surtout un que l'on n'a pas songé à mettre en rapport avec le principe piffarettien : le miroir. Non pas que l'image redoublée de ses tableaux soit à proprement parler une image spéculaire, avec l'inversion droite-gauche qu'elle supposerait, ni qu'elle soit dépendante d'aucune autre forme de symétrie axiale, puisque c'est le nom de translation qui décrirait le plus exactement l'opération géométrique dont elle résulte. Il n'en reste pas moins qu'elle invente un avatar particulièrement efficace de l'image dans le miroir, et qui, en outre, sert les mêmes discours de la peinture sur elle-même. Il est ici moins question de ces natures-mortes où la présence d'un miroir redouble l'image d'un objet, comme la corbeille de fleurs de Juan de Arellano dans *Florero* (vers 1665, Musée municipal de La Corogne), que de l'usage de la surface réfléchissante comme moyen d'inscrire dans la réalité de l'œuvre la trace tangible du travail dont elle est l'accomplissement : c'est la raison d'être de ces reflets, plus ou moins discrets ou emphatiques, comme chez Pieter Claez (*Vanitas*, v. 1630, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg), où s'exposent à la vue de l'observateur le peintre et son chevalet dans une mise en scène de la fabrication du tableau. Or, comme il y insiste justement à plusieurs reprises,

4 B. Piffaretti, « La duplication est une question », *op. cit.*, p. 17.

5 B. Piffaretti, dans un entretien avec Werner Meyer, *Bernard Piffaretti*, cat. exposition, Nice, Villa Arson, 1989, p. 20. La citation complète dit : « En ce qui me concerne, il y a donc l'évidence du tableau. Je trouve fabuleux que l'on puisse encore en faire, je montre l'image de la peinture. »

la duplication chez Piffaretti est autant celle de l'image que du peindre, c'est-à-dire de la peinture considérée en tant que somme de gestes, de traces et de « situations picturales », selon ses propres mots, dont il s'agit de retrouver la succession, l'intensité, l'amplitude, les temps d'arrêt et les reprises, le rythme. Chacun de ses tableaux est donc un méta-tableau, puisqu'il est à son tour et à sa manière ce dispositif en miroir dans lequel une partie reflète le scénario de la production de l'image présente dans l'autre partie.

Cet avatar du miroir, si l'on accepte d'en repérer la présence au cœur du dispositif piffarettien, montre bien que le tableau n'est pas ici renié en tant qu'instrument de la *mimesis*. « L'image n'est pas l'imitation », tient pourtant à rappeler le peintre⁶. Disons qu'elle n'est pas nécessairement l'imitation d'un morceau de nature ou de choses réelles et qu'il ne change pas grand-chose à l'affaire qu'elle imite exclusivement des signes picturaux : à la génération de Piffaretti, il est tenu pour acquis que les modèles de l'art sont déjà abstraits et artificiels. La *mimesis*, d'une certaine manière, est même portée à son comble puisque son protocole ne permet plus de différencier le motif premier de sa reprise adjacente. Mais il est vrai, en revanche, que cette impossibilité n'est pas posée aux fins de renforcer les prestiges de l'illusion ; elle sert en fait, elle aussi, une visée métapicturale. L'absence de discrimination entre la copie et l'original refait l'unité de la peinture, en tant que surface cohérente, et réinstalle le tableau, en tant qu'objet intègre, contre ce qui les mettait en péril, contre la schize originelle de sa démarche : le geste principal de séparation. Comme l'artiste tient à le préciser : « La duplication n'est pas une déconstruction puisqu'elle montre d'un seul coup toute la peinture », avant d'ajouter : « C'est une sorte d'apparition⁷ » – l'apparition du tableau, bien sûr, son avènement.

6 B. Piffaretti, « Dans la peinture ! (Au fil de l'image) », Bernard Piffaretti, cat. exposition, Charleroi, Palais des beaux-arts, 2001, p. 49.

7 B. Piffaretti, « La duplication est une question », *op. cit.*, p. 15.

Je me sépare donc ici de l'analyse d'Emmanuel Latreille dans le même catalogue, quand il voit au contraire le geste de Piffaretti « dirigé contre le tableau et son intégrité originare » (« Piffaretti, au tableau ! », *ibid.*, p. 7). C'est aussi en cela que la démarche piffarettienne se distingue de celle de Rauschenberg avec *Factum I* et *Factum II* (1957), deux tableaux ayant vocation à être vus en diptyque, bien entendu, mais néanmoins physiquement séparés et donc susceptibles de vivre des vies éloignées (ce qui est d'ailleurs le cas depuis une quarantaine d'années). Il ne faut pas manquer de regarder les propres procédés de mise en abyme de la duplication engagés dans ces deux œuvres grâce à certains de leurs matériaux : la page de journal montrant deux fois la même façade d'immeuble rongée par un incendie ; le double portrait de la partie supérieure ; et même le chromo montrant deux arbres à la silhouette presque identique sur fond de mer. La lettre T rouge qui apparaît dans le coin inférieur droit est citée plusieurs fois chez Piffaretti, comme dans l'œuvre sans titre de 1999 (210 x 180 cm), où elle devient, bien sûr, le T de « tableau ».

L'œuvre qui, à l'âge moderne, anticiperait le mieux ces intentions est sans doute un *Autoportrait* de Mario Nuzzi (vers 1660, Palazzo Chigi, Ariccia) qui montre le peintre à son chevalet devant une nature morte pratiquement achevée, dont le modèle se voit juste à côté. Le tableau, de dimensions considérables (195 x 265 cm), est ainsi divisé en trois parties égales, échelonnées horizontalement : le peintre se tient dans le tiers droit tandis que le bouquet de fleurs qu'il est en train de représenter se place à gauche, la partie centrale étant occupée par le tableau dans le tableau. Celui-ci juxtapose donc dans la même surface deux images à peu près identiques, répétées par translation (sans le secours, cette fois, d'une quelconque surface spéculaire), ainsi que l'image de l'auteur de cette opération, dont la présence finit de dénoncer, en accord avec les grands tropes de la méditation métapicturale qui traverse le XVII^e siècle, l'artificialité de toute représentation, aussi ressemblante soit-elle, et son irrémédiable dépendance envers un faire. Il n'y a pas jusqu'au montant gauche du tableau en cours qui, prolongé à peine d'un quart de sa longueur pour aller toucher les bords inférieurs et supérieurs du tableau réel, entre la nature morte et sa représentation, ne fournirait un équivalent convaincant du trait vertical des toiles de Piffaretti, ce signe artificiel séparant la peinture faite de la peinture à faire ou se faisant. Il existe d'ailleurs un petit groupe d'œuvres inhabituel qui ne craint pas de produire ce marquage en prenant un risque encore plus fort de démembrement : il s'agit de ces toiles dont une moitié est exceptionnellement laissée vierge, par impossibilité reconnue du peintre de retrouver l'ordre des gestes originels sous les strates successives de la peinture. En ce cas, la toile blanche ne sert pas seulement un autre aspect du discours de la peinture sur elle-même, en mettant à nu sa méthode, en rendant le procédé visible en creux, ou encore en dévoilant le support qui existe sous toute image ; surface d'attente momentanément déçue, elle suscite aussi une sorte de frustration que le spectateur a tendance à combler en achevant virtuellement le travail du peintre – glissement d'images rémanentes, travail de la mémoire, anticipations motrices, mime intérieur... Du point de vue de l'observateur, de ses réactions individuelles, de son interaction, c'est une façon d'intérioriser la méthode plus sûrement, peut-être, que ne le ferait une bonne explication ; pour le peintre, il y a là un moyen supplémentaire de rendre évidente la dépendance de tout tableau envers une somme de gestes et de finir d'instaurer avant tout la peinture comme acte. Que l'emboîtement et la mise en abyme des cadres se confondent, chez lui, avec les bords du tableau et contribuent de la sorte à insister sur le caractère bidimensionnel de la surface picturale, en ne laissant subsister comme seul indice que le trait de partition

central, dit à quel point Piffaretti reste bien, toutefois, un peintre de son temps. Son temps, faut-il le rappeler, c'est celui du modernisme, qui aura fourni à la peinture du XX^e siècle son projet autoréflexif le plus convaincant théoriquement et le plus abouti visuellement. « Moderne », disent d'ailleurs les quelques lettres éparpillées à la surface d'une œuvre de 1993 (184 x 240 cm) et que l'observateur n'a aucun mal à reconstituer. Le tableau avoue ainsi, non sans quelque distance humoristique, la source indéniablement moderniste à laquelle le peintre puise la plupart, sinon la totalité, de ses formes, de ses motifs, de ses structures. Un compte de celles-ci et une taxinomie appropriée feraient certainement apparaître la domination de toutes sortes de grilles, de trames, de damiers, de patterns répétitifs et *all-over*, de semis de taches ou de menus éléments qui déclarent la planéité et l'isomorphisme intrinsèques du support de la peinture, auxquels s'accorde la pratique prédominante de l'aplat. Dans quelques-uns de ces tableaux, la structure unifiée par la grille ou la trame tend d'ailleurs à primer sur la perception du tableau en deux parties distinctes. Le réseau linéaire absorbe et oblitère alors le marquage central jusqu'à faire passer, pour un regard distrait, les œuvres concernées pour des abstractions modernistes d'un genre parfaitement classique. Ainsi le tableau bleu à lignes noires de 2003 (250 x 200 cm), où la médiane verticale se lit moins dans sa fonction séparatrice que dans l'interaction avec sa voisine immédiate, qu'elle semble répéter, à la façon des compositions à doubles lignes de Mondrian. La grille, en tant que structure déduite de l'orthogonalité des montants du châssis, joue en outre son rôle classique de révélateur des conditions matérielles de la peinture. C'est d'ailleurs une image presque littérale du châssis qui apparaît, en dépit du léger écart avec l'orthogonalité que font les épaisses lignes horizontales et verticales, couleur bois, d'une toile de 2003 (201 x 455 cm). Devant ce tableau dont le revers semble avoir fait image, on pense alors à ces antécédents métapicturaux, dont le plus beau fleuron est sans doute le célèbre trompe-l'œil de Cornelis Gysbrechts (*Tableau retourné*, vers 1670-1675, Statens Museum for Kunst, Copenhague), qui représentent tout ou partie du dos de la peinture, et à ce que dit Stoichita de ces tableaux qui « se dévoilent comme n'étant que "matière" (toile, châssis, couleurs, etc.)⁸ ». De son côté, Piffaretti avait bien affirmé : « Je suis un peintre traditionnel (le châssis, la toile, la peinture, les pinceaux) et je montre platement les principes essentiels et les questions de la peinture »⁹.

8 V. Stoichita, *op. cit.*, p. 360.

9 B. Piffaretti, texte sans titre, *Bernard Piffaretti*, cat. exposition, Bourges, La Box – Dijon, Frac Bourgogne, 1998, p. 18.

Des figures du discours de la peinture sur elle-même, Piffaretti n'a pas omis la plus courante: la mise en abyme, surtout quand celle-ci met en valeur le protocole dont dépend, chez lui, l'instauration du tableau. Ils sont donc quelques-uns, ces tableaux qui répètent, de part et d'autre du trait de partition central, une forme pareillement divisée: carré ou rectangle, comme celui de la toile, recoupé par une médiane verticale. Dans l'un d'eux (1989, 70 x 140 cm), reconnaissable au grand P rouge qui domine chaque moitié de la composition, se loge deux fois un carré divisé par un trait blanc en deux zones grise et verte; dans un autre, pas moins de deux fois cinq de ces motifs, de taille inégale et pivotés sur eux-mêmes, composent un échafaudage branlant. Mais ce n'est pas seulement le geste principal de l'œuvre piffarettienne qui se donne ainsi à voir, c'est aussi son tropisme envers les formes canoniques du modernisme, qui produisent en permanence des effets de reconnaissance, de déjà-vu – même en l'absence de toute citation explicite. Impossible, en effet, de considérer ces motifs sans penser au *zip* de Barnett Newman et sans se dire que tout tableau de Piffaretti commence, avant même le marquage des surfaces ainsi séparées, comme une sorte de Barnett Newman. Du reste, il existe au moins un tableau (*Sans titre*, 1989, 192 x 198 cm) dont le trait central ne sépare que deux zones de toile écrite: si la chose ne suffit pas à en faire un Newman, c'est bien l'*image* d'un Newman que convoie ainsi le tableau exceptionnellement dénudé de Piffaretti. Une série de huit toiles peintes en 1982, antérieures à la mise au point de la procédure, faisait déjà référence, sur un mode légèrement irrévérencieux, à certaines des œuvres les plus célèbres du maître du color-field; leur titre annonçait en effet: *Qui a peur du rouge, du jaune et du bleu?*: Moi non plus. Quand on sait que les œuvres de Newman, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* (1966-1967) se référaient elles-mêmes au système des couleurs primaires de Mondrian et des artistes du groupe De Stijl, on voit jusqu'où pourraient se prolonger les jeux piffarettiens de la mise en abyme...

