

Art in America, Raphaël Rubinstein, Octobre 1998, Abstraction à la française
(texte traduit de l'américain)

Chacun à sa façon, Dolla et Frize défient le principe de répétition au sein de sa pratique, mais le dernier membre de ce trio français, Bernard Piffaretti, l'embrasse avec une cohérence presque effrayante. Depuis le milieu des années 80, toutes les peintures de Piffaretti obéissent à la même procédure. Il commence chacune de ses peintures en traçant une simple ligne verticale sur la toile vierge. Il crée ensuite une composition abstraite sur la partie droite du tableau. Une fois terminée, il la recopie aussi précisément que possible sur la partie gauche, créant ainsi un redoublement du motif. Décrire cette procédure ne prend que quelques secondes, mais ses ramifications sont tout en nuances et les effets picturaux extrêmement variés. Dans le cadre de cette constante formelle, Piffaretti, qui est de la même génération que Frize, recourt à toute sorte d'allusions stylistiques. On y trouve des touches d'un néo-expressionnisme sauvage, des grilles mondrianesques, des traits matissiens simples et sinueux, des marbrures de type expressionniste abstrait, des bandes à la Daniel Buren, des rangées de points à la Niele Toroni et des motifs semblables à des tâches échappés d'une œuvre de Sigmar Polke. Comme Piffaretti le dit lui-même "j'assume tous ces codes picturaux". En effet, chaque peinture, par le redoublement de l'image abstraite et sa composition systématique, est indéniablement une peinture de Piffaretti. Privilégiant une palette lumineuse, Piffaretti semble aimer peindre toute sorte de bandes, grilles et motifs voyants, mais il peut aussi bien faire courir des lignes ondulées sur la surface du tableau, créer un assemblage de formes étranges ou vaguement familières. Sa façon de peindre paraît souvent désinvolte, à l'instar d'une gouache ou d'une esquisse à l'huile préparatoire.

Il y a de nombreuses façons de regarder les tableaux de Piffaretti. Le spectateur peut faire circuler son attention d'un côté à l'autre de la toile, comparant l'original et la copie, ou essayer de saisir ensemble les deux parties, percevant l'œuvre dans son unité compositionnelle. Mais quelle que soit la manière d'aborder ces peintures, les connections visuelles débordent toujours la ligne de démarcation, compliquant et interrompant parfois la structure binaire du tableau. Dans une peinture de 1997 (sans titre, comme toutes les œuvres de Piffaretti), la symétrie n'est pas immédiatement repérable dans la mesure où les formes et les lignes verticales qui traversent le tableau sont diverses et plus emphatiques que la ligne de démarcation. S'il est possible de percevoir des formes semblables se faisant écho, le redoublement n'est pas immédiatement perceptible. Piffaretti semble se délecter de tels effets, plaçant les formes du côté de la ligne où le regard aura le plus tendance à se poser. Piffaretti n'est pas un artiste Op, mais il aime à se jouer des réflexes de l'œil humain, contrant ainsi brillamment les réponses formalistes.

Dans une autre peinture de 1997, un camouflage similaire de la ligne de démarcation est obtenu grâce à une série de formes verticales spectaculaires : des bandes plus ou moins larges de couleurs orange, bleue, rouge et verte se succèdent. Piffaretti semble ici charger sa peinture d'allusions à Barnett Newman, rappelant au spectateur combien l'œuvre de Newman est présente dans la ligne de démarcation initiale de ses tableaux.

Bien que les deux parties de toutes les peintures de Piffaretti soient à peu près similaires, elles ne sont jamais parfaitement identiques. Une comparaison, aussi brève soit-elle, peut nous révéler quelques-unes de ces différences : des lignes trop longues de quelques centimètres, des contours qui se dilatent un peu trop, une bande trop large ou trop fine. Il est important pour l'artiste que la copie conserve l'aspect détendu et spontané de l'original. En conséquence, les bandes sont peintes aussi approximativement que possible et les couleurs délavées semblent toujours librement appliquées ; il n'y a ni repentir ni tremblement. Plutôt que de copier ses propres inventions, Piffaretti semble avoir la faculté de se replonger dans l'état créatif ayant généré la composition originale. C'est une sorte d'auto-réincarnation artistique, mais au moment même où la réaction du spectateur est affectée par le redoublement de chaque motif, savoir que Piffaretti a lui-même déjà suivi ce processus, doit inévitablement altérer la relation du spectateur à cette expérience. Je ne peux m'empêcher de penser au film *Un jour sans fin*, dans lequel le personnage interprété par Bill Murray est condamné à revivre éternellement la même journée. La beauté comique de ce film réside dans les multiples efforts consentis par Murray pour parvenir à ses fins sans répéter la série d'événements qu'il ne peut contrôler ; il y a dans les peintures de Piffaretti, une satisfaction similaire à observer les résultats obtenus par un artiste qui se lance dans une peinture dont l'issue est préétablie.

La relation entre l'original et la copie était beaucoup plus discutée au milieu des années 80, à l'époque de l'Appropriationnisme, et l'on peut probablement faire remonter cette question au moins aussi loin que les fameuses peintures identiques de Rauschenberg, *Factum I* et *Factum II* en 1957. Bien que Piffaretti questionne également le concept d'originalité, on ne peut pas le considérer comme un artiste appropriationniste. Il ne veut pas dire que l'invention est impossible, seulement que les choses sont peut-être plus complexes que certains ne le pensent. En définitive, Piffaretti recourt au processus de redoublement non pour démolir les esthétiques précédentes ou pour imposer un point de vue idéologique, mais afin que l'abstraction lui paraisse vivante et praticable. Si son œuvre peut stimuler la réflexion philosophique et nourrir la théorie esthétique à un degré exceptionnellement haut, ses peintures, et c'est pourquoi Piffaretti est un artiste remarquable, procurent un ravissement purement visuel, un bonheur quasi matissien dans la mise en forme des arrangements colorés, dans la juxtaposition des motifs, dans cette capacité à laisser danser ensemble la main et l'œil du peintre.

Au fil des ans, ma fréquentation des œuvres de Piffaretti a affecté ma perception des peintures des autres artistes. Il m'arrive maintenant souvent, lorsque je regarde l'un des derniers diptyques de Joan Mitchell, de détecter une ressemblance piffarettienne entre les deux panneaux. De même, lors de l'exposition Georges de la Tour qui s'est tenue l'année dernière au Grand Palais, les nombreuses versions de chacune de ces peintures chatoyantes avaient un sens de la répétition et de la différence qui me semblait familier. Plus tard, j'ai même commencé à imaginer à quoi pourrait ressembler une peinture de Barnett Newman si le "zip" vertical était encadré par une paire de formes répétées. Mais l'effet le plus saisissant est ce qui advient face aux propres tableaux de Piffaretti. De par la répétition, la composition originale paraît tout d'abord banale ; puis, a lieu un événement inattendu. Dans l'expérience du va-et-vient entre les deux images, dans le passage du souvenir de l'une à la découverte de l'autre, l'artiste comme le spectateur peuvent, pour un instant, passer outre les arguments que l'histoire projette contre ces fragiles énonciations visuelles. Au travers de la procédure réfléchie du peintre, ces marques et ces couleurs éveillent l'esprit de

manière si profonde et inattendue que l'étrangeté du redoublement disparaît. Au moment où Piffaretti semble radicalement débarrasser la peinture de ses prétentions, il ouvre un champ de possibilités formelles et conceptuelles fascinantes. Comme Dola et Frize, il offre l'espoir que la peinture abstraite sera tout aussi passionnante dans le siècle à venir qu'elle l'a été jusqu'à présent.