Quitte ou double (l’œuvre d’art à l’heure de sa reproduction manuelle)

*En fait, l’automatisme est un assez bas degré de perfection […] Le véritable perfectionnement des machines, celui dont on peut dire qu’il élève le degré de technicité, correspond non pas à un accroissement de l’automatisme, mais au contraire, au fait que le fonctionnement d’une machine recèle une certaine marge d’indétermination. C’est celle-ci qui permet à la machine d’être sensible à une information extérieure.* (Gilbert Simondon)

-----------------

Rappel : selon un principe d’une simplicité désarmante, Piffaretti reproduit la peinture. Il trace une barre verticale au centre de la surface picturale et deux configurations identiques de part et d’autre. Lesquelles sont, en revanche, propres à chaque tableau[[1]](#footnote-1). Aucun « style » n’agrège ces compositions que leur redoublement surexpose : elles font grand usage de la couleur, énumèrent ou visitent des vocabulaires non figuratifs avec une certaine liberté gestuelle, empruntent aux modes décoratifs ou graphiques. La question de l’abstraction apparaît rapidement comme secondaire. On pourrait parfois nommer des éléments de paysage ou des objets tracés avec désinvolture comme dans *2013* (150 x 150 cm, Mamco). Les traits qui pourraient décrire le décolleté d’une femme *1993* (181,5x221,5) forment un diagramme que sa répétition réduit à un *pattern*. Mais Piffaretti travaille « sur » le motif et non d’après nature. Par ailleurs, certains tableaux affichent des éléments « parlants », c’est à dire des chiffres ou des signes (1, 2, %…), lettres ou mots (Mi - comme mimétisme-, Alias, Bis, RE, Avant-Post, Un, Deux, ou encore T comme tableau ou même: Piffaretti…) qui se rapportent à sa pratique du redoublement.

Une fois la règle établie- la trace de démarcation centrale et la reprise du motif- les jeux commencent. La barre se multiplie pour mieux s’escamoter *2003* (200 x 200 cm, collection particulière) ou se fait caméléon dans *2003* (250x200, CP) et *2013* (73x116, collection particulière, USA). La répétition s’élude évoquant une plage blanche hors cadre d’un côté et visible de l’autre, comme celui paradoxalement intitulé *Inachevé* (2008, 180x180). Les écarts les plus frappants résident dans les « produits dérivés », « petits tableaux », ou «  tondo », qui occupent les limites de la règle et produisent ainsi une forme d’annotation visuelle, un commentaire du projet dans son entier.

Automatismes

Cette distribution de la surface chez Piffaretti est la marque de fabrique de sa peinture, au sens premier de manufacture et de lieu de production. L’opération est une adition, certes minimale (+1) et qui n’emprunte aucune modalité aux moyens industriels, et manifeste au contraire la détermination de celui qui en prend chaque fois la décision[[2]](#footnote-2). La verticale fait levier, elle est à la fois l’indice d’un arrêt et l’indication d’une reprise : elle dénote et elle connote le projet. Piffaretti la qualifie d’outil visuel, mais aussi de « moment sans peinture ». Comme le battant d’une fenêtre que l’on referme[[3]](#footnote-3), elle accorde le rôle principal à la surface en barrant la possibilité d’une profondeur représentée. Toute *projection* n’est pourtant pas exclue de la situation, car si le peintre est celui qui détermine les partitions d’un plan et lui attribue un avenir, la barre est son possible alter ego dans un trio construit sur une séparation et une reprise. Reste que le partage systématique de la surface constitue une forme de délégation, il fait accessoirement de son auteur le spectateur de ce que son dispositif produit chaque fois, sans reposer pour autant sur un automatisme. La mécanique du tableau à laquelle Piffaretti se réfère est celle dont parle Henri Matisse avec l’activation mutuelle de la couleur et de la forme[[4]](#footnote-4), non celle des principes compositionnels de François Morellet ou de la mise au travail de la peinture chez Bernard Frize.