Les stratégies métapicturales de Piffaretti trouvent aussi un prolongement dans ces quelques toiles qui thématisent la procédure du redoublement à l'aide, exclusive ou presque, de mots et de signes linguistiques. Le peintre prolonge alors la peinture par l'écriture et donne à lire allusivement ce que des structures visuelles étaient, ailleurs, chargées de donner à voir: le tableau et sa méthode. Le cas le plus évident est sans doute celui d'une toile de 1989 où s'inscrit deux fois le mot « copie », situé verticalement contre le bord gauche de chaque partie de l'œuvre. Que le mot s'en trouve coupé par le milieu n'est pas un grand obstacle à sa lecture et à l'apparition de son sens:

la lacune est tout au plus un moyen d'en retarder la reconnaissance et de demander à l'observateur un effort de participation au terme duquel s'inscrira plus nettement le message. Dans un tableau de 2004 (162 x 114 cm), de grandes lettres noires en caractères droits occupent bord à bord un champ de peinture grise et composent le mot *bis*, locution latine signifiant, comme on le sait, « deux fois¹⁰ ». C'est donc exactement le même tableau, sur le plan thématique, que fait Piffaretti en inscrivant deux fois le mot « deux » dans une autre toile de 1991 (193 x 247 cm), où la disposition des lettres (d et e en haut, un grand u rouge dans la moitié inférieure, le petit x jaune entre les deux au milieu à droite) favorise une lecture qui tend à isoler le x pour en faire également le symbole mathématique de la multiplication – puisque la duplication n'est jamais, dans les termes, qu'une multiplication par deux. Mais un autre tableau, occupé par les signes « x 1 », est là pour rappeler que cette multiplication est chargée de produire de l'unité autant que du double – l'unité du tableau, comme on s'en souvient. L'opération fondamentale de la peinture piffarettienne, du tableau bissé, n'est donc pas, comme on aurait pu le croire, $2 \times 1 = 2$, mais bien $1 \times 1 = 1$.

Le paradoxe de l'unité néanmoins double, ou de la dualité cependant unitaire, est encore affirmé d'originale manière dans un tableau où le peintre a recours à la figure qui en présente, sur le plan verbal, un strict équivalent : le palindrome. Il s'agit d'une œuvre dans le champ de laquelle s'inscrivent deux fois les mots « un » et « nu » superposés, dans une disposition lettre à lettre favorisant justement cette lecture palindromique. De plus, dans la graphie adoptée par le peintre, l'aspect peu marqué de la branche du n renforce sa proximité visuelle avec le u (un n renversé, ou vice-versa) et conduit pour le coup à de véritables effets de symétrie spéculaire selon, cette fois-ci, un axe médian horizontal virtuel (non marqué comme l'est la médiane verticale). La réversibilité selon ces axes croisés est ainsi une autre façon d'affirmer la stricte équivalence, dans le système piffarettien, des sens de lecture de l'image, de l'original vers la copie ou de la copie vers l'original. Il existe aussi un genre particulier de copie auquel l'ère informatique a familiarisé nombre d'utilisateurs : l'alias, d'une autre locution latine signifiant « autrement » ou « une autre fois ». C'est le mot s'inscrivant en toutes lettres sur les deux parties d'une œuvre de 2003 (201 x 302 cm) dans une graphie qu'il faut prendre en considération si l'on ne veut pas manquer une partie de sa signification : le semis de points

10 « Bis repetita placent » est également le titre d'une exposition que le Frac Bourgogne a consacrée à Piffaretti en 1997-1998.

blancs sur fond vert qui forme les lettres cite en effet assez clairement la couverture de *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*, dit aussi la « Boîte verte », sous laquelle Marcel Duchamp a rassemblé en 1934 le fac-similé des notes ayant accompagné la conception et la fabrication inachevée de l'œuvre éponyme, également appelée le « Grand Verre » (1915-1923, Museum of Art, Philadelphie). Dans l'esprit de son concepteur, la « Boîte verte » se donnait bien comme un substitut linguistique de l'œuvre elle-même, l'œuvre sous une autre forme – un alias, donc. On sait quel impact connaîtra cette modalité substitutive dans l'art conceptuel, où l'habitude s'imposera de faire primer schémas et énoncés sur la réalisation matérielle et l'existence physique de l'œuvre. De là à considérer les tableaux de mots de Piffaretti comme la part la plus conceptuelle de son métalangage pictural, il n'y a qu'un pas que l'œuvre de 2005 (180 x 200 cm) blasonnée de deux signes « % » (2 x 50 % de l'œuvre = la totalité de l'œuvre, c'est-à-dire 100%) inciterait bien à franchir : avec *100 % Abstract* (1967-1968), Mel Ramsden avait déjà présenté un tableau sous la forme d'une addition de pourcentages – inégaux, dans son cas (47.0 % / 53.0 %) – inscrite à la surface de l'œuvre. Du reste, et même si le sujet mériterait à soi seul un fort développement, on serait effectivement en droit de considérer certaines manifestations de l'art conceptuel comme une exaspération du projet autoréférentiel du modernisme – jusqu'aux formes les plus tautologiques de la mise en abyme. Les errances récurrentes de Piffaretti dans ces parages ne traduiraient donc à leur tour qu'un besoin compréhensible de pousser son langage métapictural dans ses ultimes retranchements.

En outre, il est assez facile de montrer que la méthode de Piffaretti s'est d'abord définie dans les termes plutôt que dans les formes. C'est à travers les mots – et plus exactement les titres de ses premières séries significatives – que le protocole de la duplication s'est précisé, avant même qu'il ne se fixe dans la structure visuelle. Tant que le tableau n'avait pas trouvé sa forme exemplaire, ce sont les titres, c'est-à-dire des entités linguistiques, qui ont assuré ce rôle de thématization et d'auto-définition du tableau comme copie et comme redoublement. *Répliquant* est le titre de deux toiles réalisées en 1982 selon le premier procédé de duplication imaginé par l'artiste, consistant à reproduire sur la toile une composition originellement peinte sur un film de plastique déposé au-dessus d'elle et progressivement détruite au fur et à mesure du travail de réplification. Ce dernier était aussi motivé par la recherche d'un geste différé, permettant au peintre de tenir à distance la gesticulation expressionniste : ce que dit le titre, *Indirect*, de trois autres toiles réalisées auparavant dans la même année et selon la même méthode. Mais cette procédure avait

été inaugurée dès 1981 pour une série de onze toiles dont le titre, *Factice*, et les connotations qui lui font cortège (le faux, le fabriqué, l'insincère) traduisent encore une forme de culpabilité envers le surmoi du peintre moderniste, éduqué à répudier comme atteinte à l'authenticité du geste créateur et à l'originalité de l'inspiration tout procédé s'apparentant de près ou de loin à la copie et à la duplication – qui n'est jamais loin de la duplicité, si l'on en croit le code moral du peintre moderniste tel que le critique Harold Rosenberg en a exprimé les valeurs dans un texte canonique¹¹. Dans la cruciale période de transition, entre 1983 et 1984, au terme de laquelle le peintre fixe son protocole, Piffaretti réalise vingt-cinq toiles portant le titre *Différence*. Ces œuvres sont les premières, avec les onze toiles de la série *Paradigme-Peinture du doute* (1982-1983), à esquisser le principe de la partition centrale, de part et d'autre de laquelle se répètent une grande variété de marques gestuelles. Mais par rapport à ces antécédents, les œuvres de la série *Différence* semblent marquer un recul dans l'émergence des effets de duplication: d'une moitié à l'autre de la toile, certains motifs sont bien repris, mais avec des modifications d'échelle, de couleur et de texture picturale qui en brouillent la reconnaissance, et feraient même douter du caractère non fortuit de quelques similitudes pourtant remarquables. Le titre *Différence* s'interpose alors entre la perception et la compréhension de l'observateur, pour affirmer en creux l'existence de cette ressemblance globale sans laquelle nulle notion de différence n'arriverait à imposer sa pertinence; le titre fonctionne ainsi par antithèse, comme incitation à repérer aussi les répétitions qui apparaissent dans le tableau. Dans les dernières œuvres de la série, reprise après un temps d'arrêt au début de l'année 1984, le rapport s'est inversé: l'effet de ressemblance domine, et le titre ne désigne plus que de faibles écarts d'une moitié à l'autre d'un champ plus franchement divisé. C'est le prélude aux toiles de 1985 qui commencent à appliquer systématiquement le protocole de duplication tel que nous le connaissons encore et qui, dans le même temps, se passent de titre. Les mots soudain inutiles refluent, l'énoncé linguistique cède la place devant l'évidence visuelle de la méthode¹².

Après la peinture (c'est-à-dire le tableau en tant qu'objet) et le peindre (autrement dit le protocole pictural), le dernier aspect du discours autoréférentiel

11 H. Rosenberg, « Les peintres d'action américains » [1952], *La Tradition du nouveau* [1959], traduit de l'américain par Anne Marchand, Paris, Minuit, 1962, p. 23-38.

12 Les premiers exemples de ce que Piffaretti appelle lui-même ses « métapeintures » apparaissent, au cœur de ce fonctionnement, à la fois comme des temps d'arrêt, ou de pause, propices à la réflexion, et comme moyen de relancer la machine protocolaire.

de Piffaretti que nous ayons à examiner touche à la question de l'auteur : le peintre. À ces tentatives d'autodéfinition de l'œuvre que nous avons passées en revue répondent plusieurs essais symétriques d'autoprojection du peintre dans son tableau. Le premier procédé d'insertion auctoriale qui vient à l'esprit est à la fois le plus simple et le plus répandu : c'est la signature. Ça n'est pas que les tableaux de Piffaretti arborent dans quelque coin de leur surface ce signe du caractère autographique de l'œuvre et ce gage désuet de son authenticité ; chez lui, la signature est à la fois plus rare et plus présente. Plus rare parce qu'elle ne figure effectivement qu'à titre exceptionnel dans le champ de l'œuvre ; et plus présente parce que ces exceptions la présentent sous une forme considérablement hypertrophiée. À l'image de l'œuvre sans titre de 1986 (195 x 246 cm) qui déclare un large « Piffaretti » rouge sur les deux moitiés du tableau, comme une enseigne, ou de celle de 1997 (151 x 132 cm) où, sur un fond de rayures bleues et alternativement marron et blanc passe une grande courbe fermée, de couleur noire, dont le tracé tout en rondeurs évoque quelque forme issue de l'abstraction biomorphique en même temps que les contours d'un grand P majuscule, sans œil : le P de « Piffaretti », bien entendu, à moins que ce ne soit celui de « peinture » (pour rester dans un contexte métapictural déjà connu) – ou encore, ce qui n'est pas exclu, les deux à la fois. Un autre exemple de pseudo-signature démesurée a déjà été croisé avec le tableau de 1989 (70 x 140 cm) et son P rouge en majuscule cursive accompagnant un motif imageant le geste principal de la partition – œuvre doublement représentative, à ce titre, des jeux de mise en abyme affectionnés par l'artiste. La proximité spatiale des deux motifs autoprojectifs peut alors être interprétée comme le moyen de lier aussi étroitement que possible le nom du peintre à la forme opératoire qui le caractérise le mieux et le plus directement¹³.

L'insertion de l'auteur dans le dispositif opératoire connaît une autre modalité, aussi vieille, elle aussi, que l'invention du tableau : l'autoportrait dissimulé. On serait légitimement étonné de la voir adoptée au sein d'un langage entièrement dérivé de l'abstraction moderniste, dont toutes les prémisses semblent exclure un tel recours. C'est pourtant l'interprétation que l'artiste laisse accréditer de plusieurs œuvres où apparaissent plus ou moins discrètement

13 Un autre œuvre entièrement conduit par un discours métapictural, celui de l'artiste Robert Ryman, avait également fait place, autour de 1960, à des œuvres qui thématisent la question de la signature par pareille hypertrophie (*Sans titre*, 1958, 23,5 x 22,9 cm), positionnement inhabituel dans la surface (*Sans titre*, 1959, 110,6 x 110,6 cm) ou multiplication de celle-ci sur la même œuvre (*Sans titre*, 1961, 27,2 x 27,9 cm).

les linéaments d'un visage. C'est déjà le cas d'un tableau, assez atypique il est vrai, de 1991 (196 x 249 cm), où s'inscrivent les symboles de l'opération « $0 + 0 = 0$ » sous la forme schématique d'un masque bien connu des écoliers sous le nom de «tête à Toto». C'est d'ailleurs l'occasion de noter que le redoublement de syllabes du nom «Toto» fournirait un autre équivalent linguistique possible de la duplication, équivalent réellement présent dans une toile inscrite deux fois de la syllabe «is» («isis») ou dans celle qui répète pareillement la syllabe «bi»: soit «bibi», une autre manière familière de parler de soi... Avec Piffaretti, l'autoportrait n'est donc pas très loin de l'auto-dérision, comme dans une autre toile, de 1995 (137,5 x 182 cm), où l'artiste invite à reconnaître, dans une forme nuageuse, les contours d'un profil qui pourrait être le sien, mais dont la peinture, sur la version de gauche, aurait inopinément coulé: un autoportrait la goutte au nez, en quelque sorte! Une autre silhouette se découpe dans une petite œuvre de 1988 (60 x 72 cm); mais il faut la retourner pour appréhender correctement cette ligne sinueuse partageant deux zones beige clair et marron foncé et pour l'interpréter comme l'indubitable profil d'un homme: le peintre, comme il invite lui-même à le faire. Le dernier exemple à prendre en compte se déguise derrière quelques traces gestuelles recomposant, même pour une imagination faiblement portée aux mécanismes métamorphiques, les traits d'un visage presque caricatural: de part et d'autre d'un trait de partition rouge, les mêmes virgules noires apposent deux sourcils froncés, un œil clos, un petit nez rond, une bouche et un menton animés par une moue boudeuse, au-dessus de deux cercles indiquant peut-être un vêtement boutonné.

Ces appels variés aux réflexes figuratifs de l'observateur seraient une incitation supplémentaire à regarder du côté de certaines images maniéristes, comme les têtes-paysages et les montagnes anthropomorphes, qui dissimulent un sujet derrière un autre ou dans les plis et replis d'une matière infigurée. Mais ces autoportraits en schize font aussi revenir en force la question du miroir et obligent à se rappeler combien celui-ci a souvent constitué, en effet, ce moyen privilégié de l'insertion auctoriale. De la conscience du tableau à la conscience de soi, l'œuvre de Piffaretti boucle ainsi la boucle et réaffirme que l'auteur, bien que diminué en ses prérogatives démiurgiques par l'idée même de la duplication, n'a pas pour autant entièrement quitté la scène du tableau. L'éclipse de l'auteur qui serait censée accompagner le naufrage de l'authenticité entraîné par «l'approximation tautologique» de ce «type nouveau de tableau où se confondent, sans se superposer, l'original et sa réplique», comme le dit si bien Christian Bernard¹⁴, n'est donc qu'un leurre trop rapidement entériné

par la critique post-moderne, dans la mesure ou même la remise en cause de l'origine ne peut sans doute se passer d'une instance auctoriale. Au contraire, pour qu'il y ait réflexivité, il faut bien qu'il y ait quelque part une autorité réflexive, un sujet dans lequel faire résider l'origine du discours métapictural. « On ne peut pas peindre sans sujet », avait d'ailleurs prévenu Piffaretti¹⁵ : autrement dit, la prise de conscience du tableau par lui-même implique toujours qu'une conscience conduise le processus. On peut même aller plus loin en affirmant que l'instauration du tableau est non seulement une opération qui ne peut se passer d'auteur, mais qu'elle s'accompagne nécessairement de l'émergence de la propre conscience du peintre. C'est par là, sans doute, que s'en trouvera expliquée l'une des déclarations les plus conséquentes de Piffaretti à propos de sa méthode : « Cette duplication, dit-il, ce bégaiement, montrent déjà la perte d'origine. Lorsque l'on regarde un tableau, il n'est pas possible de définir quelle partie est première. *C'est un moyen de dire l'importance du sujet*¹⁶. »

Texte écrit à l'occasion des expositions, *Chronique du tableau 2002-2006* au CRAC, Sète, du 3 février au 28 mai 2007 et de *Presque suisse* au Mamco, Genève, du 5 mai au 9 septembre 2007.

14 Ch. Bernard, « Le même et le même », *Bernard Piffaretti*, cat. exposition, Nice, Villa Arson, 1989, p. 15.

15 B. Piffaretti, « La duplication est une question », *op. cit.*, p. 15.

16 *Ibid.*, p. 15 (c'est moi qui souligne).

Postfaces au tableau: les « produits dérivés » de Bernard Piffaretti.

Texte de Guitemie Maldonato

De même qu'il y a deux moitiés à un tableau de Bernard Piffaretti, de même sa pratique se déploie-t-elle suivant deux types de moments, celui de la fabrique de la peinture et celui de sa chronique, celui où la peinture se fait et celui où l'histoire en est dite. Chacune de ces activités, qui se succèdent cycliquement dans le temps, est dotée d'un rythme et d'une finalité propres: l'une occupe les périodes de travail et donne naissance aux tableaux, tandis que l'autre advient dans des moments de désœuvrement et aboutit à ce que l'artiste nomme des « produits dérivés », à savoir des livres, des dessins, des petits tableaux et des agrandissements de photographies numériques. Et de même que, dans ses tableaux, l'un des côtés vient après l'autre, de même la chronique succède-t-elle naturellement à la pratique. Dans l'économie interne et générale de l'œuvre, cette seconde phase est celle de la notification et de la vérification, d'un tableau ou d'une session de peinture prise dans son ensemble; elle répond également à un usage externe, celui de la présentation, de la diffusion et du retour critique, effectué par l'artiste ou délégué à d'autres. Au-delà de leurs différences de nature et de statut, ces deux temps sont indissociables et indispensables l'un à l'autre – la création comme un moteur à deux temps –, de sorte qu'après quelques cycles l'ordre des causalités devient difficile à établir (le syndrome de l'œuf et la poule).

Relevés

Par la méthode de duplication qu'il s'est choisie, les informations concernant l'ordre des opérations étant de surcroît escamotées, mais aussi par l'impossibilité d'y identifier stylistiquement des périodes, l'œuvre de Piffaretti constitue

un défi à la chronologie ; à cette science, le peintre préfère d'ailleurs la « chronique¹ », moins rigoureuse et parfois même romancée, qui, tout en se pliant à la succession des événements, admet la lacune, voire la récréation. Le modèle des titres (année, dimensions), qui se retrouve parfois inversé dans les dessins (dimensions, année)², témoigne de cette souplesse tout en reflétant l'échelle de temps à laquelle est envisagée l'œuvre : année civile ou scolaire. L'apparition des différents types de produits dérivés y marque quelques étapes significatives qu'il s'agira tout au plus ici de relever, dans l'ordre, pour mieux montrer comment le peintre se joue de cette approche classificatrice.

Les livres d'artiste interviennent d'abord, pour la première fois en 1988, à l'occasion de sa deuxième exposition à la galerie Jean Fournier³ ; à ce jour, on en dénombre sept, et ce même si le soin apporté par le peintre à tous ses catalogues tendrait à les faire également prendre en compte. Avec ces réalisations, il explore les alentours les plus communs de l'œuvre plastique, d'où peut-être l'antériorité de cette forme de « produit dérivé ». Puis viennent les « dessins après tableau » qui commencent à être réalisés en 1992, aux crayons de couleur, sur des feuilles blanches de format A4 ; comme leur dénomination l'indique, ils font suite aux tableaux qu'ils reproduisent sommairement, à l'échelle, avec la mention de leurs dimensions et année d'exécution ; au début, certaines pages en comportent plusieurs, sans raison particulière. Dans l'atelier, les feuilles laissées libres sont archivées dans des chemises cartonnées où les dessins peuvent être feuilletés. Ils ont figuré dans différentes publications à partir de *Comme si/comme si*⁴ et ont été exposés pour la première fois en 1998 à Bourges⁵. Les « petits tableaux », morceaux de toile tendus sur de petits châssis de format standard et barrés d'une simple ligne noire verticale, sont travaillés régulièrement depuis 1995 ; il en existe une dizaine par année ; ils ont été montrés en 2000 à la Fondation Cartier⁶. Enfin, dernier type de « produits dérivés » en date, les « poncifs » sont apparus en 2002. Ces impressions en noir et blanc réalisées à partir de détails de tableaux photographiés numériquement et agrandis jusqu'à la pixellisation figuraient en 2006 dans l'exposition de la galerie Beaumont-Public⁷.

1 « Chronique du tableau 2002-2206 » : tel était le titre de l'exposition organisée au CRAC de Sète en 2007.

2 Dans le catalogue Bernard Piffaretti. *La figure de droite est à l'image de celle de gauche. La figure de gauche n'est pas à l'image de celle de droite*, Palais des beaux-arts de Charleroi, 2001.

3 *Tableau*, Paris, éditions Galerie Jean Fournier, 1988.

4 *Comme si/comme si*, Paris, éditions Galerie Jean Fournier, 1994.

5 « Le dessin en procès », Bourges, La Box, 1998.

6 « Va-et-vient, Come and Go », Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2000.

7 « Poncifs », Luxembourg, Galerie Beaumont-Public, 2006.

Aucune de ces différentes productions n'était présente dès l'origine dans la pratique de Piffaretti. Elles y ont fait leur entrée successivement, non pas se substituant mais s'ajoutant les unes aux autres, telles des ondes qui vont amplifiant l'activité picturale. Car c'est bien par rapport à elle qu'elles prennent leur sens, en témoignent les indications portées sur les dessins qui reprennent les dimensions des tableaux. En témoigne également le fait que, à l'exception des livres, ces différentes productions sont destinées à rester en la possession de l'artiste et ce contre la destination courante – essentiellement commerciale – des produits dérivés. Pourtant, elles entrent bien, comme eux, dans des mécanismes de diffusion qu'on pourrait même dire, en empruntant au jargon de l'industrie cinématographique, de post-production. À deux reprises⁸, les « dessins après tableau » ont ainsi fourni les illustrations pour un ouvrage, *Comme si/comme si* d'abord, puis le catalogue de l'exposition de Charleroi en 2001⁹. Dans ce dernier se trouve en effet un « relevé de l'exposition », cahier d'illustrations composé uniquement de dessins et dont la genèse est expliquée par un passage de la plaquette publiée en 2003 par Jean Fournier : « Pour son illustration, le peintre pensait d'abord utiliser des ektachromes, certains lui faisant défaut, il redessina aux crayons de couleur les quatre-vingts tableaux de l'exposition au format du catalogue¹⁰. » Des circonstances similaires peuvent justifier la vue de l'« Exposition Galerie Jean Fournier Avril 1986 », dessin au crayon noir d'un fragment d'accrochage figurant dans l'ouvrage de 1988¹¹.