L’intrigue est donc plus topographique que processuelle, mais très loin du retournement du tableau chez Baselitz. Car Piffaretti renverse vraiment les idoles que sont l’expressivité personnelle portée au rang de signature, ou l'amalgame entre spontanéité et authenticité. S’il affirme l’accident pictural et la trace manuelle c’est pour les dupliquer, et plus la composition est complexe, ou exubérante, plus son redoublement déjoue le folklore de l’originalité - le tracé unique, l’événement pictural inaliénable, la vérité arrachée à l’inconscient... Un geste apparemment impulsif a été exécuté froidement puisqu’à deux reprises (2011, 150x150, CP, Etats Unis voir p 59 du catalogue Art/C). Les accidents de la matière se reproduisent avec une aisance déconcertante (1994, 180 x 221,5cm, Frac Côte d’azur). Aux antipodes de l’automatisme surréaliste qui a nourri l’abstraction à la française des années cinquante, Piffaretti n’accorde pas de valeur symbolique à l’arbitraire : il joue sa partition.

Stop *et* encore.

Ce mot est à lire autant au sens de la division de la surface qu’au sens musical du terme : la partition conduit en effet la peinture de Piffaretti toute entière sans suffire à définir entièrement une seule « exécution », un seul tableau. Chacun pourrait être l’échantillon ou le *détail* d’un principe qu’il interprète et prolonge. Et alors que chez Roman Opalka, le titre de détail accordait à tous ses tableaux le statut d’étape visuelle d’un décompte irréversible du temps, chez Piffaretti nul diagramme n’ordonne les différentes réalisations d’un début vers une fin. Tout tableau affiche son appartenance au projet dans le partage de la surface, ce que les produits dérivés ou les petits tableaux dramatisent plus que d’autres, mais sans qu’aucun algorithme n’épuise ces prolongations, n’en fixe les limites ni ne les anticipe. Il s’agit non de l’épuisement d’une durée mais de construire un visible extensible à l’infini et rétractable à chaque tableau. Piffaretti nous mène sans nous perdre ni nous orienter, sans promesse d’apothéose ni menace d’un point de rupture définitive. L’existence de ce plan de visibilité élastique repose sur sa mise en œuvre : la décision de littéralement recopier la peinture sur chaque surface est fondamentale, la pratique de Piffaretti est le concept de son travail. Chaque tableau est un acte, au contraire d’un passage à l’acte, dans la mesure où le fait pictural est confirmé, avéré, conscient : la peinture produit une image de la peinture - c’est une méta-peinture comme le soulignent de nombreux commentaires, et chaque tableau existe dans son second degré, +1[[5]](#footnote-5). La barre, par ricochet, devient une image, celle d’un projet qui a besoin de finir pour recommencer. La fermeture de la profondeur picturale enclenche une dynamique bidimensionnelle. Cette décision parfaitement néoplasticiste joue avec la notion de limite comme force de propulsion. Car comme Mondrian l’a prouvé auparavant, là où les choses sont en principe terminées, là où la profondeur est abolie par exemple et où la peinture active une énergétique du plan, tout recommence : stop *donc* encore.

Appareil verbal.

La barre verticale a donc pris avec le temps un caractère d’évidence. L’association entre l’arbitraire de sa présence et sa constance la donne pour inéluctable et lui confère le statut d’un fait : il n’est pas besoin de la voir pour y croire. Elle fait double emploi : coupure (intérieure) *et* couture (entre les tableaux). Par ailleurs, le fait qu’elle marque le rattachement de chaque tableau à l’ensemble la constitue en une sorte de texte implicite. Ce texte nous signifie qu’aucun tableau de Piffaretti ne saurait être vu entièrement sans la connaissance qu’il en existe d’autres - ceux qui sont présents dans l’espace, ou reproduits sur les pages d’un livre, ou même qui ne sont pas encore peints. Ce que nous avons devant les yeux n’apparaît intégralement qu’adossé à ce qui ne l’est pas, et ici le visible n’existe pas *en soi*, il n’existe pas sans un ailleurs, un passé et un futur, du langage, des récits de la peinture. En tout cas, tout ne passe pas à l’image.