À l'instar des relevés d'exposition, chacune de ces réalisations a pour fonction essentielle l'enregistrement, à un moment déterminé, d'un état de la pratique picturale. À chaque forme sa justification spécifique : bilan d'une phase de création pour les livres, inventaire d'œuvres, de types de composition et de styles pour les dessins, vérification de la méthode avec les « petits tableaux », mise à distance paradoxale de la peinture (par la vue rapprochée) avec les « poncifs ». Tout en étant marginaux, ces « hors-d'œuvre » comme se plaît à les nommer l'artiste participent pleinement de l'économie générale de sa création dont ils occupent, tels d'innocents passe-temps¹², les moments de détente.

8 À ce registre, on peut également ajouter l'opuscule *Amitiés significantes 1*, les domaines de l'art, 1999 qu'illustrent non des photographies, mais des « dessin[s] de l'œuvre ».

9 Bernard Piffaretti. *La figure de droite est à l'image de celle de gauche. La figure de gauche n'est pas à l'image de celle de droite*, op.cit.

10 Bernard Piffaretti, *avatars 1982-2002*, Paris, Galerie Jean Fournier, 2003, n.p.

11 *Tableau*, op. cit., p. 6.

Repos(er)

Ils y tiennent donc une place bien particulière, liés qu'ils sont à des moments de pause dans la peinture, intervenant lorsque, pour des raisons diverses, celle-ci ne peut pas ou plus être pratiquée. Même alors, dans ces phases que Piffaretti considère comme des « récréations », l'inactivité s'avère toute relative; il est en effet de ces artistes pour qui faire œuvre se formule avant tout comme une question d'emploi du temps¹³, la « récréation » est aussi « récréation », et les « produits dérivés » prennent alors des allures de dérivatifs: alternative à la pratique habituelle, moyens d'investir l'énergie créatrice dans des formes plus légères et par des voies détournées, ils divertissent en apparence tout en ramenant au cœur du questionnement pictural. L'origine des dessins est à ce titre révélatrice, qui montre un précédent à leur apparition en 1992: à l'hiver 1986, alors qu'il faisait trop froid pour travailler dans l'atelier, le peintre en a réalisé une première série, hors atelier et de mémoire, mettant de la sorte à profit cette période de repos forcé. De telles circonstances expliquent le choix de la technique et des matériaux, accessibles et praticables sans installations particulières; elles reflètent également le statut de ces occupations qui introduisent dans la production un changement de rythme sans toutefois interrompre le flux – en le conservant même. Depuis 1992, les dessins sont produits après des périodes de six ou huit mois d'exercice continu de la peinture. Alors, le peintre dessine les œuvres qu'il a réalisées pendant ce laps de temps, y mettant symboliquement un terme au cours de séances où, selon ses propres dires, ses tableaux posent pour lui. Devenus ses modèles, ils se présentent à lui au repos, extraits de la logique et des gestes de la création, ayant eu, pour les premiers exécutés, le temps de reposer plusieurs mois et se présentant dès lors sous un jour nouveau, à distance. On ne peut que supputer les (re)découvertes auxquelles peuvent donner lieu de telles sessions.

Les autres types de « produits dérivés » prennent place dans des phases similaires: les livres, quand il faut quitter l'atelier pour les espaces d'exposition où les œuvres sont revues autrement; les petits tableaux, le plus souvent à la fin d'une année civile, dont ils constituent les bornes symboliques. Ceux-ci sont

12 Avec eux plus encore qu'avec son œuvre peint, Piffaretti semble avoir fait sienne cette idée de Pierre Schneider: « [...] transformer l'angoisse du temps qui passe en plaisir du passe-temps. Mener sa vie comme un roman, c'est arriver au bout de façon cohérente, en suivant une règle, comme si elle découlait de quelque valeur supérieure, alors que nous savons qu'il n'en est d'autre que cette cohérence même » (*Le Commencement et la suite. Le dualisme illustré*, Paris, Flammarion, 1994, p. 36-37).

13 Voir également, entre autres, les dimanches de Gilles Barbier occupés à recopier les pages du *Petit Larousse illustré* (Sylvie Coëllier, « Gilles Barbier et la légende du *Petit Larousse illustré* », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 97, automne 2006).

réalisés à partir des chutes de toile de l'année écoulée et sont dûment millésimés au dos quoique, moins encore que toute autre production de Piffaretti, ils ne soient soumis à l'évolution dans le temps: si aucune verticale médiane noire n'est identique à la précédente, les modifications qu'elles subissent sont secondaires, presque de l'ordre de l'accident (fonction de la taille et de la forme du châssis, de la quantité de peinture sur le pinceau, de son absorption par la toile, de l'amplitude du geste et de la pression exercée...), et ne sauraient, sur la base du style, faire chronologie. Avec les « produits dérivés », en effet, l'artiste réaffirme sa volonté d'effacement, ce que favorise au demeurant leur production en plus grand nombre, leur caractère « sous-produit »¹⁴. Quand il les qualifie d'« after pas égaux¹⁵ », il joue à n'en pas douter avec l'homophonie et met l'accent sur l'éclipse de l'ego que manifeste, outre la répétition, le choix de matériaux et de techniques simples (feuilles A4, photographie numérique, impressions) ainsi que de petits formats (pour les « petits tableaux », mais aussi pour les livres, souvent de format carte postale). Produire dans les moments de latence, dans des parenthèses de la création, des objets sans qualité particulière, c'est banaliser en retour l'acte créateur qui se voit dès lors ramené à une activité sans plus de valeur qu'une autre, exercée par un individu aussi ordinaire qu'un autre. Ce projet d'ensemble, revendiqué par Piffaretti, trouve à s'exprimer de façon évidente dans ses « produits dérivés ».

Sa pratique du dessin, régulière depuis le début des années 1990, peut être rapprochée de deux phases spécifiques de la carrière de Jasper Johns, artiste lui aussi de la duplication – quand il peint drapeaux, cibles et nombres à la fin des années 1950, quand parfois il les duplique au sein d'une œuvre (*Two Flags*, 1969), quand il produit deux versions de la même œuvre (*Souvenir I et II*, 1964), quand enfin il divise ses toiles en deux dans le sens de la largeur (*Thermometer*, 1961). Cette idée, « faire une chose une deuxième fois quand elle l'avait ennuyé la première¹⁶ », lui aurait, d'après Barbara Rose, été soufflée par John Cage. En 1958-1960, après les avancées décisives des années précédentes, il a réalisé des dessins au crayon et des gravures reprenant les motifs de ses tableaux; grâce à ces expérimentations, il a pu surmonter la crise stylistique consécutive à l'épuisement des sujets plans tels que les drapeaux: en effet,

14 Bernard Piffaretti, « Rapido », *Va-et-vient, Come and Go*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2000, p. 105.

15 *After pas égaux*, Sète, éditions Villa Saint-Clair, 2007.

16 Barbara Rose, « The Graphic Work of Jasper Johns. Part II », *Artforum*, vol. IX, n° 1, septembre 1970, p. 69.

« la nature de la représentation [y était] disséquée, analysée, investiguée dans toutes ses alternatives possibles¹⁷ », ce qui lui a permis d'évoluer vers une conception spatiale, et non plus seulement plane, de la peinture tout en conservant l'articulation entre représentation et abstraction. Il a en outre et par le dessin élaboré la touche plus gestuelle et le traitement de la lumière, moins en transparence, qui caractérisent sa production postérieure. Ainsi, c'est en posant les mêmes questions dans un médium différent qu'il a pu véritablement prendre la mesure de ses innovations précédentes et en amorcer une nouvelle série. À la fin de la décennie suivante, en 1969-1970, le phénomène se reproduit, Johns « mettant un terme à une série de problèmes par un changement de contexte, de la toile à la page » et agissant dans cette entreprise « avec la précision et la cohérence, méticuleuses quoique peut-être inconscientes, d'un logicien¹⁸ ». Chez Johns, comme chez Piffaretti, il s'agit de re-poser pour comprendre, une procédure couramment utilisée dont Pierre Schneider, auteur auquel l'artiste aime à se référer, a pointé les enjeux, à partir de la cure psychanalytique où, pour se libérer de la scène traumatique, il faut « rebrousser le temps jusqu'à elle » : « Pour répudier le précédent de son prestige, il est une méthode plus efficace encore que la répudiation : comprendre. Expliquer l'autorité – d'où elle vient, comment elle fonctionne, s'est transmise à nous –, c'est montrer qu'elle appartient au même monde que nous, puisque les lois, les langages qui ont cours parmi nous en rendent compte. En la livrant au savoir, nous la détachons de l'antériorité absolue, source de son pouvoir et nous la rattachons au présent¹⁹. » Reprise et remaniement permanents participent de cette entreprise de compréhension.

Relance

Jean-Marc Huitorel a introduit la métaphore sportive dans le commentaire de l'œuvre de Piffaretti²⁰; à travers l'idée de « relance » évoquée par l'artiste à propos de ses « produits dérivés », elle recoupe celles du jeu et de l'économie tout aussi opérantes pour son étude. Avec ces productions, il ne s'agit en effet pas seulement de clore une phase, mais aussi de préparer, plus ou moins consciemment, la suivante, de relancer le mouvement de la création, d'occuper un véritable entre-deux. Tel est le temps spécifique du dessin. De même, dans

17 B. Rose, « The Graphic Work of Jasper Johns. Part I », *Artforum*, vol. VIII, n° 7, mars 1970, p. 41.

18 *Ibid.*, p. 44.

19 Pierre Schneider, *Le Commencement et la suite*, *op. cit.*, p. 20.

20 Jean-Marc Huitorel, « Le tableau est une fenêtre entrouverte sur la peinture », in *Bernard Piffaretti*, Art.C, Issouire, 2002, p. 7.

l'œuvre de Mondrian, sa pratique est-elle discontinue, diminuant jusqu'à disparaître une fois son vocabulaire et sa logique mis en place, entre 1917 et les années 1930²¹, quand les compositions sont mises au point en réponse directe à l'espace pictural. Exit les croquis préparatoires quand c'est, comme l'affirme Piffaretti, « le tableau qui fait la peinture²² » ; rien n'empêche toutefois d'alimenter la réflexion sur elle par d'autres moyens d'expression, dans un jeu de renvois qui pourrait bien constituer l'une des caractéristiques majeures de son œuvre. À parcourir les livres produits par l'artiste, on constate en effet qu'ils fonctionnent sur le principe des poupées russes, enchaînés qu'ils sont les uns aux autres par un réseau de références croisées. *Le motif n'était pas dans le tapis* est emblématique de ce dispositif ; y sont évoqués, commentés par l'artiste, neuf ouvrages consacrés à son œuvre et les textes qui y figurent : de la sorte, il multiplie à plaisir les boucles et crée un maillage serré entrecroisant les fils de sa peinture et de son analyse. Il y revient avec l'opuscule de 1988 qui « sert de commencement et de suite aux tableaux de 1982-1983²³ » et dans lequel se trouve évoquée, par un dessin et un extrait de texte, l'exposition de 1986. *Les Origines, les manières et les fins* comportent à leur tour, sous la forme d'une photographie, un rappel de l'exposition de 1988²⁴. La plupart des catalogues d'exposition déploient des dispositifs similaires par le biais d'anthologies de textes ou d'albums de photographies, vues d'expositions et d'atelier. Tel mode opératoire, organisé par vagues successives sans pour autant tenir à la chronologie, manifeste une idée de la création comme continuum, chaque moment étant conçu comme indissolublement lié aux précédents, différent mais participant d'une même substance – un dérivé donc, comme l'on parle des dérivés de la houille. Cette concaténation apparaît de même avec l'utilisation des dessins et des « petits tableaux » dans les livres, ainsi qu'avec les prémices des « poncifs » repérables dans les photographies pixellisées du catalogue de la Fondation Cartier : la création des « produits dérivés », comme celle des tableaux, combat pied à pied toute forme d'*ex nihilo*.