Le trait qui lie ce qui est présent avec une constellation absente inscrit tout le projet de Piffaretti dans le registre du langage. La verticale fait « signe », et rattache chaque élément à tous les autres. Elle indique une orientation générale, et simultanément orchestre la répétition d’un second « signe », marqué par la nouveauté d’une disposition de traces colorées formant taches, contours, lettres ou mots. Cette « nouveauté » instaure un mouvement d’extension de la surface. Par ailleurs le redoublement engage une lecture comparative donc latérale de chaque tableau, de gauche à droite ou de droite à gauche, et qui s’étend à la chaîne de toutes les surfaces marquées par la partition. Le croisement de deux lectures, l’une verticale, invariable et propre à la totalité des tableaux, l’autre latérale, chaque fois nouvelle mais spécifique à chaque tableau, instaure un jeu sémantique paradigme/syntaxe. Ce jeu reste ouvert et ambidextre puisque Piffaretti travaille indifféremment de gauche à droite ou de droite à gauche. La question de la précédence, du modèle et de la copie, est congédiée au profit d’un enchaînement réversible. À son tour, tout nouveau tableau qui entre dans la constellation plus vaste de cette peinture, résonne avec tous ses termes et les fait évoluer. En privilégiant l’élémentarisation et la mobilité entre des fragments autonomes, le peintre cherche la puissance d’articulation d’un langage.

Cette articulation entraîne avec elle celles des temporalités. L'histoire de la peinture c’est qu’il faut constamment la remettre au monde, et Piffaretti a établi son propre récit de la pratique picturale dans ce moment où le medium a perdu l’exclusivité de la reproduction du visible, et s’est libéré de sa parenté avec le miroir. Ce fait, le peintre lui impose une torsion : au lieu de camper dans l’abstraction, il exhibe la peinture en train de *se* reproduire, et sans effet de symétrie. Le double n’est pas un reflet, la barre ne figure pas un pli central ordonnant deux moitiés, elle déclenche une multiplication et un clonage. Le brouillage de la relation d’appartenance image-modèle produit un retour de la peinture sur elle-même, une révolution qui échappe à la chronologie d’un avant-après. Le plus souvent, entre amnésie volontaire et résurrection, le statut posthume de la peinture apparente sa survie à celle d’un zombie : des corps morts sont habités par une force qui les anime un temps donné. Au lieu de s’acharner à un exercice anatomique et loin de recourir à la magie, Piffaretti aménage un seuil à partir duquel il reconduit l’apparition d’une force qui modifie la matière. L’érotique de la reproduction engage une énergie de la surface, et le temps qui en découle est extensible et rétractable. Comme écrit ailleurs[[6]](#footnote-6), chaque tableau est un moment puissance deux : à la fois l’enregistrement visuel du temps réel de travail, donc comme n’importe quel tableau l’archive de ce temps, mais aussi son compte rendu, l’un ne se distinguant pas de l’autre. Le progrès est réversible, l’aura a lieu deux fois, et chaque tableau est un acte, que ce soit au sens philosophique ou au sens théâtral du terme.

Dérives.