Ce processus de relance vaut tout autant pour les commentateurs, invités à prendre la balle au bond, celle que leur destine l'artiste et qui est déjà passée par bien d'autres mains. Écrire sur Piffaretti, c'est non seulement s'interroger sur

21 Robert Welsh, « Mondrian dessinateur », *L'atelier de Mondrian. Recherches et dessins*, Paris, Macula, 1982.

22 *Le motif n'était pas dans le tapis*, op. cit., n.p.

23 *Ibid.*

24 *Les Origines, les manières et les fins*, Paris, éditions Galerie Jean Fournier, 1990.

sa propre méthode – puissant effet réflexif d’une pratique de la contrainte –, mais c’est aussi renoncer d’une certaine façon à l’inédit, se résoudre au « ressassement éternel²⁵ » qu’évoque Maurice Blanchot et qui, pour nombre d’auteurs, est le propre de l’histoire humaine. « L’éternel retour, écrit ainsi Walter Benjamin, est ce châtement, projeté à l’échelle cosmique, comme lorsque l’on est consigné pour une retenue: l’humanité doit écrire son texte après coup, en d’innombrables répétitions (Éluard, *Répétitions*, 1922)²⁶. » Samuel Beckett n’a cessé de faire arpenter ce territoire infini à ses innombrables figures d’épuisés, entre autres cette voix qui débute ainsi la litanie de *Cap au pire* – mais est-ce encore un début?: « Encore. Dire encore. Soit dit encore. Tant mal que pis encore. Jusqu’à plus mèche encore. Soit dit plus mèche encore²⁷. » Le commentateur de l’œuvre de Piffaretti se trouve inéluctablement pris dans cette chaîne de discours qu’il a pour mission de poursuivre et qui ne lui est confiée que temporairement, jusqu’au prochain maillon. Il pourra puiser chez Blanchot le courage d’assumer cette position que l’artiste s’est quant à lui assignée de longue date; y trouver aussi l’humilité et l’entêtement nécessaires à cette tâche quelque peu sisyphéenne, et décider d’agir à la manière de tel personnage de *L’Attente L’Oubli*: « Il est en ce moment engagé dans une erreur dont il ne veut pas s’exclure et qui n’est que la reprise de ses erreurs les plus anciennes. Il ne la reconnaît même pas, et quand on lui dit: “Mais cette pensée, c’est toujours la même pensée!” il se contente de réfléchir et finalement répond: “Pas tout à fait la même, et je voudrais la penser encore un peu”²⁸. » Il pensera donc encore un peu cette question toujours la même et toujours autre, autre parce que définitivement ouverte, dans sa répétition même – « Il se peut que la question cherche seulement à se perdre dans la répétition où ce qui a été dit une fois, s’apaise en redites. Mais, peut-être, par ce harcèlement, entend-elle surtout rester ouverte²⁹. » Une question toujours autre parce que incombe à chacun de ses nouveaux visiteurs « le soin de la “lire”, c’est-à-dire de la redire, de la dire à chaque fois comme nouvelle³⁰ ». Relancer la parole donc, comme le peintre relance son tableau une fois la première moitié faite, comme il relance la peinture après un temps de vacance et grâce à celui-ci. Faire de son texte et de son rapport avec ceux

25 Maurice Blanchot, *Après coup*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

26 Walter Benjamin, « Sur le concept d’histoire » (1940), *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 445.

27 Samuel Beckett, *Cap au pire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 7.

28 M. Blanchot, *L’Attente L’Oubli*, Paris, Gallimard, 1962, p. 27.

29 M. Blanchot, *L’Espace littéraire*, Paris, folio, Gallimard, 1988, p. 279.

30 *Ibid.*, p. 302.

qui le précèdent le miroir du mécanisme créatif exploré par Piffaretti, en acceptant tout d'abord et sans regret d'écrire après.

Report / rapport

Les illustrations de *Comme si/comme si* consistent en un « corpus de dessins d'après tableaux » correspondant au contenu de l'exposition : il s'agit là de la seule occurrence d'une formule à laquelle l'artiste préfère celle de « dessins après tableau » qui met l'accent sur l'idée de temps et non sur celle de modèle qu'il tend *a contrario* à évacuer de son œuvre. Dans cette logique, le tableau qui « prend en charge la totalité du processus d'élaboration et de production³¹ » est reporté sur papier, à rebours de la procédure ordinaire – une esquisse ou ébauche préparatoire reportée sur toile. Ainsi, ce mécanisme se voit-il redoublé par le dessin qui enregistre le résultat obtenu à l'issue du report, par translation, sur la seconde moitié des gestes exécutés sur la première. À ce stade, le tableau est devenu image par une sorte de processus de décantation qui a vu les différentes étapes de sa réalisation disparaître derrière la surface, derrière la composition arrêtée une fois pour toutes, derrière l'agencement désormais définitif des couleurs et des formes. Le dessin représente alors, comme l'ultime prolongement de la phase de réalisation du tableau, une façon de le maintenir encore dans le faire tout en prenant acte de sa constitution en objet : il enregistre avant tout ce passage, d'un même objet, d'un état à un autre. Il en va de même avec tous les « produits dérivés », qui posent essentiellement la question de la ressemblance et de la différence, ce que souligne Piffaretti en publiant un recueil de ses dessins sous le titre d'*After pas égaux* : postériorité vaut distinction, même si le calembour maintient, tout en la niant, l'idée d'« autre moi ». La différence de moyens assure indubitablement la discrimination entre les tableaux et les « produits dérivés », sans pour autant régler la question de leurs rapports. Et l'on est tenté de convoquer ici, en écho à l'appellation choisie par l'artiste pour désigner ces objets, la notion de dérivée telle que nous l'enseignent les mathématiques : soit deux points sur une courbe, la dérivée donne la pente de leur éloignement, ce qui permet d'extrapoler en retour le moment de leur recouvrement ; un rapport, une différence sont ainsi envisagés dans leur passage à la limite de l'effacement. L'écart accusé entre les tableaux et les autres types de productions auxquels ils donnent lieu permet en miroir de mesurer les infimes différences existant entre les deux moitiés de la peinture.

31 J.-M. Huitorel, « Le tableau est une fenêtre entrouverte sur la peinture », art. cité, p. 8.

Les rapports entre tableaux et produits dérivés engagent principalement ceux de la partie au tout ; ils se manifestent suivant deux orientations contradictoires et pourtant complémentaires. L'ensemble des dessins répond à une fonction que l'on pourrait dire d'archivage ou de catalogage et produit, à l'instar de la *Boîte en valise* de Marcel Duchamp, un résumé de l'œuvre en réduction. D'autres artistes ont été tentés par la réalisation du catalogue de leur propre œuvre, dont Paul Klee qui le fait débiter avec ses dessins d'enfant et adopte pour ses œuvres un système de référencement précis. Mais Piffaretti est loin, malgré les apparences, d'un tel systématisme ; il suffit de considérer ses titres pour s'en convaincre. Il n'a donc pas éprouvé le besoin de dessiner les tableaux réalisés avant 1992, pas plus qu'il ne considère comme une lacune le départ d'un tableau avant la phase du dessin ou ne s'obstine si, lorsque la peinture peut reprendre, il n'a pas refait tous les tableaux de sa dernière session de travail. Néanmoins, les dessins comme les livres produisent à différents moments des synthèses, certes partielles et lacunaires, de son œuvre considérée comme un tout. À l'inverse, « petits tableaux » et « poncifs » travaillent la notion de fragment et de détail, introduisant dans l'économie générale de l'œuvre des unités encore plus réduites que les tableaux pris isolément. Les « poncifs » procèdent par l'agrandissement photographique de zones de tableaux qui, dans l'opération, se trouvent pulvérisées en une infinité de points. Ils posent le rapport de la partie au tout sur le mode du fragment qui « vaut pour lui-même et ce dont il se détache³² » ; ce faisant, ils permettent de penser ces œuvres en deux parties, dont chacune n'en constitue que la moitié mais contient la totalité d'une même composition, dans lesquelles donc « la totalité [est] présente comme telle en chaque partie » et « le tout [est] non pas la somme mais la co-présence des parties en tant que co-présence, finalement, du tout à lui-même (puisque le tout *c'est* aussi bien le détachement, la clôture de la partie)³³ ». Telle théorie du fragment appliquée aux « produits dérivés » de Piffaretti invite à les considérer comme des entrées dans l'ensemble de l'œuvre dont elles révèlent les mécanismes en les faisant fonctionner à une échelle réduite.

Les « petits tableaux » quant à eux isolent et répètent sans fin la ligne médiane, indépendamment de ce qu'elle sépare, les formats ronds ou ovales accentuant leur dimension fragmentaire et grossissante. On peut sans peine

32 Philippe Lacoue-Labarthe / Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 64.

33 *Ibid.*

les envisager comme des détails, donc, en suivant les analyses de Daniel Arasse, « comme des moments du tableau, moments de sa création, moments de sa réception³⁴ ». Ainsi séparée de la situation dans laquelle elle est agissante, cette ligne de démarcation manifeste par synecdoque ce qui « fait événement dans le tableau, qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours³⁵ » et fonctionne dès lors comme « un double “emblème” du tableau : emblème du processus de présentation adopté par le peintre, et emblème du processus de perception engagé par le spectateur³⁶ ». À les regarder d'ailleurs, leur analogie formelle avec l'œil ne tarde pas à s'imposer, tandis que certaines de leurs présentations, en accrochage serré et étagé, associées à leurs petites dimensions et leur caractère répétitif, pourraient faire penser à des expositions d'ex-votos, ces fragments de corps « reclos selon les découpes du symptôme lui-même³⁷ », souvent réalisés en cire, matériau qui en assure la ressemblance (par empreinte), au-delà des différences (animé/inanimé), avec le membre visé. Détails d'un corps que la douleur morcelle, ils sont des intercesseurs entre des forces lointaines et un organe absent auquel ils se substituent ; ils projettent dans l'avenir de la guérison souhaitée l'affection contractée dans le passé, établissant ainsi un rapport au temps des plus complexes, sur le mode de l'après coup³⁸.

Retard

« Les “dessins après tableaux” sont à contretemps³⁹ », explique Piffaretti qui signifie par là non seulement qu'ils ne viennent pas dans le temps qui leur est habituellement dévolu, mais surtout qu'ils travaillent contre le temps et son organisation coutumière. En cela ils sont emblématiques du brouillage des enchaînements temporels qu'opère l'œuvre dans son ensemble. Ils sont des « hors-d'œuvre », mais arrivent après la réalisation des tableaux ; ils endossent des formes provisoires, mais sont exécutés après le terme du processus de création ; ils mettent en œuvre le geste inaugural de toute œuvre une fois que celles-ci ont été achevées. Les « petits tableaux » décrivent en effet la situation qui préside à l'exécution de chacun des tableaux : ils figurent d'ailleurs

34 Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 11.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*, p. 12.

37 Georges Didi-Huberman, *Ex-voto image, organe, temps*, Paris, Bayard, 2006, p. 83.

38 Voir les différentes analyses produites à ce sujet dans *Après coup : l'invention de l'origine*, Bruxelles, La Lettre volée, 2006.