Reprenons : la verticale suffit à confirmer le redoublement de chaque composition de Piffaretti – jusqu’à parfois exister pour elle-même en absence de toute autre inscription dans les *petits tableaux* par exemple. Dans quelques tableaux, mais surtout dans la série des tondo, le côtoiement des deux compositions identiques n’est pas toujours vérifiable (2014, *Tableau en négatif*). La partition se reproduit aux crayons de couleur dans les *Dessins d’après tableaux*. En réalité la partition ne se manifeste pas toujours in extenso, comme la grille dont le tableau révèle un fragment seulement chez Mondrian. L’hommage le plus direct de Piffaretti au néoplasticisme est un tableau de 2006 en forme de losange, et qui semble redécouper un motif plus vaste ; il rétrécit la fenêtre d’apparition d’un système visuel dont les limites ne nous sont pas données, et dont certains aspects nous échappent. Situation qui se présente dans les cinq petits formats qui composent *Kino*, mais sur un principe de répétition séquentielle. La même composition apparaît dans cinq cadres successifs où toutes les bandes de couleur sont égales et ce qui pourrait être un fragment de la barre centrale se transforme dans le format suivant en une barre parmi d’autres à l’intérieur d’une sorte de tissage orthogonal et abstrait. Lequel réapparait dans le format d’après mais plus largement cadré, à la manière d’un *zoom out* qui ne suffit cependant pas à nous procurer une vue d’ensemble. Ce suspense tourne court, car la barre rouge que nous avons cru un instant pouvoir assimiler comme « centrale » ne s’identifie jamais définitivement comme telle, sans que nous soient proposés d’autres modes de raccordement. Où est le centre ? Certes, nous sommes en face du mur, de la page. *Kino* pousse à l’extrême la question d’une hiérarchie de la surface, comme si Piffaretti cherchait à avancer à tâtons autour de la question de la division centrale en la jouant sans la montrer. En poussant la chose à l’extrême, *Kino* est le contraire absolu de Trying to Photograph a Ball so that it is in the Center of the Picture (1972-73) de John Baldessari[[7]](#footnote-7). Piffaretti décentre sa partition et laisse au spectateur le soin de la réactiver, d’un format à l’autre le regard est littéralement expédié d’un bord à l’autre, et de suppositions en déceptions. Hormis l’appui visuel de l’orthogonale auquel le cadre paraissait jusqu’à présent le plus fidèle appui et qui joue ici contre l’organisation de la partition, plus nous en voyons, moins nous en savons.

Les éléments de *Kino* se présentent comme les prises de vue distinctes d’un même motif. Celui-ci ne concerne peut-être que la moitié, ou un fragment infime, d’une composition plus vaste dont Piffaretti nous a conduit à imaginer l’existence. Cette composition, nous n’en verrons pas les bords et l’oscillation entre ce que nous voyons et ce que nous supposons fait varier l’échelle du plan auquel *Kino* se réfère, que l’on pourrait définir comme un plan de cohérence élastique. Tout est fait, encore une fois de manière très néoplasticiste, pour nous faire penser la rencontre entre l’inscription colorée et la surface du tableau comme une coïncidence, un événement fortuit, un fait sans cause définitive, bref, un réel. *Kino* provoque ainsi un exercice de reconstruction de quelque chose dont il indique l’existence dans la forme réitérative de la séquence. Cette fois il ne se contente pas de répéter la peinture, il la recadre. S’ensuit un dialogue entre ce que le spectateur croit savoir et dont il a des raisons de douter, et ce qu’il voit et qui ne lui confirme rien. Entre manques et incertitudes, se développe un échafaudage déceptif auquel ce spectateur doit apporter ses propres mécanismes de compensation.

*Exchange positions of the half and the double[[8]](#footnote-8)*.

Les formats qui constituent *Kino* ne s’accordent pas, ils dessinent une progression sans dénouement, une succession anachronique. Leur contrexemple serait *62-4* (1962) de Martin Barré dont les différentes surfaces semblent suivre la fuite erratique d’un contour. Chacune de ces surfaces est insuffisante à contenir l’inscription toute entière mais elles s’articulent les unes aux autres, alors que celles de *Kino* se succèdent linéairement en opérant ces différents cadrages qui brouillent la partition. La peinture de Barré semble souvent investir un temps arrêté, suspendu, mais complet, dans lequel le regard peut aller et venir sur les événements picturaux qui lui sont livrés. De Barré encore il faut se souvenir de la série de tableaux à la bombe de 1967[[9]](#footnote-9) dans lesquels le motif s’inscrit, ou non, au hasard du geste sur la toile. Pour la réaliser, le peintre s’était bandé les yeux. Là aussi, l’inscription obtenue existe indépendamment de la surface qu’elle semble rencontrer incidemment, et le tableau s’approche un peu plus du statut d’événement. Il est alors non plus seulement la surface d’enregistrement d’un ensemble de gestes inscrits dans la couleur, mais aussi l’espace où se révèle partiellement une inscription autonome. *Kino* active différemment le hors champ de la surface, car Piffaretti ne convoque aucun hasard et s’y prend à cinq reprises pour faire jouer à la barre centrale le rôle de l’Arlésienne. Au final, rien ne s’est clairement désigné : ni centre, ni périphérie. *Kino* est l’histoire de la moitié d’un plan qui ne déploie devant nos yeux qu’un fragment secondaire, ou son double.