39 B. Piffaretti, « Rapido », art. cité, p. 105.

sous les deux titres *Produits dérivés – tableaux situationnistes*⁴⁰ et *Situationnistes*⁴¹ qui, outre la référence au dépassement de l'art prôné par l'I.S., mettent l'accent sur le rôle de la ligne médiane en tant que marqueur et opérateur d'espace. Simultanément, avec leur ligne séparant deux parties vierges, ils produisent « la duplication de ce "rien", la plus parfaite des duplications⁴² » : ils concentrent donc à la fois le point de départ et l'aboutissement, l'origine et la fin du processus, deux termes que le peintre emploie de préférence au pluriel⁴³ et qu'il se plaît à faire jouer l'un contre l'autre. Le dessin est ainsi un état initial qui vient après le tableau, manifestant une fois encore que chez Piffaretti « l'histoire commence toujours deux fois⁴⁴ ». Ce faisant, il fait de sa peinture la mise en œuvre de processus qui touchent autant à la constitution du moi qu'à la fabrication de l'histoire. On peut en effet relever des échos entre cette pratique de l'après coup et les analyses freudiennes consacrées au fantasme originaire : « Le traumatisme voit son action décomposée en plusieurs temps et suppose toujours l'existence d'*au moins deux événements*⁴⁵ », le premier passé inaperçu mais dans lequel s'origine la faille qui mine le sujet, le second qui, en réactivant le précédent, permet d'en prendre conscience et de le concevoir comme traumatisme. Où situer dans ce cas l'origine : dans ce qui se donne d'emblée comme traumatisme, mais provient d'un « déjà-là, la réminiscence de la première scène⁴⁶ », ou dans cet événement inaugural mais resté dans les limbes de la mémoire ? Cette remontée vers l'origine fait de celle-ci le terme d'un processus et la constitue en histoire par le biais de la répétition : « Grâce au recommencement on peut, au sein de la suite, accéder au commencement⁴⁷ », écrit Pierre Schneider, ou encore : « Les répétitions n'atténuent pas l'origine, elles la réactualisent⁴⁸. » Benjamin fait un constat similaire quant à la construction des phénomènes historiques, eux aussi marqués au sceau d'une répétition qui met en relation des moments distants dans le temps : « Le jour qui inaugure une chronologie nouvelle a le don

40 Bernard Piffaretti, *Va-et-vient, Come and Go*, op. cit., p. 37

41 *Ibid.*, p. 119.

42 J.-M. Huitorel, « Le tableau est une fenêtre entrouverte sur la peinture », art. cité, p. 7.

43 Voir à ce titre l'exposition *Les Origines, les manières et les fins* et les textes du catalogue, l'un consacré par Didier Semin aux fins, l'autre par Yves Michaud aux origines.

44 Bernard Piffaretti, « Dans la peinture ! (Au fil de l'image) », Bernard Piffaretti, *La figure de droite est à l'image de celle de gauche. La figure de gauche n'est pas à l'image de celle de droite*, op. cit., p. 47.

45 Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Fantasme originaire. Fantasme des origines. Origines du fantasme*, Paris, Hachette Littératures, 1985, p. 30.

46 *Ibid.*, p. 35.

47 P. Schneider, *Le Commencement et la suite*, op. cit., p. 35.

48 *Ibid.*, p. 38.

d'intégrer le temps qui l'a précédée. Il constitue une sorte de raccourci historique. C'est encore ce jour, le premier d'une chronologie, qui est évoqué et même figuré par les jours fériés qui, eux tous, sont aussi bien des jours initiaux que des jours de souvenance⁴⁹. » Si l'origine est multipliée, la fin est repoussée, voire rejetée: l'état final, le tableau, est ainsi tendu vers un après, le tableau suivant, voire le dessin qui viendra en notifier l'achèvement. La duplication est un moyen de reporter la fin – « Ce n'est pas une copie, écrit Piffaretti, car une copie se fait par rapport à un état final. Il s'agit vraiment d'un déplacement, d'un temps entièrement redoublé⁵⁰ » –, de même que les dessins qui la replient sur le commencement.

Retour, donc...

... à la case départ, à l'envoyeur, à la question. Telle est la boucle que décrit l'œuvre de Piffaretti, de même que les « produits dérivés » qui pourraient sembler évoluer en marge de la peinture ne font que ramener à ses motivations et ressorts essentiels. De même aussi que l'énigme de cette peinture ne cesse de se reposer alors qu'on la croyait résolue une fois pour toutes par l'élucidation du principe de duplication. Il y a quelque chose en effet de la *Lettre volée* d'Edgar Poe dans ce dispositif exhibé aux yeux de tous – et pourtant invisible ? Et le peintre de fournir des indices pour mieux relancer une enquête que l'on avait crue close: intrigantes pour le moins, ces citations qui, à partir de 1996, apparaissent à la fin des livres et des catalogues, écrites à l'envers comme autant de réponses à des devinettes qui, elles, ne sont pas données – mais que vaut une solution s'il n'y a pas de problème⁵¹ ? Curieux aussi ces signes, étoiles sans renvois (« *le motif n'était pas dans le tapis© », peut-on lire sur la page de garde de ce livre), nombres en exposants sans notes correspondantes (« amitiés signifiantes⁵¹ », « les domaines de l'art – éditions au figuré, 1999 »), guillemets orphelins (sur la couverture de l'exposition d'Issoire) ou encore numérotations lacunaires (dans la plaquette *avatars 1982 / 2002*) qui laissent supposer un hors texte qui définitivement se dérobe. Et le peintre de ressembler à un lointain cousin du Vereker imaginé par Henry James dans *Le Motif dans le tapis*, cet écrivain qui incite un jour un jeune critique à débusquer l'idée qui sous-tend toute son œuvre, en lui refusant

49 W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », art. cité, p. 440-441.

50 B. Piffaretti, « La duplication est une question », intervention au colloque *La Question du double*, École régionale des beaux-arts du Mans, 1996, reprise dans *Bernard Piffaretti*, Dijon, Frac Bourgogne – Bourges, La Box, 1998, p. 15

51 « S'il n'y a pas de solution, c'est qu'il n'y a pas de problème », dit la devise Shadok.

simultanément tout indice, voire en tentant de le décourager à l'avance. Et si l'un de ses amis parvient à percer le mystère – que tous les protagonistes emportent au demeurant dans la tombe –, c'est qu'il a su comment aborder l'œuvre, prémisse méthodologique nécessaire à toute compréhension: la fin est toujours là dès le début, mais on ne s'en aperçoit jamais qu'à la fin – si l'on s'en aperçoit.

Texte écrit à l'occasion des expositions *Chronique du tableau 2002-2006* au CRAC, Sète, du 3 février au 28 mai 2007, et de *Presque suisse* au Mamco, Genève, du 5 mai au 9 septembre 2007.

Exercices. Une discussion entre Yann Chataigné et Bernard Piffaretti

Yann Chateigné: En lisant les textes que vous avez écrits, on se rend compte que l'on y trouve, dès vos débuts dans la première moitié des années 1980, des réflexions proches de celles développées dans le discours tenu par vos contemporains aux États-Unis: les notions de règles, de manières, de duplication reviennent comme un leitmotiv. Vous affirmez pourtant que votre travail n'a rien à voir avec l'appropriation. L'une des raisons que vous avancez est que les modèles auxquels les figures apparaissant dans vos œuvres pourraient être liées, s'ils évoquent toujours des formes reconnaissables, ne peuvent pas, pour autant, être identifiés avec certitude. Est-ce dans cette forme d'indécision que réside uniquement la différence entre votre travail et celui des artistes de l'appropriation ?

Bernard Piffaretti: Je ne pense pas pratiquer un quelconque art de la citation. À l'époque, à la fin des années 1970, j'étais étudiant à l'École des beaux-arts de Saint-Étienne. Au début des années 1980, je regardais ce qui m'entourait et les appropriationnistes en faisaient partie. Mais je crois que mon travail est ancré, sans vouloir remonter trop loin, dans ce que je connaissais à l'époque, à l'image emblématique de la période héroïque de l'abstraction américaine et du modernisme en général. C'est finalement, je pense, ce qui m'a mis en route. Je me suis forcément intéressé aux questions soulevées par BMPT et Support-Surface. Rappelons-nous aussi que cette période était marquée par un certain retour à la figure. Mais je me suis déjà exprimé là-dessus. L'univers de ces artistes ne représentait pas à mes yeux un quelconque intérêt quant à la question du tableau. Parallèlement, outre les appropriationnistes, j'avais pu voir le travail de John Armleder, à la Maison de la Culture de

Saint-Étienne, qui « s'affichait » pour moi comme une véritable ouverture. Sa démarche comportait alors des pistes possibles. Elle signifiait en substance que tout avait déjà été fait. Si l'on regardait bien, la peinture et son histoire se construisaient au travers d'une succession de reprises. On retrouvait finalement des problématiques semblables, mais des formes d'urgence autorisaient que le travail soit fait à un moment donné. Pour moi, les artistes appropriationnistes avaient des modèles trop ciblés. De la même manière, j'ai eu le sentiment que la « peinture d'ameublement » d'Armleder, sa réflexion sur le décoratif en prenant des modèles très typés par rapport à des périodes précises, n'engageait pas réellement un travail relatif à la question du tableau et surtout à la pratique de la peinture. Il est vrai que j'ai été en un sens nourri par Support-Surface. J'ai assimilé ce qui pouvait être important dans cette démarche et y compris dans l'échec. Tout ce qui pouvait devenir trop « pratique », aux deux sens du mot, dans le travail de ces artistes : moi je tords, moi je plie, moi je brûle..., a mené, à mon avis, le mouvement à sa perte. C'est par ailleurs un mouvement qui n'a réellement duré que le temps d'un été. Quantité d'artistes se sont engouffrés dans la brèche et n'ont montré que la matérialité de la peinture, sans aller véritablement au-delà. Aussi curieux que cela puisse paraître c'est ce mariage hétérogène entre Support-Surface et Armleder qui a donné corps à mes premières réflexions, prenant conscience que je devais m'éloigner de ce qui semblait trop directement citationnel. L'expérience de BMPT qui avait radicalisé la question de la peinture, en la refusant, avait été aussi un fait important. Mais ces artistes créant un contexte relevant parfois un peu trop du « spectacle » (un « happening frustrant », comme l'avait dit Marcel Duchamp), s'éloignaient de ce qui me questionnait alors. C'est, en fait, la pratique, constituée d'une succession d'étapes présidant à la réalisation des tableaux, qui a pu me mener à des contextes qui avaient déjà une vie et qui réapparaissaient au fur et à mesure de leur élaboration. Ces citations s'imposaient d'elles-mêmes, comme de nouvelles appropriations trouvées. Et je me devais de donner des réponses. Contrairement aux artistes de l'appropriation, au sens large du terme, qu'ils soient de ma génération ou plus jeunes, je ne travaille pas directement des figures définies, touchant à des codes contextuels, générationnels, ou reliés à des phénomènes de mode. Mon ambition de départ était de « retrouver » des contextes plus généraux pour faire apparaître les figures permanentes de la peinture.

Y. C. — Vos premières œuvres sont pourtant des collages, un travail à partir d'éléments préexistants au travers d'un principe de montage. N'y voyez-vous pas là un mode d'appropriation, dans lequel votre œuvre trouverait son origine ?

B. P. — Mon idée était de me placer, au moment où je commençais à peindre, face à des éléments déjà peints. J'utilisais des tableaux existants dans lesquels je fragmentais des éléments pour les rejouer ensuite. Ce n'était évidemment pas nouveau en soi, mais cela me permettait de distancier l'« acte de création ». C'était aussi une manière de saisir une matière au plus près de moi. Je voulais aller vers autre chose, une façon de couper court, littéralement, à mes propres tableaux qui avaient déjà été montrés. Leurs destructions me permettaient paradoxalement de « recréer » une nouvelle peinture. Un critique a pu parler de moi comme d'un « crypto-dadaïste ». En un sens, ces pièces représentaient une attaque contre ce qui était là. Une appropriation, si vous voulez, de moi-même. Cela me permettait déjà, à ce premier stade, de travailler la peinture sans la toucher avec des pinceaux, de réaliser, en effet, un montage « cut/cut ».

Y. C. — À quel moment votre travail bascule-t-il de ces premiers collages vers la méthode de duplication que nous connaissons aujourd'hui ?

B. P. — C'est un processus assez long. Le dispositif se met en place petit à petit, de 1980 à 1982. La méthode que l'on connaît devient stable en 1985. Mais de cela j'en ai souvent parlé et les critiques aussi. Pour faire vite, je peux dire que ces tâtonnements montrent déjà ma recherche du « tableau de la peinture ». C'est un continuum fait d'hétérogénéités et d'oppositions.

Y. C. — Est-ce à ce moment-là que vous décidez d'entrer dans ce rapport particulier au travail, qui consiste à réaliser, finalement, toujours le même tableau, sans pour autant qu'aucun, depuis plus de vingt ans, ne soit identique à l'autre ?

B. P. — Oui, c'est à la fin de 1985 précisément que cette duplication, en tant que forme, devient réellement opérante. Chaque tableau prend le contre-pied du précédent et cela commence avec le choix du format lui-même. Je peux envisager alors la peinture comme un face à face, une mise à plat de son histoire en utilisant les faits et les matériaux banals qui la constituent. Le coût de production, pour reprendre un langage actuel et quotidien, est faible, et cela m'intéresse beaucoup. C'est une manière de prendre position en regard du monde de l'art qui m'entoure en particulier et du monde en général. Les positions actuelles des artistes me semblent trop dictées par les phénomènes de mode de l'art du moment. Ce contexte me fatigue car, de plus en plus, tout tourne autour de ça. C'est la loi du milieu et c'est à celui qui vendra le plus cher ses « haricots », comme l'avait souligné aussi Duchamp. Actuellement, un coût de production élevé semble garantir l'intérêt d'une pièce... Des attitudes m'ont toujours accompagné. Les plus lumineuses, telles celles de Bruce Nauman et de Robert Filliou. Nauman ouvre un champ de travail considérable,

tout est d'une très grande intelligence chez lui. Il laisse les suiveurs sur le pas de la porte, devant l'escalier, ne leur donnant pas l'occasion de le monter et encore moins de le descendre, même nus... Filliou et sa poétique philosophique finit par créer des frictions avec l'art. Les suiveurs font souvent fausse route, ils ratent le coche. Leur quotidien tourne au ridicule. Il n'y a pas de friction avec l'art et encore moins avec la vie. J'ai toujours préféré : l'art c'est « un trou dans la vie ». Cela peut paraître paradoxal, mais un trou a obligatoirement un bord. Celui-ci constitue un tout avec ce qui l'entoure. Les trous font un avec le chemin, ce sont des reliefs inversés qui lui donnent son caractère. Donc, là aussi, pas de « hauteurs romantiques ». Finalement, je pratique la peinture en écho avec les habitudes et les répétitions de la vie et nous savons tous que le dérèglement se fera jour. Le film, *Jeanne Dielman 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, de Chantal Akerman, en devient emblématique. Comme le dit Ed Ruscha au sujet de ses photographies, mes tableaux composent aussi une collection de faits.

Y. C. — Je pense à cette phrase de Peter Halley qui dit que, en tant qu'artiste faisant partie de la première génération née après la Seconde Guerre mondiale, il a eu le sentiment que « dans cette situation où les règles s'avèrent inapplicables, elle s'est précisément fixée sur les règles, c'est-à-dire sur le langage ». On pourrait alors dire que votre travail, s'il s'appuie sur les mêmes constats que vos contemporains américains, propose pour autant des réponses différentes. Se focaliser sur les règles, c'est aussi en un sens travailler les limites. Et Robert Smithson, avant Peter Halley, outre d'avoir parlé d'« un trou dans la vie », préférerait « ne pas donner l'illusion de la liberté, mais plutôt révéler l'enfermement ». Vous dites avoir été nourri par le modernisme. Mais la volonté d'émancipation qui lui est attachée semble être profondément remise en cause dans votre travail.

B. P. — La peinture de Peter Halley est très efficace, mais son cynisme affiché fait que je suis éloigné de ses conceptions, voire de ses concepts. Mon cheminement, depuis ma sortie de l'École des beaux-arts en 1979, est continu. J'occupe mon temps de cette manière. C'est quelque chose de très net pour moi et cela l'a été dès le départ. Comment occuper ce temps qui est devant moi. Je voulais faire de la peinture à tout prix. Cette charge s'est peu à peu allégée, car rapidement j'ai pris conscience que la possibilité d'arrêter de peindre pouvait être aussi une manière de travailler. Ce n'était pas forcément un échec. Cela m'a beaucoup libéré comme le fait de commencer aussi à prendre conscience que les états de répétition et d'opposition construisaient l'histoire de l'art. Ce qui nous ramène à Peter Halley, en passant pas Clement

Greenberg. Cette planéité du tableau, ce dogme de la bidimensionnalité, tant prôné par Greenberg, râlé par la génération suivante, attaqué par « Jasper et Bob », revient encore plus fortement avec « Peter ». Si ce n'est pas « l'éternel retour », nous n'en sommes pas loin. D'un autre côté, on connaît bien les critiques qui ont été faites à Greenberg, dont celles adressées au « formalisme », notion à laquelle on a certainement très rapidement réduit sa pensée. Le formalisme a été une manière de se situer, c'est une position qui a aussi permis des réponses. En un sens, je me sens presque plus proche de cela que de ce qu'on peut voir actuellement dans certaines expositions se réclamant d'une forme d'engagement politique. Barnett Newman était un artiste très engagé politiquement. Comment le lire, aujourd'hui dans son travail ? Par ailleurs, on voit bien dans l'histoire de l'art que les périodes clés, les périodes fortes des artistes, sont toujours assez courtes. Par contre-pied, la répétition d'une méthode de travail emprunte presque la posture de l'artisan. Mon atelier, d'ailleurs, est juste fonctionnel. Avec ce que j'appelle les « produits dérivés », j'entreprends un travail sur le travail. Cela me permet de relancer la pratique de la peinture et d'étirer le temps. C'est fondamental.

Y. C. — Christian Bernard, au sujet de votre travail, a parlé de dépense. Or, chez Georges Bataille, cette notion ne peut être dissociée de celle d'appropriation. Ce couple oppose chez Bataille deux attitudes face à la propriété : l'une, qui cartographie les territoires, les biens et les corps, l'autre, qui se rapprocherait plus d'une forme de libération qu'il qualifie d'« animale ».

B. P. — J'ai besoin de cette pratique aussi pour vivre tout simplement. Beaucoup de choses ne me paraissent pas nécessaires. Cela n'aurait aucun sens que je choisisse des châssis plus épais ou de meilleure qualité. J'ai même souvent travaillé sur des châssis de deuxième main, ayant appartenu à d'autres artistes. En récupérant ainsi, dans des lots de châssis, un châssis de Matta, ou de Sam Francis par exemple. C'était forcément des formats qui n'étaient pas habituels. Quand j'ai eu remonté ce châssis de Matta, un grand format très long, le tableau était presque fini. Face à cette longueur inhabituelle pour moi, fondamentalement liée au déroulé des histoires surréalistes, c'est au final l'image du tableau constitué par son châssis qui s'est imposée. Celui de Francis faisait plus de six mètres de long par plus de trois mètres de haut. Le tableau que j'ai réalisé a « intégré » la série des « inachevés ». Il y a eu un très grand nombre de situations picturales sur la première moitié, le tableau a été réglé par des ronds qui venaient littéralement recouvrir ce qu'il y avait derrière. Devant l'impossibilité de repasser par tous ces actes, l'autre moitié du tableau est restée blanche comme par défaut. C'est aussi une manière de montrer à

quoi sert la duplication. Les deux parties s'imposent. Le tableau balise tout son territoire, c'est sans doute mon côté « animal ».

Y. C. — On pourrait comparer vos tableaux à quelque chose comme des « cadavres exquis éternellement recommencés ». Inès Champey dit même que la peinture, chez vous, « hoquette ». Vous parlez de Matta et je pense à l'œuvre de Simon Hantaï, que l'on pourrait considérer comme une influence importante pour vous, malgré de grandes différences entre vos pratiques respectives, et à la manière dont son œuvre, qui trouve également ses sources dans le surréalisme, s'origine dans une certaine idée de l'automatisme.

B. P. — La période surréaliste est une période charnière en termes d'ouverture des grandes figures de l'expressionnisme abstrait. L'importance de la question du langage a influencé de nombreux artistes et en premier lieu Duchamp. L'échec de certains peintres tient certainement au fait d'avoir trop lorgné du côté de la littérature surréaliste, donnant naissance à des illustrations. C'est en grande partie pour cette raison que Hantaï se dégage du surréalisme à un moment donné, parce que celui-ci devient trop illustratif, et aussi parce que, dans le fond, Breton n'appréciait guère Pollock. Bref, je ne vais rien vous apprendre. L'histoire est faite aussi de tous ces paramètres et Hantaï semble classer ainsi l'affaire Breton.

Y. C. — La question de l'écriture est également centrale dans votre travail. Vous écrivez vous-même régulièrement et on a pu remarquer que certains de vos tableaux fonctionnent comme des poèmes dans lesquels on peut voir autant de figures du chiasme. J'y vois pour ma part des associations de signes, de lettres, voire d'idéogrammes, qui m'évoquent une sorte de tentative de réinvention d'un alphabet à partir de réminiscences intimes et collectives.

B. P. — Bien sûr, la question de l'écriture est importante. Je connais les lettristes, et j'ai aussi regardé des auteurs comme Jacques Roubaud ou Georges Perec, pour qui la contrainte dans le travail est une notion centrale. Ce fut vraiment une ouverture: il n'y a pas de création sans contrainte. Et il y a également une dimension humoristique dans mon travail qu'il ne faut pas négliger, c'est évident. C'est une manière nécessaire de décharger les choses pour finalement leur donner plus de force, de les distancier pour créer plus d'impact. J'aime l'idée d'être un muscle improductif: il y a dans mon travail ni chronologie ni évolution. À mon sens, la duplication dit deux fois le contraire de ce qu'elle devrait dire. Je m'explique: elle impose une négation, elle nie, tout en montrant l'importance de ce qui est nié.

Y. C. — Votre travail n'aurait donc pas tant à voir avec l'appropriation qu'avec la notion de table rase? Lorsque l'on pense à votre méthode de réinvention,

à la manière dont les signes « apparaissent » sur la toile blanche, à la manière extrêmement dépouillée à partir de laquelle vous travaillez, on pourrait penser à une posture proche de la « robinsonnade »... Vous travaillez les référents à partir de bribes du passé, comme Robinson sur son île déserte, sans avoir les modèles devant les yeux.

B. P. — C'est un peu cela. Mais je n'ai pas encore trouvé mon Vendredi. (*Rires.*) Ma méthode m'a mené à retrouver, à peindre ce dont j'ai besoin. Toute l'histoire de la peinture est là, on n'est jamais seul. Pour filer votre comparaison, je pourrais dire que je travaille par bricolage. On peut, par exemple, retrouver des réminiscences surréalistes dans certaines œuvres, mais le contexte n'y est pas du tout le même. Les choses se font presque au jour le jour. Si j'ai intitulé l'exposition de Sète *Chronique du tableau*, c'est parce que, quand je peins, chaque tableau raconte une histoire, mais une histoire qui est toujours la même. La même trace, pour revenir à Vendredi. Mais c'est une trace presque quotidienne...

Y. C. — Lorsque vous parlez de votre travail, je ne peux m'empêcher de penser à Roland Barthes décrivant les exercices spirituels d'Ignace de Loyola dans *Sade, Fourier, Loyola*. La réitération, les images, le rapport au temps et à l'espace chez Loyola sont décrits par Barthes comme une manière utopique d'envisager le monde. Pouvez-vous me parler du rituel de l'atelier ?

B. P. — C'est assez simple, lorsque j'entre dans l'atelier c'est pour travailler. Le rituel s'installe. Il y a toujours un temps d'adaptation avant de commencer le tableau. C'est toujours la même chose : j'attends le moment où le tableau va me surprendre. Je sais d'emblée qu'il va être en opposition/composition avec le tableau précédent par le changement de format. Les premières situations picturales seront également en réaction avec celles du tableau antérieur. S'il y a eu des recouvrements et des grands gestes visuels naîtra alors par exemple un long travail de précision. Au travers de cet exercice, le tableau pourra me surprendre d'un coup, et se suffire ainsi rapidement à lui-même. Ou alors il mettra plus de temps à apparaître. Dans les deux cas, c'est « l'appel de la surprise » plus que « l'appel du spirituel ».