En offrant une surface de transit à un visible qui se condense, se déplace, mais toujours se re-présente, *Kino* se propose comme une successions d’états d’une même projection vouée à rester incomplète. Le modèle du cinéma hante cette peinture[[10]](#footnote-10). La surface d’atterrissage pour la lumière et pour le regard, que Rauschenberg avait imaginé avec ses tableaux blancs a ici définitivement fixé différents moments. Et la barre centrale qui marque un passage entre deux motifs identiques, ce « moment sans peinture » entre deux temps distincts de la composition picturale, est aussi l’image du défilement d’un film gelé entre les deux vignettes successives d’une pellicule.

Pour faire du cinéma, il faut des plans qui se suivent rythmés par des interruptions, il faut de l’hétérogénéité et du mouvement qui se rejoignent sur une seule surface. La peinture de Piffaretti n’en est pas loin, mais du côté de la main. Elle passe et repasse devant nos yeux comme sa propre reproduction, comme sur un écran. Piffaretti est passé à l’action, il re-monte la peinture hors-champs. La rupture centrale est son moteur. La table de montage où se rassemblent ces états seconds de la peinture, appartient au regardeur.

1. Soit plus de X depuis fin 1985. [↑](#footnote-ref-1)
2. Si l’art comme l’a remarqué Thierry de Duve à propos de Marcel Duchamp, est ce qui résiste à la division du travail donc à son industrialisation, ce n’est pas tant au niveau de l’exécution qu’à celui de la décision. [↑](#footnote-ref-2)
3. Une fenêtre qui n’est qu’à moitié fermée, bien entendu, comme le souligne la référence faite par Piffaretti à la *Porte de la rue Larey* de Marcel Duchamp dans deux dessins, référence commentée par Bernard Marcadé dans « Les fantômes de Matisse », in *V.O. (version originale sous-titrée)*, Musée départemental Matisse, et par moi dans « Avant/Post  ou de la survie de l’espèce », in *Avant/Post,* Epileptic, 2012, pp 11, 12. [↑](#footnote-ref-3)
4. Voir Emilie Ovaere, « Matisse et Piffaretti, le précipité de la peinture », in *V.O. (version originale sous-titrée)*, Musée départemental Matisse. [↑](#footnote-ref-4)
5. Piffaretti ne s’est d’ailleurs pas privé de peindre la tête à Toto c’est à dire le nihilisme à son stade élémentaire et régressif (ref). [↑](#footnote-ref-5)
6. “Avant/Post”, op. cit. [↑](#footnote-ref-6)
7. Chez Baldessari, une série d’images s’organise autour de la balle qu’il saisit littéralement au vol, tentant d’en faire le centre de sa composition. Chaque cliché obtenu produit une image de complète désorientation tout en identifiant parfaitement le centre de l’image. [↑](#footnote-ref-7)
8. L’une des consignes d’une performance de l’artiste espagnol Juan Dominguez. [↑](#footnote-ref-8)
9. Voir l’analyse détaillée de cette série dans le texte de Yve-Alain Bois, *Martin Barré*, Flammarion, 1993. [↑](#footnote-ref-9)
10. La relation paradoxale entre la surface peinte et le défilement de la pellicule cinéma, Piffaretti l’a soulignée en filmant ses tableaux de haut en bas dans *Entre Actes*: un travelling vertical suit la ligne pour organiser le passage des tableaux à l’image dans le sens de la chute. On ne voit pas la totalité des surfaces, le cadre se focalise sur la ligne qui se poursuit de l’une à l’autre. [↑](#footnote-ref-10)