Y. C. — Y a-t-il une quelconque mise en forme « chorégraphique » de ce rituel ?

B. P. — J'aime bien citer cette phrase de Dubuffet qui, à la fin d'une conférence avait dit : « Et maintenant amenez les danseuses ! » Il y a plusieurs niveaux d'appréhension de cette notion de chorégraphie dans mon travail. La première est certainement celle du « pas de deux ». Puis la manière dont je tourne autour du travail : c'est sa mise en mouvement. Je fais circuler mes interrogations avec les tableaux, les produits dérivés et aussi avec ce que je dis par

les mots. Ce sont autant de manières de parler du travail et de ce qui s'en dégage. J'avais intitulé l'exposition à la Fondation Cartier *Come and Go, Va-et-vient*, en référence à la figure de Samuel Beckett. Comme vous le savez, j'aime utiliser les standards, et Beckett en est assurément un aujourd'hui. Je me suis expliqué là-dessus avec plus de détails dans d'autres entretiens. L'exposition est tout d'abord une manière d'affirmer la place du spectateur: si on se trouve devant le tableau, on est tenté de faire passer son regard de droite à gauche et de gauche à droite du marquage central. C'est aussi une chorégraphie, dans laquelle le spectateur a le premier rôle. Avec quelques indices, il peut reconstituer le tableau, le refaire. D'un autre côté, l'exposition est chorégraphiée dans le sens où, en jouant avec différents lieux, elle permet de faire entrer et sortir des tableaux en fonction des différentes occurrences. Je peux dire que le contexte de l'exposition est pris en compte dès le moment où le tableau se fait. Les tableaux s'opposent dans l'atelier et, au moment de l'accrochage, je tente de remonter ça à nouveau, sans aucune chronologie. L'exposition est une manière de parler du travail et de le continuer. Les tableaux, par leurs juxtapositions, vont continuer à se peindre et ce sans avoir, encore une fois, recours ni au pinceau ni à la peinture. La question de l'inachèvement, pour moi, est essentielle. La peinture est peut-être le médium le plus efficace pour parler de cela. Lorsque l'on se retrouve devant un tableau, on voit immédiatement comment il est fait, de quoi il est constitué. Les traces sont visibles et elles parlent. Que le tableau ait été peint il y a cinquante ans ou hier, il y a ce « retard », certes, mais on le perçoit au moment où il se fait. Le temps travaille la peinture. Avec l'exposition, chaque lieu crée sa « fiction réaliste ». Pour l'exposition au Crac de Sète, j'ai « pris du temps » pour mettre en place l'accrochage. Cette prise de temps était nécessaire pour tenir les huit cents ou neuf cents mètres carrés de l'exposition, afin qu'une rupture harmonieuse entre les salles puisse mettre en évidence chaque tableau. Il fallait maîtriser le volume des espaces pour que celui-ci porte le spectateur dans un face à face avec la peinture. Au Mamco de Genève, l'exposition déroule du temps sur tout le deuxième étage. Un temps non chronologique de 1986 à 2006. Avec des juxtapositions volontairement très denses et un rythme créant des ricochets. Je déclare, en somme, « tout ce que vous avez voulu savoir sur la peinture, sans jamais oser le demander ».

Y. C. — Face à vos œuvres, on peut également penser à une image musicale, comme si nous étions face aux traces de l'interprétation simultanée de deux pièces, mais qui se dérouleraient de manière décalée.

B. P. — La notion d'interprétation est effectivement importante. Ce serait comme deux mouvements passés à des vitesses différentes. Au moment où je commence à peindre le tableau, la première situation est déjà déchargée de la question d'origine, car je sais que ce sera refait. Quand j'effectue le deuxième temps du tableau celui-ci ne va pas à la même vitesse. La réplique est plus appliquée en quelque sorte, juste de la peinture. On a, si je peux dire, les mêmes notes, mais le tableau n'est pas travaillé de la même manière. En musique, lorsqu'il y a interprétation, le musicien ne sait pas réellement ce qu'il y a eu dans la tête du compositeur, il en donne sa perception. Pour moi c'est différent, puisque je suis le compositeur qui s'interroge sur lui-même...

Y. C. — Duchamp, qui était très intéressé par la stéréophotographie, parlait de « théâtre optique » au sujet de certaines de ses œuvres. Et Rosalind Krauss, dans son livre *L'Inconscient optique*, explique bien la manière dont la place du spectateur devient ainsi centrale: le regardeur, avec la stéréophotographie, fait vraiment l'œuvre, concrètement, en recomposant physiquement l'image.

B. P. — La division du tableau par le marquage central délimite deux parties, mais le tableau est constitué par l'ensemble de ces deux parties. Il n'existe que par la superposition de ces deux temps de peinture. C'est proche de l'effet stéréo. Les deux sources vont se rejoindre. C'est un peu comme la question de l'œil humain: nous avons deux « ouvertures » et nous ne voyons pourtant qu'une seule chose. Ma stéréo et mon inconscient optique sont très archaïques...

Y. C. — Pour autant, cette stéréo est faussée, tordue, dissonante en quelque sorte, dans vos œuvres, par la reproduction manuelle et par « l'après-coup ». Mais ce n'est pas non plus un reflet, ni un effet de miroir.

B. P. — Le miroir induit l'image inversée, ce qui n'est pas le cas dans mon travail. Il y a vraiment deux temps. Il ne s'agit pas de remonter directement à l'origine de l'histoire. Cette figure de la duplication fut nécessaire dans la succession de mon processus de travail et s'est imposée à moi. J'arrive après la génération des artistes actifs dans les années 1970. J'en avais pris acte. Finalement, ce que je déconstruis, c'est le travail de l'artiste. Je dis que la couleur que j'utilise est une couleur populaire, car c'est avant tout du rouge, du bleu, du jaune, des couleurs faites pour la décoration et qui se reconnaissent en tant que telles, j'entends par là qu'il n'y a pas de réelle valorisation des matériaux.

Y. C. — Pensant certainement à la figure du miroir dans votre travail, Jean-Pierre Criqui cite Lewis Carroll, une phrase issue de *La Chasse au snark*, qui dit en substance « lorsque je dis quelque chose trois fois, cette chose est vraie ». Cela suppose que si le personnage ne l'a dit qu'une fois c'est qu'elle est fausse.

La dire deux fois, comme dans votre cas, nous situerait dans cet espace indécidable entre le vrai et le faux, et nous placerait encore une fois face à notre propre conscience.

B. P. — Je pense souvent à cette citation de Cézanne : « Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai. » Par clin d'œil, j'ai titré mon exposition au Mamco *Presque suisse*, car il est vrai que mon grand-père était suisse... Mais surtout parce que l'adverbe « presque » est une constante dans mon travail. Le deuxième temps de peinture est *presque* le même que le premier. Des formes peuvent être *presque* reconnaissables. Elles ne sont pas plus vraies que fausses. Cette chasse à la peinture est sans issue et je garde donc ma troisième cartouche.

Y. C. — Jean-Marc Huitorel a parlé au sujet de votre travail de « Fenêtre entrouverte sur la peinture ». Il est vrai que l'on pense parfois, lorsque l'on regarde de longues séries de vos tableaux, à une sorte d'inventaire subjectif des formes, un « art de mémoire » passé au filtre de votre inconscient, recréant en permanence une certaine histoire de l'art, à la manière de notes, de traces, d'indices.

B. P. — La fenêtre est une image emblématique. Elle évoque l'idée d'apparition des choses. Mais la fenêtre, chez moi, ne cadre pas un paysage, une figure ou un élément du tableau. Notez que la fenêtre de Jean-Marc Huitorel est entrouverte. J'aime parler de cadrage au sens où Godard l'entend. Le cadre n'est pas une fenêtre : c'est un espace-temps. Il parle du moment où l'on commence un plan et quand est-ce qu'on l'arrête. Le tableau est inscrit dans ce temps. Cela dit en passant, je ferais remarquer que la fenêtre est souvent à double battant.

Y. C. — Vous aimez à citer cette belle phrase de Dubuffet « l'artiste voit les choses ». C'est une référence intéressante, car vous « faites » de Dubuffet autre chose que ce qu'en ont fait d'autres artistes qui l'ont regardé dans les années 1980.

B. P. — Si je cite Dubuffet c'est en lien avec ce fameux deuxième temps du tableau. Je revois l'étape de création. La position de Dubuffet par rapport au contexte artistique et culturel m'intéresse également. Il était distant face au « milieu ». « Asphyxiante culture », comme il disait. C'est une manière de se protéger et de prendre du recul. J'aime son mode de vie, peut-être plus que son activité picturale que je trouve être une sorte d'autoportrait. J'aime sa couleur sans mélange dans certaines de ses séries. Par rapport à la peinture qui est d'actualité, je me sens un peu à contre-courant comme le saumon qui remonte à sa source. J'apprécie aussi Dubuffet pour son réalisme. La question

du réalisme comme vous le savez est récurrente. Je ne vais pas redoubler l'analyse de Michael Fried, que tout le monde connaît, sur la représentation des mains « au travail » chez Courbet. *L'Atelier* représente à lui seul par son titre l'allégorie de sept ans de la vie de l'artiste. Pour reparler de Dubuffet, son réalisme nous balance un coup de poing, un direct à chaque fois, lorsqu'il nomme par exemple un tableau « Corps de dame – pièce de boucherie ». Jasper Johns à son heure nous avait montré magistralement dans une grande banalité les reliques du processus pictural, « épinglant » l'acte artistique lui-même. Dans notre contemporanéité, je peux dire que les effacements de Christopher Wool ont ce réalisme nécessaire pour « faire voir les choses ».

Y. C. — Vous avez affirmé dès le début le refus de travailler d'une manière particulière : au contraire, vous optez pour « mille manières, sans en adopter aucune ». D'où vient cette indifférence quant au style qui vous caractérise ?

B. P. — « I would prefer not to », dit Bartleby dans le livre de Melville. C'est aussi un standard. Mais j'aime ce refus, qui est, pour moi, le moteur de toute création. Quand Deleuze parle de la manière dont « la formule déconnecte les actes et les mots », dans la préface qu'il a écrite pour ce livre, j'aime à penser que cela pourrait s'appliquer à mon travail. Mais, de plus en plus, j'ai l'impression de revisiter mon stock, de refaire mon propre inventaire. Les prochaines expositions le montreront. Au Musée Matisse, au Cateau-Cambrésis, un choix de tableaux viendra faire image en correspondance de citations de Matisse. Ces images « trouvées » seront les versions originales et les citations de Matisse en seront les sous-titres. Encore une fois le travail se fait en quelque sorte en « négatif ». Au Musée de Saint-Étienne, le projet est de montrer l'inachèvement de la peinture par un ensemble de tableaux qui part dans tous les sens. Il y aura une figure imposée, désignée par mes « inachevés ». Je voudrais que cette exposition soit comme le *Zibaldone* de Leopardi, ce « sabayon », merveilleux mélange, magnifique dans son inachèvement, créant de nombreuses strates. Un peu comme l'écriture d'Olivier Cadiot ou les « mille-feuilles » de John Armleder.

Y. C. — J'aimerais évoquer avec vous la signification du chiffre 2. Il est à mes yeux symbole d'amorce : dire « 1, 2 », implique un départ, une mise en route, le lancement d'un tempo. Pour autant vous vous arrêtez dès l'instant de ce lancement, en vous focalisant sur ce moment précis où les choses se font, naissent. Cela me rappelle les notions de « reproduction vitale » ou d'« origine seconde », chères à Deleuze. Et ceci nous mène encore une fois à cette esthétique de l'inachèvement qui parcourt tout votre œuvre, et qui pose à nouveau la question du spectateur.

B. P. — C'est le « regardeur qui fait le tableau », évidemment. C'est une figure constante et récurrente. Oui, Deleuze a été important, c'est sûr. N'a-t-il pas écrit *Différence et répétition*?... La duplication prend tout en charge. Elle me permet de travailler. Je dis souvent que $1+1$ n'égale pas 2, mais $1+1$ égale 1. Le tableau se termine ainsi et l'entretien aussi.

Entretien réalisé à Paris durant le mois d'août 2007 à l'occasion des expositions *Chronique du tableau 2002-2006* au CRAC, Sète, du 3 février au 28 mai 2007, et de *Presque suisse* au Mamco, Genève, du 5 mai au 9 septembre 2007.